

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

LUÍS GUSTAVO GUADALUPE SILVEIRA

ALIENAÇÃO ARTÍSTICA:

Marcuse e a ambivalência política da arte

UBERLÂNDIA

2009

LUÍS GUSTAVO GUADALUPE SILVEIRA

ALIENAÇÃO ARTÍSTICA

Marcuse e a ambivalência política da arte

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Filosofia Social e Política

Orientador: Prof. Dr. Rafael Cordeiro Silva

Uberlândia

2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

- S587a Silveira, Luís Gustavo Guadalupe, 1981-
Alienação artística : Marcuse e a ambivalência política da arte / Luís
Gustavo Guadalupe Silveira. - 2009.
161 f.
Orientador: Rafael Cordeiro Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-graduação em Filosofia.
Inclui bibliografia.
1. Marcuse, Herbert, 1898-1979 - Crítica e interpretação - Teses. 2.
Filosofia alemã - Séc. XX - Teses. 3. Ciência política - Filosofia - Teses.
4. Arte – Filosofia - Teses. 5. Estética - Teses. I. Silva, Rafael Cordeiro.
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em
Filosofia. III. Título.

CDU: 1(4/9)

LUÍS GUSTAVO GUADALUPE SILVEIRA

ALIENAÇÃO ARTÍSTICA

Marcuse e a ambivalência política da arte

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Uberlândia, 16 de fevereiro de 2009.

Banca Examinadora:

Prof.^a. Dr.^a Ana Paula de Ávila Gomide (UFU)

Prof. Dr. Robespierre de Oliveira (UEM)

Prof. Dr. Rafael Cordeiro Silva (Orientador)

A todos que cultivam, diariamente,
um mundo mais bonito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para a realização deste trabalho, especialmente ao professor Rafael pela paciência e pelos empréstimos bibliográficos, a Douglas Kellner pela solicitude, a Harold Marcuse pelas informações disponibilizadas no site *marcuse.org*, à Fapemig pelo subsídio, ao Enrico pela revisão do Abstract e à minha família pelo apoio.

“É como se as notas de música fizessem uma espécie de parênteses no tempo, de suspensão, um alhures aqui mesmo, um sempre no nunca.

Sim, é isso, um *sempre no nunca*.

[...]

A beleza neste mundo.”

(BARBERY, 2008)

RESUMO

O caráter político ambivalente da arte, apresentado por Marcuse em textos que abrangem cinco décadas de produção intelectual, é o objeto de estudo de nosso trabalho. O objetivo principal é explicitar a maneira como o filósofo fundamenta essa ambivalência, que atribui à dimensão estética tanto um potencial afirmativo quanto negativo. A investigação busca apresentar a caracterização realizada pelo autor do aspecto político da arte; explicitar o papel conciliatório da arte na formação e manutenção da sociedade burguesa e depois, na sociedade unidimensional; assinalar o potencial revolucionário atribuído por Marcuse ao discurso artístico; e investigar se há mudanças no julgamento do autor sobre a arte negativa e afirmativa ao longo de suas obras explicitando, se for o caso, as suas justificativas para as mudanças de ponto de vista. Para tanto, foram analisados textos desde 1937 até entrevistas concedidas por Marcuse em 1979. Discutimos também com diferentes intérpretes do pensamento do filósofo para melhor compreender seu trabalho. Partimos de cinco hipóteses: 1) o potencial político (negativo ou afirmativo) da arte fundamenta-se no seu aspecto “alienador” e tem a ver com a valorização da subjetividade buscada por Marcuse; 2) o caráter político da arte depende fortemente do contexto histórico; 3) não há variações significativas nas reflexões de Marcuse sobre o caráter político da arte entre as décadas de 1930 e 1970. O que varia (pouco) são as suas avaliações do potencial subversivo de determinados movimentos artísticos ao longo do século XX; 4) outra variável é a ênfase dada pelo filósofo aos aspectos revolucionários, emancipatórios, reconciliatórios, conformistas ou positivos da arte nos textos. Segundo nossas conclusões, todas as hipóteses foram confirmadas, apesar da falta de consenso e da discordância sobre as variações e a natureza das reflexões de Marcuse por parte de seus comentadores.

PALAVRAS-CHAVE: Marcuse. Política. Filosofia da Arte. Estética.

ABSTRACT

The ambivalent political character of art, presented by Marcuse in texts that embrace five decades of intellectual production, is the subject of our study. The main goal is make explicit how Marcuse grounds this ambivalence, which assigns an affirmative and a negative potential to the aesthetic dimension. This investigation seeks presenting the philosopher's description of the political aspect of art; explicating the conciliatory function of art in formation and maintenance of the bourgeois society and, later, of the one-dimensional society; investigating whether there is a change on his appreciation about affirmative and negative art through his works or not, and, if it is the case, explicating his arguments to those changes. Therefore, we have analyzed texts from 1937 to interviews conceded by Marcuse in 1979. We also debated with different interpreters of his thought to better understand his work. We started from five hypothesis: 1) political (negative or affirmative) potential of art is based on it's "alienating" aspect and it's related to the subjectivity valorization searched by Marcuse; 2) the political character of art substantially depends on the historical context; 3) there is no significant variation in Marcuse's reflections about political character of art between the 1930s and the 1970s. There is a (small) variation on his appraisal of the subversive potential of certain artistic movements along the 20th century; 4) another variable is his emphasis on revolutionary, emancipatory, reconciliatory, conformist or positives aspects of art through his works. According to our conclusion, the entire five hypotheses were confirmed, despite the lack of consensus and the commentators disagreement about the variations and nature of Marcuse's reflections on art.

KEY-WORDS: Marcuse. Politics. Philosophy of Art. Aesthetics.

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. Cultura Afirmativa: Arte e Política nos Anos 1930.....	19
3. Cultura Idealista Alemã e Literatura da Resistência: Arte e Política nos Anos 1940	27
3.1. Arte como Grande Recusa	27
4. Estética, Psicanálise e Realismo Soviético: Arte e Política nos anos 1950	35
4.1. O protesto da fantasia	36
4.2. A eliminação da transcendência	44
5. Linguagem Revolucionária e Forma Possível da Sociedade: Arte e Política nos Anos 1960	49
5.1. A busca pela linguagem autêntica	50
5.2. A civilização incorpora a cultura	51
5.3. A Eliminação do conteúdo antagônico da cultura	60
5.4. O novo lugar da arte.....	62
5.5. A possível realização da arte	69
5.6. Mudanças na relação entre arte e sociedade	74
5.7. A ambígua função social da arte.....	77
5.8. A nova sensibilidade cultivada pela arte.....	84
6. Alienação Artística como Negação da Negação: Arte e Política nos Anos 1970.....	91
6.1. A qualidade subversiva da arte	91
6.2. As contradições da revolução cultural	99
6.3. O potencial político do surrealismo	116
6.4. A permanência da arte	124
6.5. Estética trans-histórica e a necessidade da arte.....	144
7. Conclusão.....	149
Referências.....	161

1. INTRODUÇÃO

Desde que se popularizou entre estudantes politicamente engajados e intelectuais de diversas áreas na década de 1960, o pensamento do teórico crítico Herbert Marcuse (1898-1979) atrai o interesse de diferentes estudiosos. A obra do autor, tradicionalmente enquadrada no grupo contemporâneo conhecido por Escola de Frankfurt, do qual o mesmo veio a se afastar intelectualmente a partir da década de 1950, abrange diversos temas, sob influência de pensadores como Kant, Schiller, Schopenhauer, Nietzsche, Hegel, Marx, Heidegger e Freud, tais como ciência, política, estética, psicanálise, entre outros.

A relação do pensamento de Marcuse com o marxismo foi de crítica e também de reelaboração, pois apesar de ver em Marx um grande potencial para compreender as mudanças sociais, ele via na história recente mais questionamentos e refutações ao marxismo que confirmações a ele. Seu projeto de reconstrução do marxismo o levou a entrar em conflito com os marxistas mais ortodoxos (KELLNER, 1984, p. 5-9). Apesar de discordar deles em vários pontos, Marcuse lançou mão de diversas categorias do materialismo dialético para analisar fenômenos históricos e políticos contemporâneos, cuja origem remetia ao século XIX e épocas anteriores. Assim, a Segunda Guerra Mundial, o capitalismo avançado, o totalitarismo político, o mundo totalmente administrado e a Revolução e seu fracasso foram alguns dos objetos de reflexão de muitos frankfurtianos na época, inclusive Marcuse.

Com o fracasso das revoluções socialistas em criar uma sociedade emancipada e com a crescente perda do potencial revolucionário do proletariado, um fenômeno do capitalismo avançado que preocupou muito o pensamento de Marcuse foi a ausência de negação e de oposição à ordem estabelecida, que ele denominou *unidimensionalização* da sociedade. Apesar dos horrores e sofrimentos a que são submetidas diariamente, as pessoas aderem ao *status quo* como a única realidade possível e desejável. O desenvolvimento do sistema capitalista levou a uma mudança significativa no âmbito ideológico na sociedade industrial avançada: o nível atingido pela técnica e pela produção possibilitou a realização concreta de muitos ideais culturais; a realidade está absorvendo a ideologia, a cultura está sendo ultrapassada pela realidade. Problemas que antes não tinham solução passam a ser superados pela racionalidade tecnológica, pela ciência. O progresso da civilização dominante exige modos de pensar operacionais e em consonância com a racionalidade produtiva, indivíduos que estejam dispostos a defendê-la e melhorá-la, mas que não se oponham a ela; daí o

surgimento e a importância da manutenção de uma sociedade unidimensional. Esse processo mostra como o capitalismo se adapta a suas crises e amplia seu controle sobre os indivíduos. As necessidades individuais são forçadas a corresponder às necessidades do todo e o existente, apresentado como única possibilidade, sufoca as perspectivas transcendentais, desestimulando no indivíduo a vontade de realizar uma ação política transformadora, o que leva ao conformismo (CAMPOS, 2004, p. 51-54).

Marcuse questiona se a ordem vigente seria a única possibilidade da existência, se já não haveria alternativa senão se conformar. Para Kellner (1984, p. 156), suas respostas revelam um dos aspectos principais da filosofia do autor e que talvez seja o seu principal diferencial frente aos outros teóricos da época, o que também originou muitas das críticas que são dirigidas ao seu pensamento: o caráter utópico de suas idéias. Além de procurar analisar e compreender a realidade a sua volta, Marcuse foi capaz de empreender uma busca teórica por uma outra realidade, pelas possibilidades de uma vida melhor e mais feliz que a atual. Para tanto mergulhou em áreas paralelas à filosofia, como a psicanálise, na qual encontrou um rico arcabouço teórico para desenvolver um aspecto que a teoria marxista deixara de lado: a subjetividade como protagonista da história. Muita atenção havia sido dada às classes, aos conjuntos humanos, mas pouco se investigara sobre as potencialidades revolucionárias dos indivíduos. Para fazer frente à sociedade opressiva, argumenta Marcuse, é necessário voltar as atenções para o grande valor político da subjetividade (constituída de sensibilidade, imaginação e consciência). A primeira revolução de fato, ou seja, a libertação da subjetividade, seria uma tarefa íntima e pessoal, que não tem necessariamente uma base social de classe.

Aqui, no entroncamento entre a política, a utopia e a subjetividade, surge um outro tema de grande importância para Marcuse: a arte. O pano de fundo das suas reflexões sobre arte e política é a idéia de que as transformações históricas devem partir dos sujeitos, que as transformações dependem de mudanças subjetivas, e que a ordem repressiva, dominada pela racionalidade técnica, não é uma necessidade inexorável, mas somente um rumo que a humanidade tomou, entre tantos outros possíveis. O autor dedicou vários ensaios, capítulos de livros e até obras inteiras ao assunto (*A Dimensão Estética*, por exemplo). Se, por um lado, a identificação da arte com as idéias de verdade e crítica não foi criação sua (já aparecera, por exemplo, em Hegel e em frankfurtianos, como Adorno), por outro, as conseqüências políticas que Marcuse extraiu da arte são mérito de sua filosofia. É de grande complexidade a relação que o autor teceu ao longo de seu trabalho entre arte e política. Em alguns textos, Marcuse argumentou acerca do papel da cultura e da arte na consolidação da burguesia como classe

dominante e por conseqüência, do sistema capitalista. Em outros, tratou do potencial crítico, negativo e revolucionário da arte. Marcuse chegou até a argumentar sobre a realização, na vida concreta, dos princípios estéticos que governam a arte: a transformação da vida em uma obra de arte. Ele procurou defender a tese segundo a qual uma nova realidade só poderá ser construída a partir de um novo ponto de partida, pois a simples destruição de aspectos do *status quo* e sua reconstrução seguindo o atual princípio de realidade repressor não levarão a nada diferente. Esse processo, inclusive, já se deu diversas vezes, segundo o autor.

A ação que trará as transformações necessárias à vida é política, mas, antes de chegar à ação política propriamente dita, o indivíduo precisa estar internamente desperto para ela e é aqui que entram a estética e toda a reflexão sobre a sensibilidade, a imaginação e a arte – a liberdade tem que se tornar uma necessidade vital. O massacre a que a subjetividade é submetida pela racionalidade técnica, que tolhe suas potencialidades vitais e condena a todos a uma satisfação comedida e ilusória ou mesmo à miséria, é parte do que Marcuse chama de elementos contra-revolucionários, pois tiram do indivíduo a força interna que poderia mobilizar profundas transformações sociais. Além da contraposição teórica a esses elementos, o filósofo chamou a atenção para a importância do potencial político da arte. No pensamento de Marcuse, a arte aparece como portadora de duas potencialidades políticas opostas e aparentemente contraditórias: a conformista e a revolucionária. Em ambos os casos, há uma profunda ligação com a subjetividade (em especial com a sensibilidade) e seu respectivo valor político. Como a dimensão estética pode ser portadora de potenciais políticos tão antagônicos?

A fim de responder a essa questão, nosso trabalho analisou os textos de Marcuse sobre arte e cultura produzidos entre 1937 – data de publicação do ensaio sobre a cultura afirmativa, escrito sob influência de Max Horkheimer, no período em que Marcuse já fazia parte do Instituto de Pesquisa Social em Frankfurt – e 1979, ano de sua morte. Desse modo, fica excluído o trabalho de 1922, *O Romance de Artista Alemão (Der deutsche Künstlerroman)*, por ser anterior a um contato mais profundo de Marcuse com o materialismo histórico de Marx e à sua adesão à Teoria Crítica, por ser uma pesquisa mais centrada na história da literatura, afastada de considerações sobre o contexto sócio-econômico e restrita aos limites da escola cultural alemã, ainda que tenha antecipado alguns temas que seriam trabalhados pelo filósofo futuramente (KELLNER, 2007, p. 4-19). O caráter não sistemático da filosofia crítica da arte de Marcuse levou nosso trabalho a percorrer não somente livros, ensaios e entrevistas conhecidos, mas também alguns escritos que só foram publicados recentemente. De fato, como também reconhece Kangussu (2008, p. 14) em seu *Leis da Liberdade*, o

pensamento de Marcuse sobre estética está espalhado em diversas obras. Mas, apesar de concordarmos com a autora quando ela afirma que a alteridade da arte é uma constante em todas as reflexões estéticas do filósofo (KANGUSSU, 2008, p. 253), fizemos uma abordagem diferente da realizada no livro da pesquisadora, pois nossa pesquisa seguiu a ordem cronológica de publicação e apresentação dos textos de Marcuse sobre a arte, já que um dos nossos objetivos é investigar as mudanças do pensamento do autor no decorrer de sua trajetória intelectual. Diferente também de Barry Katz em seu *Herbert Marcuse and the Art of Liberation*, a vida pessoal de Marcuse não foi objeto de estudo. Segundo a sua interpretação, cujo teor é contestado por outros pesquisadores, a obra de arte dá um importante acesso ao pensamento de Marcuse e a primazia da estética na evolução de seu pensamento é de suma importância para a interpretação de sua filosofia (KATZ, 1982, p. 11).

Contra os que afirmam que a estética de Marcuse é central em sua obra (em especial Katz e Reitz, mas também, de certa forma, Schoolman), Kellner sublinha o fato de o filósofo, nos seus últimos anos de vida, ter se recusado a se dedicar completamente à estética e ter se concentrado na teoria e na política no período contemporâneo como sinal da impossibilidade de se ler Marcuse principalmente como um esteta. O trabalho do filósofo sobre arte e estética é melhor contextualizado na trajetória de sua filosofia crítica, dentro da qual a teoria, inclusive a estética, tem o papel de compreender e transformar a realidade. Isso não quer dizer que a arte e a estética não tenham importância no projeto filosófico do autor, visto que reflexões sobre arte e cultura faziam parte desse projeto, juntamente com o desenvolvimento de perspectivas e práticas de libertação que combinavam teoria crítica social, filosofia e política radical.

Todavia, não é objetivo deste trabalho saber se a estética é ou não central no pensamento de Marcuse ou qual a relação entre sua teoria crítica da cultura com o restante de sua obra. Estamos interessados em caracterizar, através da análise de cinco décadas de produção filosófica de Marcuse, a antagônica função política da arte em seu pensamento. A investigação buscará investigar a caracterização realizada pelo autor do aspecto político da arte; explicitar o papel conciliatório da arte na formação e manutenção da sociedade burguesa e, depois, na sociedade unidimensional; assinalar o potencial revolucionário atribuído por Marcuse ao discurso artístico; investigar se há mudanças no julgamento do autor sobre a arte negativa e afirmativa ao longo de suas obras, explicitando, se for o caso, as suas justificativas para as mudanças de ponto de vista. Nosso trabalho partirá das seguintes hipóteses: 1) o potencial político (negativo ou afirmativo) da arte fundamenta-se no seu aspecto “alienador” e tem a ver com a valorização da subjetividade buscada por Marcuse; 2) o caráter político da

arte depende fortemente do contexto histórico; 3) não há variações significativas nas reflexões de Marcuse sobre o caráter político da arte entre as décadas de 1930 e 1970. O que varia (pouco) são as suas avaliações do potencial subversivo de determinados movimentos artísticos ao longo do século XX; 4) outra variável é a ênfase dada pelo filósofo aos aspectos revolucionários, emancipatórios, reconciliatórios, conformistas ou positivos da arte nos textos. Cada capítulo da pesquisa será dedicado a uma década, perfazendo um total de cinco, dentro dos quais cada seção corresponderá a uma obra diferente, seja livro, capítulo, palestra, artigo, ensaio ou entrevista. Para uma abordagem mais ampla da questão, serão apresentadas e discutidas diversas interpretações e críticas de comentadores sobre as reflexões de Marcuse acerca da relação entre arte e política.

Ainda que veja algumas limitações na reflexão de Marcuse, Kellner afirma que ela fornece importantes contribuições no que diz respeito à utopia, à libertação e ao papel da arte nas mudanças sociais: “Marcuse nos ajuda a refletir como uma revolução cultural pode ajudar a promover mudança social.” (KELLNER, 2007, p. 69, tradução nossa). Além disso, fornece elementos para a discussão da conexão entre arte e política e estudos de diversos fenômenos estéticos e culturais importantes até hoje (KELLNER, 2007, p. 3). Para Katz (1982, p. 200), a carreira intelectual de Marcuse foi regulada pela busca de um ponto de vista crítico externo, capaz de cancelar a totalidade da existência sem ser cancelado por ela. O argumento segundo o qual a dimensão estética só é crítica na medida em que preserva um estranhamento frente à realidade estabelecida tem a ver com este tema especial que acompanha a carreira intelectual do filósofo: a busca por um ponto de vista transcendente, separado da prática e da racionalidade do mundo material, capaz de abarcá-las sem ser abarcado por elas. A dimensão estética compartilhava essa alienação crítica com a teoria: “Como a função epistemológica que ele havia identificado na arte, [...] a teoria em si continha para Marcuse, [...] uma força *na* sociedade burguesa, mas não *da* sociedade burguesa.” (KATZ, 1982, p. 220, tradução nossa). Mas Katz não vê nenhuma tendência escapista e de introjeção nas reflexões estéticas do filósofo, ao mesmo tempo em que identifica nelas um importante elemento histórico:

A busca de Marcuse pela transcendência em uma ‘*ordem da beleza*’ separada, imediatamente sensual, retém assim seu caráter dialético, contra qualquer supervalorização romântica ou escapismo barato. A arte é inseparavelmente ligada à totalidade histórica da qual faz parte (e da qual se aparta), e somente assim ela se alia aos processos políticos que transformarão a totalidade (KATZ, 1982, p. 125, tradução nossa).

O conceito de “dimensão estética” como um território de uma humanidade livre e integral pode ser detectado já em seus primeiros estudos. Segundo Katz, para Marcuse, a mais profunda expressão da negação necessária para romper o *continuum* da história é a obra de arte. Trata-se de uma ruptura com o universo reificado das necessidades, da consciência e dos sentidos. “Em cada estágio, embora com diversos graus de rigor, Marcuse interpretou o domínio do estético como o ponto de encontro não-repressivo de razão e sensualidade, criatividade e receptividade, liberdade (humana) subjetiva e necessidade (natural) objetiva.” (KATZ, 1982, p. 199, tradução nossa). De maneira diversa, Lukes, em seu *The Flight into Inwardness*, vê com cautela o que ele chama de “fé na dimensão estética”, pois acredita que a atribuição de uma responsabilidade política à prática estética, ainda que indiretamente, não seja uma escolha muito sábia (LUKES, 1985, p. 16). O problema, segundo ele, é buscar uma “exigência interna” por revolução num âmbito autônomo, puro e transcendental. Este seria o dilema de Marcuse: somente uma busca transcendental pode criar as alternativas antagônicas à realidade a ponto de impulsionar a mudança na sociedade unidimensional; todavia, essa busca transcendental, a arte libertadora, está tão separada da existência que não teria nenhum interesse na realidade material nem na necessidade por mudança. A saída de Marcuse, a proposição da “exigência interna” da arte por mudança, não é válida, pois ele não pode atribuir um propósito, ainda que indireto, a uma dimensão que deve permanecer não-instrumental (LUKES, 1985, p. 126). O comentador parece ignorar o fato de a arte não possuir uma autonomia absoluta nem uma transcendência *a*-histórica em Marcuse: sua autonomia é relativa e seu caráter subversivo deve-se a seu caráter *trans*-histórico.

Para Kellner (1984, p. 347), a visão da libertação de Marcuse foi por vezes tão “sublime” e “etérea” que somente a dimensão estética poderia prover refúgio para ela. O interesse pela dimensão estética foi um traço distintivo de seu pensamento desde o início e, nos seus escritos pós-1955, o potencial emancipatório da arte passou a ter um papel cada vez mais importante em seu pensamento. Numa interpretação diferente, Lukes (1985, p. 19) alega que a “preocupação tardia” de Marcuse com a estética é a conclusão das discussões iniciais do filósofo, mesmo aquelas de caráter não estético. A interpretação desse comentador parece equivocada em vários momentos, como quando critica o “efeito” subversivo atribuído por Marcuse à grande arte utilizando exemplos históricos e literários e também quando alega que o filósofo observava um enfraquecimento das forças externas que impediam a realização das metas expressas pela arte. Parece-nos equivocada também sua afirmação segundo a qual a arte autêntica até hoje teve mais a ver com reconciliação do que com revolução, como se ao afirmar isso estivesse discordando de Marcuse. Quando Lukes diz que Marcuse está errado

em considerar a arte autônoma inerentemente subversiva e quando o comentador identifica tendências de “embelezamento” do ambiente na visão de Marcuse, que defenderia uma união entre arte e política, não apresenta argumentos suficientes para fundamentar esses juízos. Ainda, quando “discorda” de Marcuse sobre a responsabilidade efetiva da arte em criar uma nova sociedade, negligencia a questão da alienação estética e ignora que Marcuse fala de uma mudança artística principalmente subjetiva e não objetiva (LUKES, 1985, 144-166).

De acordo com Reitz, os escritos de Marcuse da década de 1930 são o início da preocupação do filósofo em emancipar uma teoria estética de sua tradição de afirmação. Para tanto, seria necessário formular noções alternativas de arte e cultura que permitissem às pessoas interferir e modificar sua realidade social segundo um ideal utópico de justiça: “tendo explicitamente se engajado com o que foi percebido como a *dura dualidade e a separação de arte e vida* no curso de sua dissertação de 1922, Marcuse agora desejou desenvolver uma filosofia estética alternativa que pudesse *integrar as artes e a ação sociopolítica*.” (REITZ, 2000, p. 86, tradução nossa). Tal esforço começou em “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura”, de 1937, com a revisão das teorias potencialmente libertadoras de Schiller e Kant em direção ao materialismo social e à sensibilidade humana; a filosofia da arte e da cultura emancipatória, assim revisada, deveria ser dirigida contra a estética da tradição afirmativa. No texto de 1937, Marcuse tem a intenção de reviver as tendências utópicas dissipadas e subjugadas, mesmo aquelas presentes na atividade estética “afirmativa”. Para isso, seria necessário restaurar tanto os componentes sensíveis quanto a dimensão política da filosofia da arte (REITZ, 2000, p. 88). A nova teoria estética de Marcuse

estava orientada primeiramente para uma nova concepção de *arte como uma expressão e uma satisfação de necessidades humanas*, que anuncia uma *nova forma de experiência e realidade humanas*. Não mais limitadamente preocupada com obras de literatura, pintura, escultura e assim por diante, essa teoria estética restabelecida (quer dizer, reduzida ou programática) procurou, ao contrário, o significado e a relevância da arte para a conduta livre da vida histórica e da experiência humanas (REITZ, 2000, p. 96, tradução nossa).

Segundo Kellner (2007, p. 23), o ensaio sobre a cultura afirmativa é de grande importância para o desenvolvimento da teoria cultural dialética de Marcuse, articulando o duplo caráter da arte com suas dimensões afirmativas e ideológicas e também com possibilidades antagônicas e utópicas. O ensaio ainda antecipa várias tendências do pensamento do filósofo: o projeto utópico de emancipação que seria desenvolvido em *Eros e Civilização* e escritos posteriores e a poderosa crítica social sistemática contida em *O Homem Unidimensional*. O comentador afirma que diversos componentes da madura filosofia estética

de Marcuse estão presentes em “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura”: “razão crítica, imaginação, sentidos refinados e a visão utópica de uma vida melhor deveriam ser desenvolvidos para transformar a realidade social, para produzir um mundo com mais liberdade, criatividade, justiça e felicidade.” (KELLNER, 2007, p. 27, tradução nossa).

Além disso, segundo Reitz, o texto de 1937

representou a primeira tentativa concentrada de Marcuse de encontrar uma nova definição, enfatizando os até agora negligenciados elementos da *sensibilidade humana* e do *crítico 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 em si. Serão necessários quase vinte anos, isto é, até seu capítulo ‘A Dimensão Estética’ em *Eros e Civilização*, para elaborar sua redefinição da estética de um modo mais detalhado e para fundamentá-la em sua síntese filosófica única de Kant, Schiller, Nietzsche, Freud e outros (REITZ, 2000, p. 91, tradução nossa).

Na década seguinte, num texto provavelmente de 1945 intitulado “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária”, Marcuse abordou a relação entre estética e política de uma maneira mais incisiva, ao tratar da poesia da Resistência e do surrealismo. O caráter negativo da arte, o efeito de estranhamento realizado pela forma estética, o potencial político do amor, mas também o poder conciliatório das obras são tratados no texto – temas que serão trabalhados por Marcuse nos próximos 30 anos.

Na década de 1950, em *Eros e Civilização*, Marcuse buscou contrastar o conteúdo crítico de um desejo utópico genuíno por uma existência feliz com aquilo que ele considerava o caráter afirmativo da teoria social enquanto ciência. Marcuse procurava uma filosofia da arte e da cultura que fosse além de um realismo estético fundado nos universais históricos e materiais, e também além da afirmação social baseada na eternização de ideais – uma busca pela “terceira via” entre o marxismo e o esteticismo, por uma teoria que fizesse da gratificação sensível e libidinal a base para seu programa estético e “materialista”. A teoria crítica da arte desenvolvida durante o “período intermediário” era representada por um utopismo orientado para uma prática que fosse capaz de realizar a gratificação das necessidades pulsionais reprimidas tanto pela arte afirmativa quanto pela ordem econômica. A crítica explícita de Marcuse ao socialismo soviético, em *O Marxismo Soviético*, foi acompanhada do reconhecimento e da rejeição de outras perspectivas teóricas que seriam suportes ideológicos de um quietismo afirmativo (REITZ, 2000, p. 91).

Em escritos como *O Homem Unidimensional*, “Arte na Sociedade Unidimensional” e *Um Ensaio sobre a Libertação*, na década de 1960, Marcuse defendeu a organização do trabalho e da sociedade de acordo com a dimensão de Eros e da estética, com a substituição

de um conceito reificado de razão pela racionalidade estética. A sociedade e a experiência humana poderiam ser moldadas pela forma estética e a teoria se tornaria crítica ao se mover da ciência para a utopia. A arte era considerada por Marcuse fonte e medida da satisfação das necessidades humanas (REITZ, 2000, p. 106). O pensamento estético de Marcuse no período intermediário não foi direcionado à obra de arte tradicional real, mas à obra como materialização de uma verdade humana que a obra pode simbolizar ou revelar. O estético é um princípio de reflexão liberado de sua fixação tradicional no objeto de arte enquanto tal. O filósofo buscou o entendimento da racionalidade bi-dimensional crítica da arte como uma forma universal de uma “dialética” negativa. Entretanto, segundo Reitz (2000, p. 109), Marcuse trabalhava com um conceito de negação mais dualista e fenomenológico do que materialista dialético. Para o comentador, o problema não é saber se Marcuse é ou não é um marxista genuíno, mas se ele foi capaz de escapar dos riscos filosóficos que uma negação fenomenológica implica, quer dizer, a realização de uma abordagem dualista para além dos fatos, dos objetos e da natureza, e se isso afetou sua análise sobre a alienação, a arte e as humanidades. Reitz (2000, p. 110) vê, em *O Homem Unidimensional*, uma “alquimia negativa da arte” sendo proposta por Marcuse, como se a sensibilidade estética fosse capaz de dissolver as reificações da razão petrificada. Na década de 1960, Marcuse não atribuiu importância política à “arte pela arte”, mas à “arte como o domínio radical da verdade, a base sensível para o julgamento ético, epistemológico e político.” (REITZ, 2000, p. 188, tradução nossa). No *Ensaio*, por exemplo, aparece,

com grande evidência, 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 de dessublimação dessa forma, na imediaticidade do sensível (KANGUSSU, 2008, p. 222).

Também no *Ensaio*, é possível observar que a possibilidade do “fim da arte” através de sua superação (*Aufhebung*) era cogitada. Mas no início da década de 1970. Em escritos como “Art as Form of Reality” e *Contra-Revolução e Revolta*, Marcuse diferencia

a dessublimação da forma estética e seu desaparecimento – e este será desconsiderado. É como uma brecha para (1) escapar um pouco do indelével caráter afirmativo da arte, e (2) fazer falar a liberdade pela incorporação do negativo, pela qual Marcuse percebe a necessidade de dessublimação da forma, uma vez que o prazer provocado pela forma clássica pode contradizer o conteúdo e, inclusive, anulá-lo e triunfar sobre ele (KANGUSSU, 2008, p. 228).

Katz afirma que essa caracterização da obra de arte como afirmativa e negativa ao mesmo tempo é uma tendência presente nos escritos de Marcuse desde 1937 e que foi desenvolvida ao longo da trajetória intelectual do filósofo, até culminar com uma teoria mais madura ao final da década de 1970:

Na medida em que o conteúdo da cultura estética está em permanente separação do conteúdo da cultura material, a obra de arte preserva seu caráter negativo mesmo quando ela afirma, decora ou promove o status quo. Esse conceito do simultaneamente negativo e 'afirmativo caráter da cultura' apareceu pela primeira vez em 1937, no ensaio de Marcuse sob esse título, mas há um novo desenvolvimento no presente estágio [década de 1970], o qual o liga historicamente aos ensaios abrangentes dos anos 1930, o estudo do pós-guerra inédito sobre o surrealismo ["Algumas considerações sobre Aragon"], e as análises teóricas sistemáticas de *Eros e Civilização* e *O Homem Unidimensional* (KATZ, 1982, p. 200, tradução nossa).

Um aspecto que marca os escritos maduros da década de 1970 é a completa negação da possibilidade da existência da total identidade, libertadora ou repressiva, das dimensões estética e política – uma noção que apareceu sutilmente, ainda que não tenha sido completamente proposta antes, na década de 1960. Já no início da década de 1970, a contradição entre estética e política ganhou o centro de sua teoria: a eliminação da tensão entre elas é um objetivo perene, que nunca será alcançado; está na natureza da arte ser contrária a todo e qualquer princípio de realidade: a arte sempre preservará, em representação sensível, os temas supra-históricos da existência (KATZ, 1982, p. 201).

2. CULTURA AFIRMATIVA: ARTE E POLÍTICA NOS ANOS 1930

No ensaio intitulado “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura” (publicado em 1937 sob o título “Über den affirmativen Charakter der Kultur”) Herbert Marcuse trabalha a noção de cultura afirmativa em três tópicos: no primeiro, remontando à Antiguidade, trata da relação entre o ideal e o material, o conhecimento e a prática, o inteligível e o sensível, o belo e o necessário. Ainda no primeiro momento, o filósofo apresenta as mudanças sofridas pela Filosofia Antiga sobre a relação entre o belo e o necessário na época burguesa. No segundo tópico, trata da importância da idéia de *alma* para a cultura afirmativa, sua relação com a beleza, a felicidade e a arte. Por fim, na terceira parte, ele apresenta as duas maneiras de abolição da cultura afirmativa: a realizada pelo Estado autoritário e a “utopia” da superação dessa cultura.

A análise do fenômeno cultural burguês realizada por Marcuse recua até a Antiguidade, pois a integração entre conhecimento e prática, que marcava a filosofia antiga, teve fim com a separação entre o útil e o belo realizada por Aristóteles, o que configura o início de um processo que abrirá caminho para o materialismo da práxis burguesa e a conciliação entre felicidade e espírito em uma esfera separada – a da cultura. A pretensão platônica de transformar e melhorar o mundo material de acordo com as verdades conhecidas deixa de ser uma preocupação central da filosofia. O idealismo aristotélico é mais “realista”, mas é, ao mesmo tempo, mais resignado diante das tarefas históricas. Segundo o idealismo antigo, o mundo do verdadeiro, do bom e do belo é um mundo “ideal”, separado, para além, do mundo da existência material, que é marcada pela escravidão de muitos, pelo domínio da forma mercadoria, pela transitoriedade, pela insegurança etc. A separação ontológica e epistemológica entre o necessário e o belo, o mundo dos sentidos e o mundo das idéias, entre sensibilidade e razão, é a expressão de uma rejeição a uma determinada forma histórica de existência: o mundo material, “inferior”, que só possui verdade e beleza quando elas vêm do mundo “superior”. O isolamento ontológico entre o material e o ideal faz com que uma forma histórica específica da estrutura social de classes (no caso, a da Grécia Antiga) ganhe uma conotação metafísica eterna: a relação entre o *necessário* e o *belo*, a *matéria* e a *idéia*.

As verdades e felicidades supremas não fazem parte do mundo da necessidade, são luxos acessíveis somente a uma minoria. Na Antiguidade, não se defendia a universalidade dos valores superiores ou a sua extensão ao plano das necessidades. O surgimento dessa

universalização marca o nascimento do conceito de cultura, que é a peça central da práxis e da cosmovisão burguesas. Esta é a grande mudança na teoria da relação entre necessário e belo, trabalho e prazer, na época burguesa: a dedicação aos valores supremos não é mais vista como exclusividade de uma elite e a cultura passa a ser entendida como um valor universal. Deixa de existir aquela “boa consciência” antiga, segundo a qual parte da humanidade deveria se ocupar da satisfação das necessidades vitais e outra parte do cultivo da verdade, apesar da divisão social do trabalho ainda existir. Os seres humanos agora são vistos como abstrações puras, isto é, compradores ou vendedores de força de trabalho, tanto nas relações sociais quanto nas relações com os bens ideais. Desse modo, todos devem compartilhar igualmente a beleza, a verdade e a bondade. Aqui Marcuse introduz a noção de cultura afirmativa, entendida como “uma configuração histórica determinada da cultura”, pertencente à época burguesa. Para ela, o mundo espiritual é uma esfera independente do todo social, elevado a um coletivo e a uma universalidade, que na verdade são falsos. Esse conceito coloca o mundo espiritual (reino dos valores e fins autênticos) *contra* o mundo material (mundo social da utilidade e dos meios):

Sua característica decisiva é a afirmação de um mundo universalmente obrigatório, eternamente melhor e mais valioso que deve ser incondicionalmente afirmado: um mundo essencialmente diferente do mundo real da luta diária pela existência, mas realizável por qualquer indivíduo para si mesmo ‘a partir do interior,’ sem transformar aquela situação real (MARCUSE, 2007i, p. 87, tradução nossa).

O belo universal e sublime é interiorizado e transformado em valor cultural da burguesia; surge um reino cultural de liberdade e unidade aparentes, no qual os antagonismos existenciais devem ser pacificados.

O indivíduo abstrato, o sujeito da práxis burguesa, possui uma nova exigência de felicidade, cuja realização depende somente dele mesmo. Entretanto, a maioria das pessoas não tem poder aquisitivo para comprar as mercadorias que trazem felicidade: a validade universal da nova felicidade e da igualdade não é realizada concretamente. Assim, a realização da felicidade e da igualdade, promessa crucial para o domínio da burguesia, embora não concretizada, é relegada ao plano do ideal: “às necessidades do indivíduo isolado ela responde com humanidade universal, à miséria do corpo com a beleza da alma, à escravidão exterior com a liberdade interior, ao egoísmo brutal com o dever do reino da virtude.” (MARCUSE, 2007i, p. 89, tradução nossa). Se no período em que a burguesia lutava pelo poder essas idéias tinham realmente um caráter universal e socialmente transcendente,

quando ela consolidou seu domínio, as idéias passaram a controlar as massas e a exaltar a nova organização social – tornaram-se ideologia.

Entretanto, a cultura afirmativa não apresenta somente aspectos conciliatórios e afirmativos. O idealismo burguês contém em si diversos elementos antagônicos: a legitimação da existência e a dor que ela causa; a tranqüilidade diante da realidade e a recordação do que poderia existir. Também a grande arte burguesa possui conteúdos antagônicos: ao criar a dor e a tristeza como forças eternas do mundo, ela rompeu com a resignação dos indivíduos no cotidiano; ao pintar com realismo a beleza do mundo e a felicidade, imprimiu na base da vida burguesa falsos consolos e bênçãos, mas também um anseio autêntico. Na transformação da dor, da tristeza, da penúria e da solidão em forças metafísicas, na representação do ser humano como independente das mediações sociais, está a verdade da grande arte burguesa: o mundo dado só pode se transformar deixando de existir. As figuras ideais da grande arte burguesa eram muito distantes da realidade cotidiana, o que fez delas alimento da esperança por um mundo melhor no futuro. Segundo Schoolman (1984, p. 329), ao fazer isso, a cultura ganha qualidades críticas, denuncia implicitamente a indiferença da sociedade em cumprir as promessas que faz. Assim, o caráter negativo da arte é apresentado brevemente no texto de 1937 (KANGUSSU, 2008, p. 31 e SILVA, 2001, p. 317).

A felicidade prometida na arte restringiu-se ao campo da cultura, foi interiorizada e racionalizada, pois a verdadeira satisfação dos indivíduos é, por princípio, contrária à cultura idealista: é a exigência de uma mudança real nas relações sociais, de uma nova forma de vida, trabalho e prazer. Sob esse aspecto, o ideal é mais reacionário e apologético do que progressista e crítico, visto que a realização do ideal diz respeito à formação cultural dos indivíduos, não à transformação da ordem material da vida. A humanidade é um estado interior; liberdade, bondade e beleza são qualidades da alma (*Seele*). Possuir cultura não é se rebelar contra a ordem estabelecida, mas saber comportar-se dentro dela. “A beleza da cultura é sobretudo uma beleza interior e só pode alcançar o exterior partindo do interior.” (MARCUSE, 2007i, p. 92, tradução nossa). A noção de que a cultura deve se ocupar dos valores da alma constitui a cultura afirmativa.

O conceito de alma para a cultura afirmativa não veio da filosofia, mas da literatura do Renascimento: alma como recanto inexplorado, relacionado à liberdade e ao valor próprio, que são exigências anunciadas pela nova sociedade. A alma não faz parte do mundo e a sua negatividade faz dela o último refúgio dos ideais burgueses. “A alma é protegida como o único âmbito da vida que ainda não foi tragado para o processo de trabalho social.” (MARCUSE, 2007i, p. 96, tradução nossa). Todavia, se por um lado essa noção de alma

serviu para submeter a existência à economia do capitalismo, por outro, a liberdade da alma também aponta para uma outra vida possível, na qual a economia não é determinante para a totalidade das relações entre os indivíduos.

A alma parece romper toda a reificação. Não há distinção social para a alma. Todos os indivíduos, econômica e cotidianamente desiguais e não-livres, se tornam membros de uma comunidade interna no reino da cultura, que os coloca como livres e iguais. Acima de todos os obstáculos sociais, a alma prospera no interior do indivíduo. Desse modo, a cultura afirmativa, em seu período clássico, celebrou a alma, em consonância com seu ideal de universalização cultural. A alma, como âmbito fundamental da vida, submete os sentidos à sua autoridade. Da relação entre os sentidos e a alma surge a idéia burguesa de amor: o anseio pela constância da felicidade terrena, a vontade de superar a impermanência cotidiana, a escravidão e a morte. Como esses anseios não podem se efetivar sem que ocorra uma mudança profunda na existência social que coincide com a passagem do individualismo à solidariedade, o amor diz respeito somente às relações privadas. Mesmo assim, a realização plena do amor nessa sociedade, a entrega da individualidade à solidariedade dos amantes, só é possível na morte. “[A morte] aparece não como o fim da existência no nada, mas antes como a única possibilidade de consumação do amor e assim como o seu significado mais profundo.” (MARCUSE, 2007i, p. 98, tradução nossa). A morte aparece como a única ruptura possível com as barreiras socialmente impostas à solidariedade. Os amantes da poesia burguesa amam contra as imposições da sociedade, contra a morte. Se na arte o amor é elevado à tragédia, no cotidiano burguês arrisca-se a se converter em hábito, mera obrigação. A questão do amor como oposição à vida cotidiana é retomada por Marcuse na década de 1940, como será visto no próximo capítulo.

O domínio imediato da alma está limitado às relações privadas, que não interferem na manutenção da vida cotidiana, que “não importam”. Mas o que importa é realmente a alma, na medida em que ela representa a vida não realizada e não satisfeita do indivíduo. O que não pôde encontrar lugar no cotidiano foi transposto, falsamente, para a cultura da alma: felicidade, bondade, alegria, verdade, solidariedade. Como pertencem a um mundo superior, puro e separado do cotidiano, tudo isso é afirmativo. Tais forças ou são internalizadas como deveres da alma individual, ou representadas como objetos artísticos cuja realidade não faz parte da realidade concreta. A realização dos ideais burgueses, efetivamente considerados utópicos, fantasiosos e rebeldes só foi tolerada na arte. “[Nela] a cultura afirmativa expôs as verdades esquecidas sobre as quais o ‘realismo’ triunfa na vida diária.” (MARCUSE, 2007i, p. 100, tradução nossa). A verdade pode ser representada pela arte, pois aqui ela é purificada e

afastada do presente; aquilo que acontece na arte não leva efetivamente a nada. Ainda que um mundo belo não seja representado artisticamente como distante da realidade (explicitamente do passado ou do futuro), a beleza o desatualiza. Por meio da beleza, a felicidade foi permitida às pessoas – somente na arte a beleza foi afirmada sem obstáculos, pois em si mesma ela possui um poder muito perigoso para a forma dada da existência, que precisa racionalizar e controlar a felicidade: por ser sensorial, a beleza liga a felicidade ao plano dos sentidos, ela é uma promessa de felicidade (*promesse de bonheur*) e não um prazer desinteressado, ela revela aquilo que é negado à maioria. Se vinculada somente aos sentidos, a beleza sofre da mesma desvalorização que os atinge, podendo ser fruída sem problemas somente em âmbitos muito delimitados. O indivíduo na sociedade burguesa tem a liberdade controlada, principalmente pela condenação da fruição, relacionada à escravidão, à exploração dos corpos. Somente como meio para a produção de lucro a utilização do corpo era considerada como afirmação da liberdade. A coisificação nas fábricas era um dever moral, enquanto a coisificação para a fruição era condenada como depravação, prostituição. Esse é o limite da reificação. Onde o corpo se torna mercadoria, há a quebra do tabu. Entretanto, o corpo totalmente objetificado, coisa bela, típico das classes sociais mais “inferiores”, marginais e semimedievais, é uma “lembrança antecipatória” (*vordeutende Erinnerung*): nele é possível imaginar uma nova felicidade, o triunfo sobre a reificação, a superação do ideal afirmativo, a liberação da fruição carregada de culpa e dos sentidos em relação à alma – surge, então, a imagem de uma outra cultura.

A mediação da alma é condição necessária da beleza e de sua fruição. Os sentidos sozinhos não são capazes de fruir a beleza, sendo imprescindível a mediação de sua parte “mais nobre”: a razão, a alma. Assim, somente no reino da beleza ideal, ou seja, na arte, a felicidade e o prazer puderam ser reproduzidos como um valor cultural, sem contradizer a organização social dada. As obras clássicas pertencem a outro mundo. Portanto, o que elas dizem não tem importância fora do mundo da arte, não entra em conflito com a ordem vigente. A religião e a filosofia, que também representam a verdade ideal, são âmbitos culturais que não são capazes de realizar tal reprodução: aquela, por projetar a felicidade para o além-túmulo, a última por ser desconfiada demais com relação à felicidade. O desejo e a fruição da felicidade só tinham espaço como beleza ideal, cujo mensageiro era a arte. “Com respeito ao grau de verdade socialmente permitida e à forma da felicidade alcançada, a arte é o âmbito mais alto e mais representativo na cultura afirmativa.” (MARCUSE, 2007i, p. 102, tradução nossa). A arte pode realizar essa tarefa, pois, diferente da verdade da teoria, a beleza da arte oferece um consolo em meio a uma realidade infeliz e miserável, ela oferece um

momento efêmero de felicidade num mundo dominado pela infelicidade constante. Como os indivíduos estão isolados, ninguém conserva a felicidade depois que esse momento passa. Como os momentos são passageiros, é preciso que sejam eternizados e é isso que a cultura afirmativa faz. Num contexto de infelicidade geral no qual as pessoas carecem de felicidade, a cultura afirmativa exerce sua tarefa social mais importante, ainda que seja a de oferecer uma solução aparente para o problema: a solução é possível justamente porque a beleza da arte possui um caráter de aparência (*Schein*). De um lado, a felicidade só pode ser fruída de forma idealizada, na alma. De outro, não faz sentido fruir o ideal, que é indiferente à felicidade e cuja função é disciplinar e interiorizar. O ideal não oferece nenhuma satisfação imediata. A submissão do indivíduo ao ideal, para nele encontrar alguma satisfação, depende da apresentação daquele com a aparência de uma satisfação real – somente a arte é capaz disso, através da beleza. A arte, aqui, não deve apresentar a realidade como ideal, mas como bela. A beleza dá ao ideal uma aparência real do que traz felicidade. Quem contempla a obra de arte, sente, momentaneamente, felicidade; esse momento pode ser repetido indefinidamente, posto que está eternizado em uma obra de arte.

Através da beleza, a arte revela o mundo como ele é: na esfera privada do espectador, ocorre a ruptura com a onipresente forma mercadoria. Se, por um lado, a cultura afirmativa colocou todo o peso da determinação do homem nas causas internas, contribuindo para a manutenção da injustiça social, por outro, ela confrontou a ordem estabelecida com a imagem, ainda que distorcida, de uma ordem melhor. “A cultura afirmativa foi a forma histórica na qual se preservaram aquelas necessidades humanas que excediam a reprodução material da existência.” (MARCUSE, 2007i, p. 104). As obras da grande arte burguesa contêm certo grau de felicidade real. A aparência na arte gera um efeito real de satisfação, mas que se coloca a serviço do existente; a possibilidade da realização de uma vida feliz fica eclipsada pela existência de um mundo “superior” à existência material. A arte, ao atualizar a beleza, pacifica a revolta, contribui para o enquadramento das pessoas, para seu disciplinamento, para tornar suportável a falta de liberdade na existência social – metas da educação da cultura afirmativa. Essa educação tornou possível tolerar a contradição entre as realizações da razão, a liberdade universal, o humanismo, o amor ao próximo etc., e a humilhação geral da maioria da humanidade, a irracionalidade da vida, a dominação da mercadoria e do lucro. Eis a grande realização da cultura afirmativa: tornar felizes os indivíduos que não o são de fato, torná-los dispostos para o trabalho.

O desenvolvimento da burguesia a faz entrar em conflito com sua própria cultura. A auto-abolição da cultura afirmativa começa quando a mobilização parcial, na qual a vida

privada fica de fora do controle social, não é mais suficiente para preservar o *status quo*: exige-se a “mobilização total”. No último período da cultura afirmativa (que Marcuse implicitamente associa ao nacional-socialismo), o que era uma universalidade abstrata interior, a alma, de cunho idealista, passa a ser uma comunidade abstrata exterior, a raça, o povo, o sangue, o solo, de caráter heróico. Ambas têm a mesma função: renúncia e enquadramento dos indivíduos na realidade existente. A ordem social é fundamentalmente a mesma, tanto aquela suportada graças ao culto idealista da interioridade quanto esta do culto heróico do Estado – só que, agora, o sacrifício do indivíduo é total. Se antes a cultura tinha a ver com a felicidade pessoal, agora a felicidade do indivíduo não tem importância frente à grandeza do povo. A questão da felicidade não pode nem sequer ser colocada: a exaltação substitui a transformação. Esse dismantelamento da cultura revela a intensificação de tendências que já estavam na base da cultura afirmativa. Mas tudo aquilo que havia de progressista nos estágios anteriores da cultura é rejeitado.

Até agora, a reintegração da cultura no processo material da vida só se deu no sentido utilitarista: felicidade individual como uma “despesa”, tal e qual a alimentação e o descanso do trabalhador, organização da alegria – e o interesse do indivíduo permanece unido ao interesse básico da ordem estabelecida. A superação efetiva da cultura afirmativa parece utópica, quando se parte do ponto de vista da ordem estabelecida. Como o que se conhece no ocidente é somente essa cultura, a supressão de seu caráter afirmativo soará como a supressão da própria cultura em si. Mas a sua superação significa a destruição de seu caráter afirmativo, não a demolição da cultura em geral. Por isso Marcuse vê um elemento progressivo e dinâmico na declaração segundo a qual hoje a cultura se tornou desnecessária. Uma cultura que mantenha viva a satisfação, e não somente o desejo por satisfação, não poderá ser afirmativa. Nela ocorreria uma mudança na expressão artística, cuja beleza já não seria representada como uma ilusão real, mas sim como expressão da realidade e da alegria na realidade. Esse potencial da cultura pode ser antegozado, por exemplo, nas estátuas gregas (Grande Arte da Antiguidade Clássica), no último Beethoven e em Mozart (Grande Arte Burguesa). Talvez a beleza e a sua fruição deixem de ser incumbências da arte. Talvez a arte ilusória perca seu objeto. Há tempos o seu lugar tem sido o museu, distante do cotidiano, próprio para gerar a “elevação consoladora” nos espectadores para um outro mundo, mais digno, numa experiência limitada a ocasiões especiais, capaz de calar o potencial “explosivo” das obras clássicas. Tais observações de Marcuse deixam transparecer, ainda que sutilmente, a noção de que a felicidade representada pela arte talvez seja finalmente realizável.

Entre as duas contra-imagens possíveis da cultura afirmativa, o clichê do “paraíso terreno da satisfação sem esforço” (*the fool’s paradise*, na tradução inglesa, *Schlaraffenland*, no alemão) é preferível ao da Terra como grande instituição de formação popular. A “universalização dos valores culturais”, o “acesso das massas à cultura” são idéias que representam, na verdade, a conquista das massas para a ordem social afirmada por essa cultura. A questão mais importante, a da superação dessa cultura, escapa a tais visões. Aqui, Marcuse apresenta um ponto crucial, que será retomado ao longo de sua trajetória intelectual e com maior importância no livro *A Dimensão Estética*, em 1977, que é a permanente contradição entre as imagens artísticas e os conflitos, sofrimentos e tristezas da existência. Existe uma necessária vinculação entre a reprodução da vida e a reprodução da cultura: enquanto houver contingência no mundo, haverá conflito, enquanto houver um reino de necessidade, haverá carência suficiente que justifique a criação de cultura modeladora de anseios e purificadora de pulsões irrealizadas. Assim, mesmo uma cultura não afirmativa será carregada de inconstância e necessidade, será oposta à realidade. A abolição da organização social irracional, ao eliminar a cultura afirmativa, realizará, ao invés de eliminar, a individualidade que é invalidada por essa cultura. É interessante notar aqui uma certa precedência da mudança social à mudança cultural, ainda que a primeira pareça causar, necessariamente, a segunda.

3. CULTURA IDEALISTA ALEMÃ E LITERATURA DA RESISTÊNCIA: ARTE E POLÍTICA NOS ANOS 1940

É possível encontrar alguns ecos do ensaio de 1937 na obra que Marcuse publica em 1941, intitulada *Razão e Revolução: Hegel e o surgimento da teoria crítica* (cujo título original é *Reason and Revolution: Hegel and the Rise of Social Theory*). O autor identifica na cultura idealista, em especial a alemã, um forte caráter conciliatório e uma tendência à separação entre a realidade externa e o âmbito da “alma”. Os ideais, cuja efetivação é reiteradamente frustrada, encontram lugar nos domínios da ciência, da arte e da filosofia que “constituíam um refúgio para a verdade, a bondade, a beleza e a felicidade, e o que é mais importante, para um temperamento crítico que não podia ocorrer no social.” (MARCUSE, 1994, p. 20, tradução nossa). Se por um lado essa cultura era alheia à prática e à ação e, por conseguinte, servia de falso consolo, por outro, guardou as verdades historicamente irrealizadas – eis aqui um elemento importante, que fundamenta a relevância dada pelo pensamento de Marcuse à arte, que é o reconhecimento de seu status de verdade (MARCUSE, 1994, p. 90). Reaparece, ainda que em outro contexto argumentativo, a idéia presente em “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura” segundo a qual as revoluções burguesas não levaram a uma libertação de fato, que a realização da verdadeira liberdade acabou transferida para o domínio interno do espírito. Figura também a noção de que o mundo apresentado pela arte é antagonico, e até desafiador, à realidade existente. Esse caráter negativo da arte é melhor desenvolvido no texto seguinte, escrito quatro anos depois da publicação de *Razão e Revolução*.

3.1. Arte como Grande Recusa

Em contraste com o retrato da arte e da cultura predominantemente (mas não exclusivamente) afirmativas traçado no ensaio de 1937 e em trechos da obra de 1941, está um texto sem datação precisa, mas que provavelmente começou a ser escrito em 1945 e terminou antes da conclusão de *Eros e Civilização*, de 1955 (ver nota em MARCUSE, 1999, p. 268). O texto em questão intitula-se “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era

totalitária” (“Some remarks on Aragon: art and politics in the totalitarian era”) e apresenta um outro semblante da arte, somente esboçado nas obras precedentes: o seu caráter negativo, revolucionário. O texto, dividido em quatro seções, é amplamente ilustrado com trechos de obras de Baudelaire, Aragon, Paul Eduard, entre outros. Aparecem a expressão “Grande Recusa”, de Whitehead, que possui grande importância para o pensamento de Marcuse, e também a questão recorrente da tensão entre o político e o estético no projeto surrealista.

O texto começa reconhecendo que as condições históricas para a concretização da liberdade do ser humano foram alcançadas, mas que a oposição intelectual que tem como meta a libertação nunca foi tão impotente – as forças revolucionárias estão sendo assimiladas, o que era antagônico e transcendente está perdendo o poder alienador. A teoria política está restrita ao academicismo e os horrores da Segunda Guerra Mundial são temas de produtos para o entretenimento das massas. Toda forma de acusação é absorvida. Até mesmo a arte revolucionária tem seu potencial negativo calado pela sua transformação em modismo, em arte “clássica”. Nesse contexto, parece impossível à oposição intelectual formular sua tarefa e sua meta, rompendo com a assimilação e padronização totais para alcançar os fundamentos básicos da realidade dada. É interessante destacar aqui que Marcuse cita o quadro *Guernica*, de Picasso, como exemplo de “peça de museu referenciada” (MARCUSE, 1999, p. 270). No final do texto, o exemplo irá retornar para ilustrar uma intrigante exceção à suavização do horror realizada pela transformação do conteúdo pela forma da obra de arte, ou seja, pela transfiguração artística.

A segunda seção é dedicada a apresentar as respostas que a arte dá a este desafio: diante da cultura de massas, que a tudo assimila, como a arte pode recuperar sua força alienadora, ser ainda a expressão da Grande Recusa?

A arte, como instrumento de oposição, depende da força alienadora da criação estética: de seu poder em permanecer estranha, antagônica, transcendente à normalidade e, ao mesmo tempo, ser o reservatório das necessidades, faculdades e desejos reprimidos do homem, de permanecer mais real do que a realidade da normalidade (MARCUSE, 1999, p. 270).

Como todos os conteúdos são absorvidos pelo “modo de vida monopolista”, a solução do problema poderia estar na forma: a forma transformada em único conteúdo, em contradição a todo conteúdo. Todavia, essa solução também foi absorvida: o “terror surrealista foi superado pelo terror real” (MARCUSE, 1999, p. 271). A negação vanguardista não foi negativa o bastante. Transformada em outro conteúdo, a forma também foi absorvida

pelo mercado. O problema permaneceu sem solução, até o surgimento do trabalho dos escritores da Resistência. Os vanguardistas dos anos 1920 e 1930, antes adeptos do “escândalo pelo escândalo”, agora enaltecem o verdadeiro amor, o estilo austero, o sacrifício pela pátria. Esses artistas vivem sob um fascismo totalitário, que determina todas as esferas de suas vidas e em contraste com o qual toda a arte é criada. Nesse contexto, a arte é negação e contradição absolutas. “A arte é essencialmente irrealista: a realidade que cria é alheia e antagônica à outra, a realidade realista que ela nega e contradiz – em nome da utopia que deve ser real.” (MARCUSE, 1999, p. 272). Entretanto, a negatividade política nas obras não pode ser apresentada diretamente, sob o risco de ser absorvida pelo sistema. O conteúdo da liberdade só aparece de maneira indireta: a arte somente ilumina a libertação, ela não a realizará, pois essa é a meta da ação política. O político, então, está fora do conteúdo, é o artístico *a priori* que prevalece. Mas na forma a vontade política se revela: “o poder de oposição e de negação da arte se revelará na forma, no artístico *a priori* que configura o conteúdo.” (MARCUSE, 1999, p. 272). Ainda que, fatalmente, o conteúdo seja absorvido pela ordem dominante como toda forma de liberdade em uma sociedade não-livre, mesmo assim ele revelará a meta contida nele – o desejo por libertação.

Como tudo é objeto de dominação totalitária e, por conseguinte, passível de libertação, tudo pode ser conteúdo da arte. A única exigência é que o objeto seja configurado de modo a revelar o sistema negativo em sua totalidade e a necessidade absoluta de libertação. A existência do homem e da natureza deve ser exposta na obra de arte em toda a sua solidão, desespero e liberdade, sem os adornos da cultura de massas: “A obra de arte será, ao mesmo tempo, a mais esotérica, a mais antioletivista, pois a meta da revolução é o indivíduo livre.” (MARCUSE, 1999, p. 271).

A forma artística (o artístico *a priori*) é mais do que a mera organização técnica dos elementos da obra: é o “estilo”, responsável por selecionar o conteúdo e estabelecer o eixo que determina as relações entre esses elementos. Não por coincidência, uma característica comum das obras dos autores citados por Marcuse (Baudelaire, Aragon etc.) é o amor sensual como temática principal:

A sensualidade como estilo, como artística *a priori*, exprime o protesto individual contra a lei e a ordem da repressão. O amor sensual dá a ‘promesse du bonheur’ (promessa de felicidade) que preserva o conteúdo materialista integral da liberdade e se rebela contra todos os esforços para canalizar este ‘bonheur’ em formas compatíveis com a ordem da repressão (MARCUSE, 1999, p. 272-273).

A sensualidade é o apolítico por excelência, mas justamente em seu caráter apolítico ela preserva a meta da ação política, que é a libertação. Por estar vinculado à *promesse du bonheur*, o amor, como forma artística, se torna o *a priori* político da oposição artística. Assim, a reação poética dos autores da Resistência contra a incorporação de todo conteúdo pela sociedade totalitária é o amor como o *a priori* artístico que conforma todo o conteúdo. A transposição do conteúdo político a uma esfera diferente da existência (o mundo da arte, a linguagem do amor) nega sua forma monopolista e salva sua forma revolucionária: “a pátria, a resistência, a libertação tornam-se conteúdos artísticos apenas quando são precondições para a realização da ‘promesse du bonheur’. Amor e liberdade são uma e mesma coisa.” (MARCUSE, 1999, p. 275). O conteúdo político é apresentado e negado ao mesmo tempo “e sua negação salva o conteúdo verdadeiro, a meta revolucionária. O político está sendo despolitizado, e deste modo se torna o político verdadeiro. Arte e política encontram seu denominador comum.” (MARCUSE, 1999, p. 276). O desafio de apresentar o conteúdo político em uma forma “apolítica” foi um dos primeiros problemas enfrentados pelo surrealismo.

A resposta da poesia da Resistência na busca por uma linguagem nova foi reviver o vocabulário tradicional clássico do amor, em contraste com as vanguardas. Esse é o aspecto mais surpreendente da poesia da Resistência. Se por um lado, essa linguagem parece estar muito distante dos esforços das vanguardas, da oposição e da resistência política, por outro, ela “exprime uma sensualidade que não permite a sublimação da promessa”. (MARCUSE, 1999, p. 277). Simplesmente justapor os horrores do fascismo ao amor, à calma e à liberdade seria romantismo e escapismo. Entretanto, como forma artística apriorística da poesia, a linguagem do amor torna-se um instrumento de estranhamento – choque que revela o mundo da arte como sendo a “negação positiva” do mundo político. A restrição da linguagem poética à rígida métrica clássica proposta pela literatura da Resistência aumenta o poder de estranhamento enquanto instrumento artístico-político. Esse retorno estilístico, explicou Aragon, se justifica pela tentativa de salvar a linguagem de sua destruição total, de sua absorção total pelo sistema totalitário. É preciso evitar falar a linguagem do inimigo, é preciso contradizê-la. A versificação clássica talvez tenha sido a maneira mais direta de preservar a *promesse du bonheur* (a ordem da beleza sensual imediata). Kellner vê, nos apontamentos de Marcuse acerca do uso de uma forma clássica severa por parte dos poetas da Resistência, a fim de apresentar um conteúdo emancipatório, a antecipação de uma posição posterior do filósofo, segundo a qual é a forma estética que carrega o poder emancipatório da arte (KELLNER, 2007, p. 29).

Na terceira seção do texto, Marcuse ilustra seus argumentos com a obra *Aurélien*, de Aragon. Com *Aurélien*, Marcuse aponta que o romance, além da poesia, também retornou à sua forma clássica do século XIX. Na obra de Aragon, o romance social reflete, na história pessoal de dois heróis, todo o destino histórico de uma época¹. O relacionamento proibido e não consumado dos protagonistas, Aurélien e Berenice, revela a promessa revolucionária do amor, a *promesse du bonheur*, que transcende a felicidade dos outros como a ordem livre transcende todas as liberdades permitidas na vida estabelecida. Entre os elementos antiburgueses presentes no romance, destaca-se a noção de “fidelidade”, que contradiz a tendência de permutabilidade universal da ordem burguesa. Marcuse enfatiza o potencial antagônico do amor extremo, que já havia sido esboçado anteriormente, e que será retomado na sua noção de uma dimensão estético-erótica emancipatória, em *Eros e Civilização* e outros escritos posteriores (KELLNER, 2007, p. 30).

Em *Aurélien*, não há praticamente nenhuma referência aos problemas sociais e políticos que cercam os personagens. A obra gira em torno do amor proibido, da tragédia amorosa. O amor é ilegal, pois não é compatível com nenhuma das relações sociais normais, de negócios. “É sua ilegalidade essencial, sua transcendência sobre a ordem estabelecida da vida que transforma o amor em *a priori* político e, ao mesmo tempo, artístico. A ilegalidade é o denominador comum da ação da Resistência e da arte da Resistência.” (MARCUSE, 1999, p. 283).

A relação contraditória entre o amor e o mundo político é revelada no epílogo do romance: a linguagem política se interpõe entre os dois antigos amantes, a ação política nega o amor, mas essa “negação revela a verdadeira relação entre as duas realidades: sua identidade final.” (MARCUSE, 1999, p. 284). Sua identidade é a libertação: “A ação política é a morte do amor, mas a meta da ação política é a libertação do amor.” (MARCUSE, 1999, p. 284). Desse modo, a relação dos dois ex-amantes acaba imediatamente ao se ajustar à situação normal.

Na quarta e última seção do ensaio, de maneira semelhante ao “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura”, Marcuse apresenta, no final do texto, características da arte que são antagônicas ao retrato esboçado no restante do ensaio, o que ressalta o caráter ambíguo da relação entre arte e política. Se até agora foi mostrado o potencial negativo da poesia e da prosa da Resistência, o tom que encerra o texto é um pouco diferente:

¹ Característica semelhante será apontada por Marcuse, em *A Dimensão Estética*, como elemento trans-histórico e meta-social da arte burguesa.

A arte bem que pode tentar preservar sua função política negando seu conteúdo político, mas a arte não pode suprimir o elemento reconciliador que esta negação envolve. A ‘promesse du bonheur’, embora apresentada como destruída e destruidora, é, na apresentação artística, suficientemente fascinante para iluminar a ordem de vida reinante (que destrói a promessa) em vez da ordem futura (que a realiza). O efeito é um despertar da memória, a lembrança de coisas perdidas, a consciência do que foi e do que poderia ter sido. Tanto a tristeza quanto a felicidade, tanto o terror quanto a esperança são lançados sobre a realidade em que tudo isto ocorreu; o sonho é capturado e retorna ao passado, e o futuro da liberdade só aparece como uma luz fugidia. A forma artística é a forma da reconciliação (MARCUSE, 1999, p. 286).

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. “Esse elemento reconciliador parece ser a maldição intrínseca da arte, a maldição que a liga inseparavelmente à forma predominante de vida; parece ser o símbolo da arte em um mundo sem liberdade.” (MARCUSE, 1999, p. 287). O conteúdo, que na obra de arte recebe uma forma artística, fica isolado da totalidade negativa do mundo histórico, num espaço e num tempo artificiais. As coisas são libertadas para serem elas mesmas na forma artística, sem que sejam libertadas de fato. “A arte cria uma reificação peculiar.” (MARCUSE, 1999, p. 287). A forma artística é repouso, mesmo que seja altamente destrutiva. Ela faz do conteúdo um objeto de contemplação, de gratificação estética. Mesmo que se represente o terror total, ele ainda permanecerá uma obra de arte, uma transfiguração do terror em um outro mundo (o estético). Aqui Marcuse retoma o exemplo do quadro *Guernica*, de Picasso. Apesar da pintura ser eficaz na preservação do terror transfigurado, o que raramente ocorre nas obras de arte sem que haja uma suavização artística, isso parece ser alcançado graças a recursos extra-artistas (o nome do quadro, por exemplo). “O quadro em si mais parece negar o conteúdo político”: a matéria histórica do terror representado no quadro aparece como uma “individualização das forças universais e como tal transcendem a realidade fascista em direção a uma ordem ‘supra-histórica’. Possuem uma realidade própria: a realidade artística.” (MARCUSE, 1999, p. 287-288).

Todavia, o potencial negativo da arte não é completamente eclipsado por essa tendência à reconciliação. A arte, entendida como uma forma de alienação, como uma linguagem de ruptura, de estranhamento, como imagem de uma liberdade possível, ainda que incapaz de modificar diretamente a realidade e de representar o sistema repressivo em toda a sua terrível crueza, tem ainda um importante papel político:

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 [quer dizer, a ausência da apresentação de qualquer

forma da totalidade da opressão monopolista, do terror e também seu caráter ilusório] pode se tornar a precondição para a contradição e a negação artísticas. A arte pode promover a alienação, o estranhamento total do homem em relação a seu mundo. Esta alienação pode fornecer, na mais total opressão, a base artificial para a memória da liberdade (MARCUSE, 1999, p. 288).

Com relação ao texto de 1937, que evidenciara mais os elementos conciliatórios da arte, o ensaio de 1945 representou um avanço nas reflexões de Marcuse acerca do caráter político da arte, em especial o seu aspecto negativo. Além disso, esse trabalho apresentou o esboço do ideal estético que seria elaborado pelo filósofo durante os trinta anos seguintes: arte como dimensão de transcendência, como negação das forças sociais que atentam contra as possibilidades de liberdade e felicidade, como recusa da realidade social opressiva, como estranhamento/alienação diante do mundo, como criadora de imagens de um mundo melhor (KELLNER, 2007, p. 31).

4. ESTÉTICA, PSICANÁLISE E REALISMO SOVIÉTICO: ARTE E POLÍTICA NOS ANOS 1950

Na década de 1950, Marcuse publica dois livros em que reaparece a temática da arte e suas relações antagônicas com a política. Em *Eros e Civilização: Uma Interpretação Filosófica do Pensamento de Freud* (*Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*), de 1955, obra dedicada a discutir o pensamento de Freud a fim de explicitar seu conteúdo social e político e de extrair contribuições para a teoria crítica da sociedade contemporânea, aparecem três capítulos dentre os onze, em que figura a preocupação com o potencial político da fantasia, da imaginação e da sensibilidade – da dimensão estética. Além de Freud, são trazidos para o debate, entre outros, os pensamentos de Kant, principalmente o que diz respeito à *Crítica do Juízo*, e de Schiller, em especial as *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem*. Segundo Kellner,

Realmente, *Eros e Civilização* realizou uma revolução na teoria estética, combinando psicanálise com filosofia radical e teoria social ao elaborar perspectivas de como a dimensão estética poderia ajudar a promover a libertação individual e a criação de uma sociedade e uma cultura não-repressivas. Tirando a teoria estética do reino da filosofia pura, Marcuse colocou a estética no centro da teoria crítica social e da teoria e prática revolucionárias (KELLNER, 2007, p. 31).

No livro de 1958, *O Marxismo Soviético* (*Soviet Marxism: A Critical Analysis*), no capítulo em que trata da relação entre realidade e ideologia, Marcuse elabora uma crítica ao realismo soviético, enfatizando seus elementos conformistas e não-transcendentes. Tais críticas podem estender-se quase que inalteradamente para a arte comercializada nas democracias ocidentais. Para Reitz, a noção presente na obra, segundo a qual a arte, mesmo a afirmativa, é capaz de preservar as imagens transcendentais da libertação, revela semelhanças do pensamento de Marcuse com princípios metafísicos tradicionais, mais do que com o materialismo histórico e dialético – o que o comentador considera a mudança teórica básica que caracteriza a teoria crítica de Marcuse (REITZ, 2000, p. 161).

4.1. O Protesto da Fantasia

A arte está relacionada ao projeto de libertação pulsional desenvolvido em *Eros e Civilização*, fundamentalmente, por estar ligada à noção de *retorno do reprimido*, ou seja, os elementos que “compõem a história proibida e subterrânea da civilização.” O interesse de Marcuse pela metapsicologia freudiana baseia-se na hipótese de que “a exploração dessa história [reprimida] revela não só o segredo do indivíduo mas também o da civilização.” (MARCUSE, 1998b, p. 16, tradução nossa). A arte é a representação do material da psique reprimido pelo princípio de realidade, cuja forma histórica predominante é chamada por Marcuse de “princípio de desempenho”. Segundo o filósofo, o nível de desenvolvimento histórico atual, nos países industrialmente avançados, já permite a superação desse modelo de organização pulsional, que Freud identificava como necessariamente repressivo para o estabelecimento e manutenção da civilização, e que Marcuse considera exagerado. O grau excessivo de repressão, que tolhe a liberdade individual e gera uma ordem social opressiva, é chamado de “mais-repressão” (*surplus-repression*).

Em contraposição, o campo da arte parece ser capaz de expressar a libertação do conteúdo reprimido e de servir como modelo para a organização social, porquanto concilia harmoniosamente faculdades antagônicas como a razão e a sensibilidade, por meio da imaginação. A direção de um possível desenvolvimento não-repressivo da libido é indicada pelas forças mentais que se conservaram livres do princípio de realidade, entre elas a fantasia, a imaginação. No próprio fazer artístico já há sinais de que a arte possui qualidades antagônicas à repressiva sociedade existente:

Certamente, há um modo de trabalho que oferece um alto grau de satisfação libidinal, que é prazeroso em sua execução. E o trabalho artístico, quando é genuíno, parece brotar de uma constelação pulsional não-repressiva e visar objetivos não-repressivos – tanto que o termo *sublimação* parece requerer considerável modificação se aplicado a esse tipo de trabalho (MARCUSE, 1998b, p. 84-85, tradução nossa).

Marcuse dá continuidade à noção de uma arte potencialmente negativa, ainda que indiretamente política, tal como apresentada em “Algumas considerações sobre Aragon”, ao afirmar que os “grupos e os ideais coletivos, as filosofias, as obras de arte e literatura que ainda expressam sem concessões os medos e esperanças da humanidade opõem-se ao princípio de realidade predominante: elas são sua absoluta denúncia.” (MARCUSE, 1998b, p. 105, tradução nossa). A obra de arte, dentre todas as formas de materialização do

inconsciente, carrega no plano material o eterno protesto que a metapsicologia freudiana atribuiu implicitamente à fantasia (KATZ, 1982, p.156).

A raiz da oposição entre a arte (o domínio da fantasia) e a realidade é buscada por Marcuse na teoria freudiana sobre a estrutura mental e a relação entre o princípio de prazer e o princípio de realidade. Para Freud, as forças mentais que são opostas ao princípio de realidade estão relegadas ao inconsciente, cujos processos mais profundos são determinados pela forma “menos modificada” do princípio de prazer. Para ele, a fantasia é uma atividade mental livre em relação ao princípio de realidade, mesmo no âmbito da consciência: ela subordina-se exclusivamente ao princípio de prazer. A função da fantasia, dentro da estrutura mental, é ligar “as mais profundas camadas do inconsciente com os mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade; [assim] preserva [...] as imagens proibidas da liberdade.” (MARCUSE, 1998b, p. 140-141, tradução nossa). O reconhecimento cognitivo da fantasia (imaginação), de suas leis e de seus valores, não é uma completa novidade. Mas Freud inova ao tentar demonstrar a origem da fantasia e sua conexão essencial com o princípio de prazer.

Com o estabelecimento do princípio de realidade, a mente é dividida: um lado, afim ao princípio de realidade, monopoliza a relação teórica e prática com a realidade; o outro, a parte livre da mente, porém irrealista, impotente e inseqüente:

A razão prevalece: torna-se desagradável, mas útil e correta; a fantasia permanece agradável, mas torna-se inútil, falsa – um mero jogo, devaneio. Como tal, continua falando a linguagem do princípio de prazer, da liberdade em relação à repressão, do desejo e gratificação desinibidos – mas a realidade procede de acordo com as leis da razão, não mais comprometida à linguagem do sonho (MARCUSE, 1998b, p. 142, tradução nossa).

Marcuse considera a fantasia/imaginação importante, pois ela preserva a “memória” do passado sub-histórico, quando havia unidade entre o individual e o gênero, preserva a imagem da unidade entre o universal e o particular, sob o domínio do princípio de prazer. Num mundo estruturado pelo princípio individualizador que destrói a unidade original, que dá início ao uso repressivo das pulsões primárias, a imaginação reivindica o indivíduo total. Para Marcuse, essa reivindicação tem um forte conteúdo político, em especial num contexto histórico em que a própria noção de indivíduo perdeu o sentido e no qual predomina a não-liberdade. Ao tomar corpo com a criação artística, a fantasia revela suas verdades reprimidas:

A imaginação prevê a reconciliação do indivíduo com o todo, de desejo com realização, de felicidade com razão. Embora essa harmonia tenha sido removida para a

utopia pelo princípio de realidade estabelecido, a fantasia insiste que ela deve e pode tornar-se real, que detrás da ilusão há *conhecimento*. As verdades da imaginação são percebidas, primeiramente, quando a própria fantasia ganha forma, quando ela cria um universo de percepção e compreensão – um universo subjetivo e ao mesmo tempo objetivo. Isso ocorre na *arte*. A análise da função cognitiva da fantasia leva assim à estética como a ‘ciência da beleza’: detrás da forma estética encontra-se a harmonia reprimida da sensibilidade e da razão – o eterno protesto contra a organização da vida pela lógica da dominação, a crítica do princípio de desempenho (MARCUSE, 1998b, p. 143-144, tradução nossa).

O monopólio cognitivo da razão repressiva sempre foi contestado pela imaginação:

A fantasia é cognitiva na medida em que preserva a verdade da Grande Recusa ou, positivamente, na medida em que protege, contra toda a razão, as aspirações pela realização integral do homem e da natureza, que são reprimidas pela razão. No domínio da fantasia, as imagens irracionais de liberdade tornam-se racionais, e as ‘profundezas sombrias’ da gratificação pulsional assumem uma nova dignidade (MARCUSE, 1998b, p. 160, tradução nossa).

A arte é o mais visível “retorno do reprimido”, tanto do indivíduo quanto do gênero. A imaginação artística modela a “memória inconsciente” da liberdade não realizada. À repressão institucionalizada, a arte opõe a imagem da liberdade, negando a não-liberdade. Todavia, como um fenômeno estético, a função crítica da arte é auto-derrota, pois o próprio compromisso da arte com a forma estética invalida sua negação da falta de liberdade. Para ser negada, a não-liberdade deve ser representada na obra de arte com aparência de realidade. A realidade representada é assim sujeitada a padrões estéticos, o que tira seu elemento de terror: o conteúdo passa a ser dotado de qualidades de prazer; a ordem estética, agradável, reconcilia o conteúdo. “A qualidade estética do divertimento, mesmo do entretenimento, tem sido inseparável da essência da arte, não importa o quão trágica, o quão intransigente seja a obra de arte.” (MARCUSE, 1998b, p. 145, tradução nossa). A arte possui realmente, como afirmou Aristóteles, um efeito catártico. Eis a dupla função da arte: “tanto opor quanto reconciliar; acusar e absolver; evocar o reprimido e reprimir de novo – ‘purificado’.” (MARCUSE, 1998b, p. 145, tradução nossa). Essa duplicidade já havia aparecido tanto no ensaio de 1937, quanto no de 1945: a forma estética preserva o conteúdo político da Grande Recusa, mas o encarcera na dimensão estética. Nas palavras de Katz:

Concretizada em estilo, ritmo, métrica, figura – na permanência ordenada da forma estética – a ‘alienação’ ligada com o conteúdo das idéias estéticas se fortalece como liberdade. [...] [Todavia, a] oposição à realidade social termina em reconciliação, a denúncia em absolvição, e talvez não haja escapatória do prosaico mundo do trabalho no poético mundo da beleza (KATZ, 1982, p. 156, tradução nossa).

Todavia, a constatação do caráter catártico da arte não invalida seu potencial negativo. Diante do complexo problema da arte como oposição política, Marcuse apresenta a resposta das vanguardas, que apareceram também em “Algumas considerações sobre Aragon”: a literatura da Resistência fazia oposição a um regime autoritário no qual a repressão ainda se dava predominantemente de fora para dentro; as vanguardas artísticas enfrentam agora um sistema repressivo cada vez mais arraigado na interioridade dos indivíduos:

Entretanto, 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. No presente estágio, no período de mobilização total, até essa oposição altamente ambivalente parece não ser mais viável. A arte sobrevive somente onde ela se anula a si mesma, onde preserva a sua substância ao negar sua forma tradicional e assim negando a reconciliação: onde se torna surrealista e atonal. De outra forma, a arte compartilha o destino de toda comunicação humana genuína: morre aos poucos (MARCUSE, 1998b, p. 145, tradução nossa).

Os surrealistas reconheceram o valor de verdade da imaginação e da forma para além da Psicanálise, ao desejarem converter o sonho em realidade. Por seu lado, Freud não via na verdade subjacente à fantasia um caráter “político”, mas somente um valor com relação ao passado sub-histórico. Entretanto, segundo Marcuse, a própria Psicanálise não justifica essa conclusão. A necessidade histórica do princípio de desempenho não torna impossível outra forma de civilização, sob outro princípio de realidade. Se, para Freud, é mera utopia crer que as imagens da fantasia dizem respeito a um futuro possível da humanidade, para Marcuse, o fato de a organização da realidade estabelecida considerar não-verdadeiras as proposições da imaginação é consequência da verdade dessas proposições. O valor de verdade da imaginação também está ligado ao futuro, não só ao passado – ela possui um valor emancipatório. Os surrealistas reconhecem que a função crítica da fantasia está na sua recusa em esquecer o que *pode ser*. Como em 1945, Marcuse atribui à arte a característica de Grande Recusa: “o protesto contra a repressão desnecessária, a luta pela forma suprema de liberdade”. Sem sofrer nenhum castigo (mas também sem interferir na realidade), essa idéia só pôde ser formulada na linguagem da arte. Em todo o resto, foi difamada de utopia – processo que configura um “elemento essencial da ideologia do princípio de desempenho.” (MARCUSE, 1998b, p. 150, tradução nossa). As pretensões utópicas da imaginação nunca foram historicamente tão realizáveis. Contrariando o movimento da cultura de massas e do embelezamento da realidade, o progresso para além do princípio de desempenho não será levado a cabo pelo aperfeiçoamento da existência atual por, entre outras coisas, mais contemplação, mais lazeres, pela prática de “valores superiores” – elementos do patrimônio cultural do próprio princípio

de desempenho. A crítica aqui é a mesma que conclui o ensaio acerca do caráter afirmativo da cultura: dessa postura somente derivam atitudes repressivas e reconciliatórias.

De acordo com essa noção, derivada de uma “repressão cultural”, a imaginação nunca será capaz de validar um princípio de realidade; a idéia de uma “imaginação produtiva” do romantismo e o programa surrealista *de pratiquer la poésie* permanecem apenas como curiosidades. A arte é somente passatempo, adorno, elevação cultural: “o domínio da estética é essencialmente ‘irrealista’: manteve sua liberdade diante do princípio de realidade à custa de ser ineficiente na realidade.” (MARCUSE, 1998b, p. 172, tradução nossa). Através do exame do termo *estética* na filosofia da segunda metade do século XVIII, Marcuse pretende criticar essa noção repressiva, demonstrando a íntima ligação entre prazer, sensibilidade, beleza, verdade, arte e liberdade. Esse período da história da filosofia será examinado, pois foi nele que o significado de *estética* ganhou os contornos atuais.

Em primeiro lugar, Marcuse examina o pensamento de Kant sobre o estético. Na filosofia kantiana, entre a razão prática (liberdade na auto-legislação) e a razão teórica (natureza nas leis da causalidade) há uma terceira faculdade, a do juízo, que liga as faculdades “inferiores” às “superiores”, faz a transição entre o reino da natureza e o da liberdade. Enquanto a razão teórica dá os princípios apriorísticos da cognição e a razão prática os da vontade, a faculdade do julgamento media as duas em virtude do sentimento de dor e de prazer. Se combinada ao sentimento de prazer, o julgamento é estético, e seu campo de aplicação é a arte. Nessa exposição do pensamento de Kant há a fusão dos dois significados de *estética*: o pertinente aos sentidos, que é o seu significado original e o pertinente ao belo, que corresponde à nova conotação que se estabelecia no século XVIII. Para Kant, o belo simboliza o reino da liberdade, a moralidade, na qual a razão prática se realiza, pois demonstra simbolicamente a idéia da liberdade, à qual não pode corresponder nenhuma percepção sensorial direta. Essa demonstração simbólica é o fundamento da ligação entre as faculdades “inferiores” da sensibilidade e a moralidade, através da função estética: “na filosofia de Kant, a dimensão estética ocupa a posição central, entre a sensibilidade e a moralidade – os dois pólos da existência humana. Se é esse o caso, então a dimensão estética deve conter princípios válidos para ambos os domínios.” (MARCUSE, 1998b, p. 176, tradução nossa).

Segundo as noções de Kant, na dimensão estética, a experiência básica é sensível, não conceitual – a percepção estética, prazerosa, é intuição. Esse prazer deriva da percepção da *forma pura* do objeto, que nessa representação é belo. A representação é fruto da imaginação: a percepção estética dá prazer, sendo portanto essencialmente subjetiva; mas como o prazer

deriva da *forma pura* do objeto, acompanha a percepção estética para qualquer sujeito que o percebe. Na imaginação estética, o objeto é representado não em termos de sua utilidade, mas como sendo livre em si mesmo. A experiência estética do objeto é completamente diferente da experiência cotidiana ou científica: “Essa experiência, que liberta o objeto dentro de seu ser ‘livre’, é obra do livre jogo da imaginação.” A *forma pura* do objeto sugere uma unidade na multiplicidade, uma harmonia auto-regulada, a manifestação pura e simples de sua existência: isso é a manifestação da beleza. A ordem da beleza e a ordem do jogo da imaginação obedecem a leis livres, que “são a forma pura da existência em si mesma.” (MARCUSE, 1998b, p. 178-179, tradução nossa).

Se por um lado a imaginação estética é sensual e receptiva, por outro ela é criadora: cria beleza. Está aberto o caminho teórico para a compreensão da imaginação como uma faculdade capaz de legislar sobre a realidade objetiva. “Na imaginação estética, a sensibilidade gera princípios universalmente válidos para uma ordem objetiva.” (MARCUSE, 1998b, p. 177, tradução nossa). Apesar de Kant só desenvolver as categorias do belo e da liberdade (“intencionalidade sem intento” e “legitimidade sem lei”, no contexto kantiano) no plano mental, elas remetem à essência de uma ordem não-repressiva e causaram um impacto em seus contemporâneos que extrapolou a sua filosofia transcendental. Segundo Kant, na dimensão estética se encontram os sentidos e o intelecto, mediados pela imaginação, e também se encontram a natureza e a liberdade. Para Marcuse, a necessidade dessa dupla mediação surge do conflito entre faculdades inferiores e superiores gerado pelo progresso repressivo e “racional”. A filosofia tentou reconciliar a sensibilidade e a razão através da mediação da dimensão estética, intimamente ligada aos sentidos. A reconciliação estética demanda o fortalecimento e a libertação da sensibilidade. Assim, na filosofia kantiana, a função estética demonstra os princípios de uma civilização não-repressiva na qual a razão é sensível e a sensibilidade é racional.

Dentro da tradição racionalista, a sensibilidade foi imbuída de uma posição epistemológica inferior, meramente receptiva. A imaginação estaria entre os processos sensíveis menosprezados por não possuírem qualquer valor cognitivo. Para Marcuse, a história filosófica do termo *estética* reflete a repressão sofrida pelos processos cognitivos da sensibilidade. A ruptura com a tradição ocorre em meados do século XVIII, quando surge a Estética como teoria do belo e da arte: uma disciplina que procura contrapor uma ordem da sensibilidade à predominante ordem da razão; sua verdade e sua falsidade são dadas pela sensibilidade, não pela razão. A Estética é entendida como a ciência da “cognição sensitiva”. Kant concordava com essa classificação e atribuía à Estética, como ciência da sensibilidade, o

objetivo de atingir a beleza, ou seja, a perfeição do conhecimento sensível: de ciência da sensibilidade, a Estética passa à ciência da arte – a ordem da sensibilidade é agora a ordem artística. Subjacente à transição da *estética* como pertinente aos sentidos para a Estética como ciência da arte está a noção de que a função primordial dos sentidos não é a cognição, mas a função apetente. Com essas duas funções confundidas e ordenadas segundo o princípio de prazer, o conhecimento sensível é tido como inadequado pelo princípio de realidade racionalista. A noção de uma sensibilidade libertada da razão só foi encontrar refúgio na teoria da arte, mesmo assim, muito modificada. “A verdade da arte é a libertação da sensibilidade através de sua reconciliação com a razão: essa é a noção central da estética idealista clássica.” (MARCUSE, 1998b, p. 184, tradução nossa). Ao atribuir a gratificação, o prazer estético, à *forma pura* do objeto artístico, a Estética “reprime” a sua origem sensível e pulsional. O desafio que a arte, por estar vinculada ao princípio de prazer, faz ao princípio de razão predominante, a representação da ordem da sensibilidade que invoca a lógica tabu da gratificação, acaba suavizado. “Como valor estético, a verdade não-conceitual dos sentidos está sancionada e a liberdade diante do princípio de realidade é permitida ao ‘livre jogo’ da imaginação criativa,” que reconhece “uma realidade com padrões muito diferentes. Contudo, uma vez que essa outra realidade, ‘livre’, é atribuída à arte, e sua experiência à atitude estética, ela não compromete e não ataca a existência humana no modo de vida habitual; é ‘irreal’.” (MARCUSE, 1998b, p. 185, tradução nossa).

Schiller, sob o impacto das idéias de Kant, propôs a reconstrução da civilização por meio de uma função estética dessublimada. O novo princípio de realidade deveria ser o estético: a reformulação da civilização depende grandemente da beleza e da imaginação. Para Schiller, o que impede a realização plena das potencialidades humanas é a relação antagônica entre duas esferas da existência humana, cada qual governada por um impulso básico (“impulso sensível” e “impulso formal”), e exemplificada nesta série de conceitos: sensibilidade e razão, matéria e forma, natureza e liberdade, o particular e o universal. A cultura é fruto da interação desses dois impulsos, mas a civilização atual não os reconcilia sob a sensibilidade racional e uma razão sensível; ao contrário, submete a sensibilidade à razão. Somente essa reconciliação pode libertar a existência humana – a única força profunda e duradoura o suficiente para fazê-lo seria um terceiro impulso, o “impulso lúdico”, que visa à beleza e à liberdade. Para Schiller, a solução do problema político da libertação do ser humano passa pela estética, pois a beleza conduz à liberdade, entendida como a emancipação da realidade dada. O impulso lúdico é a manifestação da própria liberdade, do jogo da vida, livre de carências e necessidades. Alçado a princípio da civilização, o impulso lúdico

transformaria a realidade: ela seria experimentada não como dominadora ou como dominada, mas como objeto de contemplação. A liberdade aqui proposta não é a liberdade íntima, interna, intelectual, mas uma liberdade *na* realidade – daí o grande valor político dessas idéias.

A interpretação da filosofia de Schiller apresentada em *Eros e Civilização* revela uma tendência ainda latente, mas que irá se desenvolver nos escritos de Marcuse no final da década de 1960, de acreditar que a dessublimação dos valores superiores da cultura, sua absorção pela existência, poderia levar à transformação da estrutura da própria existência humana. Outro problema tratado no pensamento de Schiller que irá reaparecer posteriormente, em *A Dimensão Estética*, por exemplo, é o antagonismo entre a gratificação duradoura e o curso destrutivo do tempo. Para Marcuse, o tempo não é contrário à gratificação simplesmente por dar um fim a ela, mas também por colaborar com a resignação dos indivíduos à sociedade estabelecida. “O fluxo do tempo ajuda os homens a esquecerem o que foi e o que pode ser: torna-os esquecidos do melhor passado e do melhor futuro.” (MARCUSE, 1998b, p. 231, tradução nossa). Uma oposição possível a essa “rendição ao tempo” é a busca do elemento libertador da recordação, função já apresentada em Hegel e Freud. A felicidade e a promessa de liberdade devem habitar a memória. Na literatura, Proust é um exemplo da relação entre felicidade e liberdade com a reconquista do tempo: “A recordação recobra o *temps perdu* [*tempo perdido*], que foi o tempo da gratificação e da realização.” (MARCUSE, 1998b, p. 233, tradução nossa).

A terrível sentença que afirma que somente os paraísos perdidos são os verdadeiros julga e ao mesmo tempo resgata o *temps perdu*. Os paraísos perdidos [o tempo passado de gratificação e plena realização] são os únicos verdadeiros não porque, em retrospecto, a alegria passada pareça mais bela do que realmente foi, mas porque só a recordação fornece a alegria sem a ansiedade sobre o seu desaparecimento e, assim, dá a ela uma duração impossível de outro modo. O tempo perde o seu poder quando a recordação redime o passado (MARCUSE, 1998b, p. 233, tradução nossa).

Mas, como Marcuse enfatizou em diversos momentos, a arte, que representa o tempo perdido, não é capaz de interferir diretamente na realidade; a “derrota do tempo é artificial e falsa; o relembrar não é uma arma real, a menos que seja traduzido em ação histórica [contra a dominação].” (MARCUSE, 1998b, p. 233, tradução nossa).

4.2. A Eliminação da Transcendência

Por pretender que a arte interfira diretamente na realidade e por excluir os elementos “irrealistas” da arte, Marcuse critica o “realismo soviético” e com ele a unidimensionalidade e a administração total da cultura soviética no sexto capítulo de *O Marxismo Soviético*, intitulado “Base e superestrutura – Realidade e ideologia” (*Base and Superstructure – Reality and Ideology*). Interpretando esse aspecto da filosofia soviética da arte como um conceito ético e político e não somente estético, o filósofo enfatiza suas conotações de controle social através da submissão cultural e da integração intelectual (REITZ, 2000, p. 157). Marcuse destaca o aspecto negativo da ideologia, aparentemente subestimado por Marx e Engels, que a viam como mera ilusão (*Schein*). Mas a ideologia, principalmente na religião, na filosofia e na arte, também expressa imagens de esperança, desejos e sofrimentos eternos do ser humano, suas potencialidades não realizadas, as imagens da justiça, felicidade e liberdade. Quanto mais a base domina a ideologia, mais a esfera ideológica que se encontra separada da realidade, como a filosofia e a arte, se converte em último refúgio para a oposição a essa ordem – a cultura afirmativa pode ser um exemplo de isolamento preservador.

A luta ideológica do marxismo soviético contra o idealismo burguês nega os elementos de transcendência presentes na filosofia e também na arte, pois eles podem colocar em perigo o sistema político e ideológico. Sobretudo a arte deve ser “realista”. Mas, ao contrário do realismo proposto pela estética soviética, o realismo em si pode ser muito crítico e progressista:

confrontando a realidade ‘como ela é’ com suas representações ideológicas e idealizadas, o realismo defende a verdade contra seu ocultamento e falsificação. Nesse sentido o realismo mostra o ideal da liberdade humana em sua negação e traição efetivas e assim preserva a transcendência sem a qual a própria arte é cancelada (MARCUSE, 1969b, p. 129, tradução nossa).

Diferentemente, o realismo soviético serve ao Estado repressivo, pois ele “aceita a realidade social estabelecida como estrutura final do conteúdo artístico, sem transcendê-la nem em estilo nem em substância.” (MARCUSE, 1969b, p. 129, tradução nossa). A realidade é confrontada com um futuro que não é antagônico ao presente. Não há nenhuma ruptura, nenhuma catástrofe que se interponha entre o agora e o futuro comunista:

Mas é precisamente o elemento catastrófico, inerente ao conflito entre a essência do homem e sua existência, que constituiu o centro sobre o qual a arte gravitou desde que se separou do ritual. As imagens artísticas preservaram a negação determinada da realidade estabelecida – a liberdade final (MARCUSE, 1969b, p. 129-130, tradução nossa).

Ao criticar a noção de antagonismo insuperável entre essência e existência como princípio teórico do formalismo, a estética soviética critica o princípio mesmo da arte. Já o marxismo considera esse antagonismo um fato histórico, que só será resolvido em uma sociedade que proporcione as condições materiais para o livre desenvolvimento das potencialidades humanas. Quando existência e essência humanas forem harmonizadas, a base tradicional da arte será subvertida, seu conteúdo será realizado. Enquanto isso não acontece, a arte conserva sua função cognitiva crítica: “representar a verdade não obstante transcendente, preservar a imagem da liberdade contra uma realidade negadora.” (MARCUSE, 1969b, p. 130, tradução nossa). Para a teoria marxista, o desenvolvimento das forças produtivas levará à realização da promessa de felicidade que a arte expressa – a ação política revolucionária tornará possível essa realidade. Mas como o valor cognitivo da arte está baseado na transcendência, com “a realização da liberdade, a arte não será mais um receptáculo da verdade.” (MARCUSE, 1969b, p. 130, tradução nossa). Como o marxismo soviético crê que a Revolução bolchevique criou a base para a transformação histórica, para a arte restaria somente a função de refletir a realidade; o real incorpora o ideal. A promessa de felicidade passa de ideal romântico a preocupação política e a arte se torna algo supérfluo: a liberdade realizada recusa a ideologia da liberdade em sua transcendência artística. A estética soviética recusa a idéia de “fim da arte” e insiste que ela permaneça, mas proíbe sua transcendência; ela quer “uma arte que não seja arte, e obtém o que pede.” (MARCUSE, 1969b, p. 131, tradução nossa).

O tratamento soviético dado à arte não é explicado somente pelas exigências de um regime autoritário. As concepções da estética soviética, derivadas da grande importância dada à função cognitiva da arte, revelam um profundo conhecimento da função social da arte. Arte e ciência expressam, de modo similar, a verdade objetiva. A arte revela forças indômitas do ser humano, “zonas perigosas” que estão além do controle social; a liberdade final se abriga nessas zonas. Arte é protesto, por isso, é assunto político. Por conseguinte, não pode ser considerada e tratada como livre gozo intelectual, emocional ou educativo. O Estado soviético elimina a transcendência da arte, que se transforma em instrumento de controle social daquela última esfera inconformista da existência humana; separada da sua base histórica, assume um

caráter mágico, como na pré-história. Mas, ao eliminar a transcendência da arte, o Estado soviético elimina o próprio potencial político da arte:

Mas a arte como força política é somente arte enquanto preserva as imagens da libertação; em uma sociedade que é em sua totalidade a negação dessas imagens, a arte pode preservá-las somente através da recusa total, isto é, não sucumbindo aos padrões da realidade sem liberdade, seja em estilo, ou na forma, ou na substância. Quanto mais totalitários esses padrões se tornam e quanto mais a realidade controla toda linguagem e toda comunicação, mais a arte tenderá a ser irrealista e surrealista, mais ela será levada do concreto ao abstrato, da harmonia à dissonância, do conteúdo à forma. A arte é assim a recusa de tudo o que foi feito parte e parcela da realidade. As obras dos grandes ‘burgueses’ anti-realistas e ‘formalistas’ são muito mais profundamente comprometidas com a idéia da liberdade do que o realismo socialista e soviético. A irrealidade de sua arte expressa a irrealidade da liberdade: a arte é tão transcendente quanto seu objeto (MARCUSE, 1969b, p. 132-133, tradução nossa).

A arte soviética pode ser caracterizada como magia, pois pretende interferir diretamente na realidade, *enquanto arte*. Todavia, a arte não pode atuar diretamente na realidade. O máximo que ela pode fazer é mudar a atitude subjetiva diante da realidade, mudar a realidade indiretamente. O seu limitado potencial de transformação se deve justamente aos elementos “abstratos” e “dissonantes” (característicos do “formalismo”) excluídos da arte pela estética soviética. Tais elementos contêm o caráter progressivo da “arte burguesa”. Eles representam o objetivo “desesperado” de romper com a “padronização e falsificação sociais que tornaram as estruturas artísticas tradicionais inúteis para expressar o conteúdo artístico.” (MARCUSE, 1969b, p. 134, tradução nossa). O realismo soviético, de maneira semelhante aos meios de comunicação de massa do ocidente, vai na contramão das lutas por uma nova linguagem negativa realizada por algumas vanguardas artísticas:

As formas harmoniosas, em seu desenvolvimento tanto realista quanto clássico e romântico, perderam sua força transcendente, crítica; elas não permanecem mais opostas à realidade, mas aparecem como parte e ornamento da mesma – instrumento de ajustamento. Comunicadas pelos meios de comunicação de massa, se transformam em agradáveis melodias que acompanham o trabalho e o ócio cotidianos, em alimento para os períodos de folga e repouso. Nessas circunstâncias, somente sua negação determinada pode restaurar seu conteúdo. De maneira inversa, através do restabelecimento da harmonia por decreto administrativo, a proibição da dissonância, da desarmonia e do atonalismo, a função cognitiva da arte é ‘enquadrada’ [*brought in line*] e o conformismo é imposto à imaginação artística, não-conformista *per se* (MARCUSE, 1969b, p. 134, tradução nossa).

A arte parece sofrer da mesma sina nas democracias ocidentais, cujas veladas tendências autoritárias serão exploradas por Marcuse na década de 1960. As modalidades de controle social transitaram para formas menos violentas, que permitem maior grau de

liberdades individuais em relação aos regimes autoritários. A demanda por maior liberdade artística acompanha essas transformações. Disso resulta que o realismo e o romantismo já não são conceitos opostos, que elementos “formalistas” e “abstratos” podem fazer parte de um usufruto conformista: “Em sua função social, a arte compartilha da crescente impotência da autonomia e do conhecimento individuais.” (MARCUSE, 1969b, p. 135, tradução nossa).

5. LINGUAGEM REVOLUCIONÁRIA E FORMA POSSÍVEL DA SOCIEDADE: ARTE E POLÍTICA NOS ANOS 1960

Na década de 1960 é grande o número de textos cujo tema é a relação entre arte e política ou em que o assunto aparece, mesmo brevemente. Duas obras importantes de Marcuse, *O Homem Unidimensional: Estudos sobre a Ideologia da Sociedade Industrial* (*One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of the Advanced Industrial Society*, de 1964) e *Um Ensaio Sobre a Libertação* (*An Essay on Liberation*, publicado em 1969) também apresentam o problema do caráter político da arte, ainda que não tenham dedicado capítulos inteiros à questão da estética, como fez *Eros e Civilização*. Em alguns trabalhos, Marcuse interpreta a cultura e a arte contemporâneas à luz de seu potencial de oposição contra a sociedade unidimensional e, em outros, enfatiza os temas mais reconstrutivos e transformativos (KELLNER, 2007, p. 41). Uma questão importante nessa época é a constatação de que a arte, refúgio das dimensões não integradas do ser humano, estaria perdendo esse poder e a contradição crítica entre a arte e a vida estaria sendo resolvida, mas de forma prematura. Em alguns textos fica evidente o incômodo diante do fato de que até “a arte, que Marcuse avaliou desde o começo como o refúgio final da oposição e da denúncia irreconciliáveis, está perdendo sua qualidade determinante de ser alheia à existência alienada”. (KATZ, 1982, p. 167, tradução nossa). E também que a “dimensão estética, a mais confiável contradição da realidade contraditória, estava perdendo seu semblante de independência; a união do estético e do político, da arte e da técnica, do Belo e do (empiricamente) Verdadeiro estava tendo lugar nos termos do estabelecido.” (KATZ, 1982, p. 191, tradução nossa).

Nesse período, Marcuse começa a elaborar a importância teórica das autênticas obras de arte de vanguarda (dadaísmo, surrealismo, teatro épico, atonalismo), que desde a década de 1930 expressaram a busca por uma linguagem poética como linguagem política. Mas o potencial revolucionário está vinculado ao compromisso com a forma estética: sem ela, não há negação nem transcendência. Por isso, a arte que tentou suprimir sua divisão com a realidade (*living art* etc.) faz a mesma coisa que a sociedade unidimensional: identifica prematuramente arte e política, destrói o poder revolucionário da arte, que é libertar o poder do negativo, guiar a práxis como uma idéia regulativa. Assim, a arte na sociedade unidimensional deve buscar a restauração do caráter alienante da cultura estética em relação aos padrões estabelecidos da civilização industrial, deve descobrir novas formas, novas

linguagens de negação. Marcuse passa agora a dar mais atenção à arte que é mais estranha não somente para a realidade social estabelecida, mas também à arte que é estranha aos limites estabelecidos da própria arte (KATZ, 1982, p. 191-192).

5.1. A Busca pela Linguagem Autêntica

O primeiro texto importante da década de 1960 foi um novo prefácio escrito por Marcuse para o livro *Razão e Revolução*, intitulado “A note on dialectic”. O texto expõe, entre outras coisas, a relação entre a dialética, chamada de “o poder do pensamento negativo”, e a vanguarda da linguagem poética, da qual fazem parte artistas como Mallarmé, Villiers de l’Isle-Adam, os surrealistas, Brecht. Mas são um esforço para falar a linguagem da contradição:

A realidade é outra e mais do que aquilo codificado na lógica e na linguagem dos fatos. Aqui está a ligação interna entre o pensamento dialético e o esforço da literatura de vanguarda: o esforço para romper com o poder dos fatos sobre o mundo, e para falar uma linguagem que não seja a linguagem daqueles que estabelecem, reforçam, e se beneficiam dos fatos. Na medida em que o poder dos fatos dados tende a se tornar totalitário, a absorver toda oposição, e a definir todo o universo do discurso, o esforço para falar a linguagem da contradição parece progressivamente irracional, obscuro, artificial. [...] Dialética e linguagem poética encontram-se, de certa forma, em terreno comum (MARCUSE, 2007a, p. 67, tradução nossa).

O elemento comum [entre a dialética e a linguagem poética] é a busca pela ‘linguagem autêntica’ – a linguagem da negação como a Grande Recusa em aceitar as regras de um jogo de cartas marcadas. O ausente deve tornar-se presente pois grande parte da verdade está naquilo que é ausente (MARCUSE, 2007a, p. 67, tradução nossa).

Para Mallarmé, poesia é o poder de negar as coisas (*de nier les choses*). Tal poder, “paradoxalmente”, foi reivindicado por Hegel como característica do pensamento autêntico. Em Hegel, a “negação determinada” é um dos princípios centrais do pensamento dialético: a negação é determinada se ela remete o atual estado de coisas aos fatores e forças básicos que contribuem para sua existência e para sua superação. Na realidade humana, as forças e os fatores que contribuem para a destrutividade e também para as possíveis alternativas para além do *status quo* são históricos. A negação determinada, então, é uma negação política. E o político, afirma Marcuse, como já havia argumentado em “Algumas considerações sobre

Aragon” e também em *Eros e Civilização*, num contexto de mobilização total, encontra sua mais autêntica expressão no que é tradicionalmente considerado apolítico: “Como tal, [a negação política] pode satisfatoriamente encontrar expressão autêntica numa linguagem não-política, e mais ainda quando toda a dimensão da política torna-se parte integral do status quo.” (MARCUSE, 2007a, p. 68, tradução nossa).

5.2. A Civilização Incorpora a Cultura

A preocupação com a mobilização total do indivíduo e com os obstáculos à linguagem da contradição reaparece no livro de 1964, *O Homem Unidimensional*. Aqui, Marcuse argumenta contra a atrofia das artes liberais e propõe a necessidade de um distanciamento crítico, uma alienação estética e a reafirmação da qualidade subversiva do juízo estético contra as preocupações operacionais (REITZ, 2000, p. 151). O terceiro capítulo da obra, chamado “A conquista da consciência infeliz: dessublimação repressiva” (“The conquest of the unhappy consciousness: repressive desublimation”), trata da absorção pela realidade dos elementos de oposição e de transcendência da cultura superior. O progresso da racionalidade tecnológica está acabando com esses elementos, através do processo de dessublimação, mas sem realizá-los de fato. A cultura superior não está se deteriorando numa cultura de massa, ela está sendo refutada pela realidade, está sendo ultrapassada por ela: a personalidade autônoma, o humanismo, o amor trágico e romântico², enfim, tudo aquilo que a cultura superior celebrava, é agora considerado um ideal de uma etapa atrasada de desenvolvimento. Se por um lado, o homem hoje é mais “poderoso” do que os heróis e semi-deuses da cultura, por outro, ele “traiu as esperanças e destruiu a verdade que eram preservadas nas sublimações da cultura superior.” (MARCUSE, 1991, p. 56, tradução nossa). Esta sempre contradisse a realidade social. Somente uma minoria de privilegiados representava seus ideais: “As duas esferas antagônicas da sociedade sempre coexistiram; a cultura superior sempre foi complacente, enquanto a realidade raramente foi incomodada por seus ideais e sua verdade.” (MARCUSE, 1991, p. 56, tradução nossa). Marcuse chamou a atenção para um inédito processo de aplanamento do antagonismo entre cultura e realidade social através da anulação

² Como descrito em “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura”.

dos elementos antagônicos, estranhos e transcendentais da cultura superior – elementos que fizeram da cultura uma outra dimensão da realidade. O progresso tecnológico está sendo acompanhado pela racionalização e pela realização do imaginário – consequentemente reduzindo e cancelando o espaço romântico da imaginação, forçando-a a entrar no terreno da produção material. A liquidação da cultura bidimensional é resultado da sua incorporação atacadista pela ordem estabelecida, de sua reprodução e exibição em larga escala, e não devido à mera negação e rejeição dos “valores culturais”.

Os elementos da cultura, antes antagônicos, são usados como instrumentos de coesão social. “A grandeza de uma literatura e uma arte livres, os ideais do humanismo, os sofrimentos e as alegrias do indivíduo, a realização da personalidade” são administrados e vendidos por serem contrários ao comunismo – na verdade, contradizem também a sociedade “democrática” que os vende, mas isso não é colocado em questão (MARCUSE, 1991, p. 57, tradução nossa). A cultura é reduzida à mercadoria, o que importa é seu valor de troca; a racionalidade do *status quo* gira em torno do valor de troca e mesmo uma racionalidade diferente, alheia ao mundo dos negócios, deve se submeter a ele. Assim, o ideal é assimilado pelo real: o ideal é rebaixado do reino sublimado da alma, do espírito ou do ser interior e é traduzido para termos e problemas operacionais. Ao se tornar parte da cultura material, a cultura superior perde grande parte de seu valor de verdade, que era inerente ao seu caráter antagônico.

Ainda que a arte tenha dado uma representação afirmativa à ordem burguesa, como nas obras de Goethe e Thomas Mann, por exemplo, ela também eclipsou, desbancou e refutou essa ordem. A dimensão cultural negava e condenava a ordem dos negócios, era totalmente antagônica a ela. Na literatura, essa dimensão era representada pelos anti-heróis, pelos personagens “perturbados”, “corrompidos”, não pelos heróis. Esses personagens ainda aparecem na literatura da sociedade industrial avançada, mas com funções diferentes e contrárias às dos seus predecessores: deixaram de ser imagens de estilos alternativos de vida e passaram a ser tipos aberrantes da mesma vida; servem “como afirmação mais do que negação da ordem estabelecida.” (MARCUSE, 1991, p. 59, tradução nossa). O mundo dessa cultura era pré-tecnológico, mas tinha a boa consciência da desigualdade e da labuta, no qual o trabalho era um infortúnio predestinado. Mas nesse mundo as pessoas e a natureza ainda não estavam organizadas como coisas e instrumentos. Tal cultura é “antiquada” e “ultrapassada”, recuperável somente em sonhos e em regressões infantis, mas também apresenta aspectos pós-tecnológicos, que sobrevivem à absorção em confortos e estímulos administrados, que assombram a consciência atual com a possibilidade de seu retorno na

realização do progresso técnico. Esses aspectos expressam uma “alienação livre e consciente das formas estabelecidas de vida com a qual a literatura e as artes se opuseram a essas formas inclusive onde as adornaram.” (MARCUSE, 1991, p. 60, tradução nossa). A alienação artística é uma alienação de “nível superior”, mediadora, é “transcendência consciente da existência alienada”. (MARCUSE, 1991, p. 60, tradução nossa).

Os elementos antiburgueses da literatura e arte burguesas, tais como o conflito com o mundo do progresso e a negação da ordem dos negócios, não derivam de uma inferioridade estética nem da restauração romântica. Apesar do termo “romântico” ser usado para diminuir ou apontar como obsoleta uma expressão artística, na verdade os elementos “decadentes” de uma cultura podem ser os mais progressistas:

As imagens tradicionais de alienação artística são realmente românticas na medida em que estão em incompatibilidade estética com a sociedade em desenvolvimento. Essa incompatibilidade é o indício de sua verdade. O que elas recolhem e preservam na memória pertence ao futuro: imagens de uma gratificação que dissolveria a sociedade que a suprime (MARCUSE, 1991, p. 60, tradução nossa).

Essas imagens de satisfação foram recuperadas, em sua função subversiva e libertadora, pela grande arte e literatura surrealistas dos anos 1920 e 1930. O que foi invalidado dessas imagens foi seu potencial subversivo, sua verdade. Elas não foram invalidadas por serem obsoletas do ponto de vista literário, pois muitas delas ainda estão presentes na literatura contemporânea. Ocorreu que elas foram acomodadas dentro da vida cotidiana – as obras, estranhas e alienadoras, se tornaram mercadorias e serviços familiares. Marcuse questiona se a reprodução e o consumo em massa das obras seriam realmente sinais de democratização da cultura. Antes, a verdade da arte, considerada “superior”, não se misturava e não perturbava a ordem dos negócios. Hoje, as diferenças entre a ordem da arte e a dos negócios foram planificadas pela absorção social do conteúdo antagônico da dimensão artística. “No campo da cultura, o novo totalitarismo se manifesta precisamente num pluralismo harmonizador, no qual as obras e as verdades mais contraditórias coexistem pacificamente na indiferença.” (MARCUSE, 1991, p. 61, tradução nossa). Integradas à realidade existente, as obras de arte ganharam valor de troca e perderam o caráter de alienação, o potencial negativo:

Antes do advento dessa reconciliação cultural, a literatura e a arte eram essencialmente alienação, sustentando e protegendo a contradição – a consciência infeliz do mundo dividido, as possibilidades derrotadas, as esperanças não realizadas, e as promessas traídas. Eram uma força racional, cognitiva, que revelava uma dimensão do homem e da natureza que era reprimida e rejeitada na realidade. Sua

verdade se encontrava na ilusão evocada, na insistência em criar um mundo no qual o terror da vida era invocado e suspenso – dominado pelo reconhecimento. Esse é o milagre da *chef-d'oeuvre* [obra-prima]; essa é a tragédia, sustentada até o fim, e o fim da tragédia – sua solução impossível. Viver o seu amor e o seu ódio, viver aquilo que a criatura é significa derrota, resignação e morte. Os crimes da sociedade, o inferno que o homem criou para o homem se tornam forças cósmicas inconquistáveis (MARCUSE, 1991, p. 61, tradução nossa).

A tensão entre o atual e o possível, transfigurada em conflito insolúvel, é reconciliada pela obra como *forma* – beleza como “promessa de felicidade”. Ao ser transportada para a dimensão artística, a realidade se mostra como ela realmente é, “ela diz a verdade sobre si mesma”. A ficção chama as coisas por seus verdadeiros nomes, subverte a experiência cotidiana ao mostrar que ela é falsa. Mas esse poder da arte é somente negativo: a linguagem própria da arte só pode ser usada enquanto as imagens que rejeitam e refutam a realidade estiverem vivas. Invalidando tais imagens, a sociedade unidimensional invalida o poder negativo da arte. “A realidade tecnológica em desenvolvimento enfraquece não apenas as formas tradicionais mas as próprias bases [históricas] da alienação artística – isto é, tende a invalidar não apenas certos ‘estilos’ mas também a própria substância da arte.” (MARCUSE, 1991, p. 62, tradução nossa). O componente histórico da tragédia foi “superado”, a sociedade atual resolve os problemas da humanidade suprimindo-os.

Há outras características da arte, além da alienação. Apesar de Marcuse reconhecer que uma análise dessas características esteja fora do alcance de *O Homem Unidimensional*, ele se propõe a abordá-las brevemente. A aparente integração da arte na sociedade que a produz pode ser vista em diferentes períodos da história (exemplos: arte grega, egípcia, gótica, Bach, Mozart etc.). Apesar de o lugar da obra de arte variar numa cultura pré-tecnológica/bidimensional e numa civilização unidimensional, a alienação caracteriza tanto a arte afirmativa quanto a negativa. A diferença crucial é a que existe entre a realidade artística e a realidade social. O rompimento com a realidade social é qualidade essencial de toda arte, mesmo a mais afirmativa – ainda que seja destinada a uma minoria, ela é alienada também do seu público. A arte “contém a racionalidade de negação. Em suas posições avançadas, ela é a Grande Recusa – o protesto contra aquilo que é.” (MARCUSE, 1991, p. 63, tradução nossa). O modo como a arte apresenta o comportamento de seres humanos e coisas é o modo de refutar, interromper e recriar sua existência real. Esse tipo de negação honra a sociedade antagônica a que está ligado. Todavia, até o advento da cultura unidimensional, o mundo da arte, separado do trabalho pelo qual a sociedade se reproduz, permaneceu um privilégio e uma ilusão, ainda que seu conteúdo fosse verdadeiro. Essa “cultura superior” continuou sendo um privilégio, cercado de ritualizações e etiquetas, por todo o século XIX e também parte do

século XX. Os espaços em que essa arte acontece (museus, salas de concerto etc.) foram criados com a intenção de invocar outra dimensão da realidade, para suprimir e transcender a experiência cotidiana. Mas a lacuna essencial entre as artes e o cotidiano, deixada aberta na alienação artística, é fechada cada vez mais na sociedade tecnológica. Lacuna fechada, Grande Recusa recusada. As obras da alienação, incorporadas na sociedade, tornam-se mais um equipamento de embelezamento, de adorno, de terapia para a adaptação individual à realidade dada; as obras de arte se tornam comerciais e propagandas que vendem, consolam, reconfortam e excitam.

Aqueles que criticam a oposição à cultura de massa afirmam que o povo está sendo mais educado com o acesso mais democrático aos clássicos e que estes estão voltando à vida, saindo dos museus, mausoléus inacessíveis da cultura burguesa. Porém, como “clássicos”, eles voltam diferentes, com outra função: “são privados de sua força antagônica, da alienação [*estrangement*] que foi a dimensão própria de sua verdade.” (MARCUSE, 1991, p. 64, tradução nossa). A sua contradição com o *status quo* foi derrubada por sua assimilação pela cultura material. Entretanto, Marcuse chama a atenção para o fato de que a assimilação da cultura pela civilização é prematura, pois a dominação social é preservada. A baixíssima acessibilidade social das verdades transcendentais das belas-artes, das estéticas da vida e do pensamento foi uma falha da sociedade bidimensional repressiva. Mas a “democratização”, a massificação dos bens culturais, não corrige essa falha. Pior, alardeia uma realização ilusória da liberdade, quando o que realiza é uma falsa incorporação dos valores culturais à realidade, e suprime a negação contida na cultura superior:

Os privilégios culturais expressaram a injustiça da liberdade, a contradição entre ideologia e realidade, a separação entre produtividade intelectual e material; mas também proporcionaram um campo protegido no qual verdades proibidas [*tabooed*] podiam sobreviver em integridade abstrata – afastadas da sociedade que as suprimia (MARCUSE, 1991, p. 65, tradução nossa).

Com a remoção do afastamento entre as verdades culturais e a sociedade, remove-se também a transgressão e a denúncia. A alienação artística se tornou funcional, “integrada”. Se, por um lado, é bom que mais pessoas tenham acesso facilitado às belas-artes, por outro, nesse processo, elas se tornam parte do *status quo*: “A alienação artística sucumbe, junto a outras formas de negação, ao processo de racionalidade tecnológica.” (MARCUSE, 1991, p. 65, tradução nossa). Agora, a medida das potencialidades humanas e naturais é feita com relação aos novos meios de sua realização, o que faz com que as imagens pré-tecnológicas percam sua força. O valor de verdade dessas imagens dependia muito da dimensão humana e

natural não-conquistada e não-administrada, daquilo que resistia à integração – a realidade tecnológica reduz cada vez mais esse “núcleo insolúvel”.

No campo da arte, a luta para comunicar a contradição e contestar a sua absorção pela unidimensionalidade manifesta-se nos esforços da vanguarda para criar um distanciamento que tornaria comunicável a verdade artística. O reconhecimento do esforço das vanguardas para criar uma nova linguagem de negação já aparecera nos textos de 1945 para cá, mas agora Marcuse detém-se um pouco mais no exame dos recursos que a vanguarda utiliza para realizar seu intuito. Em Brecht, Marcuse destaca a tentativa de fazer um teatro que rompa com a identificação do espectador com a peça, que demande dele distanciamento e reflexão. Só assim o mundo será representado como passível de modificação, como negatividade que deve ser negada. Busca-se nesse teatro o “efeito de estranhamento” (*Verfremdungseffekt*), que “deve produzir esta dissociação na qual o mundo possa ser reconhecido como o que ele é.” (MARCUSE, 1991, p. 67, tradução nossa). O “efeito de estranhamento” também está presente na literatura, como tentativa de salvar a racionalidade do negativo. Segundo Paul Valéry, a linguagem poética tem um compromisso com a negação, com o ausente. A linguagem poética fala do que *é* deste mundo e do que *não é*. Assedia o universo estabelecido da palavra e do comportamento com o seu supremo tabu: a felicidade. Apresentando o ausente, a linguagem poética é uma linguagem de cognição, que subverte o positivo. Nessa função, a linguagem poética realiza a tarefa do pensamento, que é tornar presente em nós aquilo que não existe. Ao nomear coisas que são ausentes, a poesia quebra o encanto daquilo que é, que existe; ocorre a invasão da ordem estabelecida por outra ordem diferente. Mas a expressão dessa ordem diferente enfrenta agora um grande obstáculo: para expressar essa ordem diferente, a transcendência *dentro* do mundo, a linguagem poética depende dos elementos transcendentais da linguagem comum. Contudo, a comunicação de conteúdos transcendentais é tecnicamente impossível, graças à mobilização total dos meios de comunicação para a defesa da realidade estabelecida. A impossibilidade de comunicar o negativo, um fantasma desde Mallarmé, deixou de ser um fantasma: materializou-se.

As obras literárias que são realmente de vanguarda são aquelas que comunicam o rompimento com toda a comunicação. Rimbaud, dadaísmo e surrealismo são exemplos de uma literatura que rejeita a própria estrutura da locução, que era o que ligava a linguagem artística à linguagem comum. A subversão da estrutura lingüística (rejeição da sentença unificadora, explosão do significado preestabelecido) significa uma subversão da experiência da natureza: natureza como um descontínuo de “objetos absolutos”, isolados. O material tradicional da arte aparece somente como resíduo de um significado do passado num contexto

de recusa. Segundo Roland Barthes, as pinturas surrealistas reúnem aquilo que o funcionalismo considera tabu por contrariar a realidade como reificação. Assim, o surrealismo salva o obsoleto, recupera o que o funcionalismo nega ao homem.

Contudo, a conclusão do filósofo é semelhante àquela de 1945: a negação das vanguardas não é negativa o bastante. “Os esforços para retomar a Grande Recusa na linguagem da literatura sofrem o destino de ser absorvidos por aquilo que refutam.” (MARCUSE, 1991, p. 70, tradução nossa). Assim como os clássicos “ressuscitados”, a vanguarda e os *beatniks* divertem sem afetar a “boa consciência” das pessoas. O progresso técnico leva a essa absorção, pois a miséria é reduzida nas sociedades industriais avançadas, fato que refuta a recusa. Portanto, a “liquidação da cultura superior é um derivado da conquista da natureza e da conquista progressiva da escassez.” (MARCUSE, 1991, p. 70, tradução nossa). Ao incorporar as imagens da transcendência na realidade cotidiana, a sociedade mostra que os conflitos antes insolúveis agora estão sob controle: “a tragédia e o romance, os sonhos e ansiedades arquetípicos estão se tornando suscetíveis de solução e dissolução técnicas.” (MARCUSE, 1991, p. 70-71, tradução nossa). Tudo na alma é passível de registro e análise. A solidão, que mantinha o indivíduo até certo ponto contra e além da sociedade, agora é tecnicamente impossível. Os problemas metafísicos são vistos como ilusórios e toda resposta sobre o “significado” das coisas gira em torno do universo estabelecido da palavra e do comportamento; o atual universo racional é “à prova de fugas”.

A cultura superior do passado se relacionava com a realidade cotidiana como “oposição e adorno, clamor e resignação.” (MARCUSE, 1991, p. 71, tradução nossa). Representava também o reino da liberdade, a recusa em se comportar. O que a sociedade tecnológica faz para bloquear a recusa é oferecer uma satisfação compensatória – a conquista e a unificação dos opostos se dá num contexto material de satisfação cada vez maior. Sua “glória ideológica” é a transformação da cultura *superior* em cultura *popular*. Esse contexto também permite que ocorra uma ampla dessublimação – a importância da sublimação artística é a última característica da arte que Marcuse explica aqui.

A sublimação é uma característica fundamental da alienação artística, a qual cria imagens de condições incompatíveis com o princípio de realidade estabelecido. Entretanto, por serem imagens culturais, acabam sendo toleráveis, edificantes e até mesmo úteis. Agora, estão invalidadas. Sua incorporação ao cotidiano e sua liberação para os negócios e a diversão são *dessublimação*: a substituição de uma gratificação mediata por uma gratificação imediata. A dessublimação é praticada pela sociedade em uma posição de superioridade, que pode se dar ao luxo de conceder mais do que antes, pois seus interesses se tornaram impulsos íntimos

das pessoas e também porque o prazer concedido promove coesão e contentamento sociais. A dessublimação repressiva, na esfera da cultura superior, é subproduto dos controles sociais da realidade tecnológica, assim como a dessublimação sexual. O antagonismo político entre a sublimação e a dessublimação repressiva é decisivo:

Em contraste aos prazeres da dessublimação ajustada, a sublimação preserva a consciência das renúncias que a sociedade repressiva inflige ao indivíduo, e assim preserva a necessidade de libertação. Sem dúvida, toda sublimação é imposta pelo poder da sociedade, mas a consciência infeliz desse poder já abre caminho através da alienação. Sem dúvida, toda sublimação aceita a barreira social à gratificação pulsional, mas também transgredir essa barreira (MARCUSE, 1991, p. 75-76, tradução nossa).

A sublimação envolvida na criação artística é ainda mais importante:

A sublimação exige um alto grau de autonomia e compreensão; é a mediação entre o consciente e o inconsciente, entre os processos primários e secundários, entre o intelecto e a pulsão, a renúncia e a rebelião. Em suas mais perfeitas formas, tais como na obra artística, a sublimação se torna a força cognitiva que derrota a supressão enquanto se curva diante dela (MARCUSE, 1991, p. 76, tradução nossa).

O enfraquecimento da revolta pulsional contra o princípio de realidade realizada pela dessublimação controlada fica evidente quando se compara a repressão da sexualidade na literatura clássica e romântica e na literatura contemporânea (dessublimada). Em Racine, Goethe, Baudelaire e Tolstói, a sexualidade aparece altamente sublimada, mediada. Entretanto, desse modo, ela é “absoluta, liberta, incondicional.” Aqui, realização significa destruição (ontológica): o domínio de Eros é também o domínio de Thanatos. A sexualidade está “além do bem e do mal, além da moralidade social, e permanece além do alcance do Princípio da Realidade estabelecido, que esse Eros rejeita e explode.” (MARCUSE, 1991, p. 77, tradução nossa). Já a sexualidade dessublimada é desenfreada em O’Neill, em Faulkner, nos enredos de Hollywood etc. É realista, ousada, desinibida, obscena, imoral... mas faz parte da sociedade em que ocorre, não configura sua negação; é, pois, inofensiva.

No capítulo nove, intitulado “A catástrofe da libertação” (“The catastrophe of liberation”), Marcuse, ao tratar da mudança qualitativa da sociedade em direção a uma “existência pacificada”, aborda a relação entre arte e técnica nesse contexto – temática que será abordada amplamente no final da década de 1960. O autor cita a noção grega de afinidade entre arte e técnica como indício da racionalidade específica da arte. Como a técnica, a arte cria outro universo dentro e em oposição ao existente. Todavia, o universo artístico é de ilusão, aparência (*Schein*) de uma realidade que ameaça a realidade estabelecida.

Seu universo é a promessa de uma vida sem medo, que a arte é incapaz de criar efetivamente e até mesmo de representar corretamente. Mas é justamente a impotência e o caráter ilusório da verdade da arte que aponta a validade de suas imagens. Agora, como nunca antes, essa verdade é extremamente impotente e ilusória, num momento em que a arte faz parte, em toda parte, da sociedade administrada: “Quanto mais ostensivamente irracional se torna a sociedade, tanto maior a racionalidade do universo artístico.” (MARCUSE, 1991, p. 239, tradução nossa).

Com a transformação científica e tecnológica do mundo para além da racionalidade tecnológica predominante, a arte se tornaria uma técnica na destruição dessa racionalidade. A racionalidade da arte, sua capacidade de apresentar possibilidades ainda não realizadas, seria validada por aquela transformação científico-tecnológica. Marcuse se apropria de uma expressão de Hegel que define a racionalidade tecnológica da arte: “redução” estética. Segundo essa noção, a arte reduziria a “contingência” na qual um objeto existe, retirando as exigências externas que impedem o objeto de se realizar livremente, dando a ele a forma da liberdade – transformação estética como libertação. Ainda que a arte sozinha nada possa fazer para transformar a realidade, haveria uma chance de realizar o progresso sócio-político contra a alienação e a unidimensionalidade da sociedade industrial avançada se a arte se unisse à capacidade transformadora da ciência e da tecnologia³ (REITZ, 2000, p. 154).

Na conclusão de *O Homem Unidimensional*, Marcuse volta a reforçar o importante papel da arte na recusa do *status quo*. Se a comunicação normal está sob o controle da sociedade estabelecida, a comunicação de valores alheios à sociedade só pode ser feita através do meio “anormal” da ficção. Existe certa liberdade de expressão na dimensão estética que permite que nela as coisas e pessoas sejam chamadas por seus verdadeiros nomes. A oposição é tímida, mas está presente em diversos lugares do mundo atual. A oposição dos párias, dos estranhos, das vítimas da lei e da ordem (abaixo da base conservadora popular) atinge o sistema de fora para dentro. Suas manifestações não-violentas, sua recusa a entrar no jogo podem ser a marca do início de um fim. A esperança tem a ver com a existência dos desesperançados. O tom esperançoso que encerra o livro será predominante em outros textos de Marcuse na década de 1960, principalmente no *Ensaio sobre a Libertação*. Outros temas trabalhados em *O Homem Unidimensional* irão reaparecer ao longo da década, como a noção segundo a qual a imaginação somente é racional na medida em que é o *a priori* da construção de uma existência pacificada, a eliminação dos elementos transcendentais da cultura pela

³ A noção da confluência entre técnica e arte e do papel da arte na reconstrução da realidade será mais desenvolvida por Marcuse em textos posteriores, como em “Sociedade como obra de arte”, por exemplo.

civilização tecnológica, a confluência entre arte e técnica na reconstrução de uma nova sociedade etc.

5.3. A Eliminação do Conteúdo Antagônico da Cultura

O texto publicado em 1965, intitulado “Comentários para uma redefinição de cultura” (“Remarks on a Redefinition of Culture”), aborda novamente a questão da absorção do conteúdo antagônico da cultura pela civilização. Aqui, Marcuse afirma que o paradoxo de uma cultura que é também protesto contra a própria cultura pode ser explicado pela presença da violência, da crueldade e de outras desumanidades no âmbito cultural. “Isso poderia explicar o paradoxo de a ‘cultura superior’ do Ocidente ter sido, em tão grande medida, protesto, recusa e acusação contra a cultura – não só a respeito de sua deplorável tradução na realidade (*Wirklichkeit*) senão também de seus princípios internos e de seu conteúdo.” (MARCUSE, 1998a, p. 154-155). Os objetivos culturais podem ser alcançados ou aproximados pelo exercício dessas forças, ainda que a definição da cultura como processo de humanização demande a exclusão da crueldade e da violência não-sublimada.

O que se testemunha agora, todavia, é a destruição do caráter ambíguo da cultura, da sua capacidade de preservar elementos antagônicos à realidade e à própria cultura. A “civilização tecnológica tende a eliminar os objetivos transcendentais da cultura [...] e elimina ou reduz com isso aqueles fatores e elementos da cultura que, frente às formas dadas da civilização, eram antagônicos e alheios.” Os elementos culturais tornam-se afirmativos: “servem para consolidar a violência do existente sobre o espírito (*Geist*)” e reforçam “o grau daquilo que é frente ao que *pode ser* e ao que *deve ser*”. Marcuse não condena o aumento do acesso à cultura tradicional, mas afirma que a conservação do conteúdo de conhecimento das obras autênticas depende de “capacidades espirituais e de uma consciência intelectual que não estejam adaptadas ao modo de atuar e de pensar desejado pela civilização dominante nos países socialmente avançados.” (MARCUSE, 1998a, p. 157).

O caráter ideológico da cultura superior não fez dela uma defensora absoluta da realidade não-livre da qual se apartava. Como apresentado em *O Marxismo Soviético*, reaparece o argumento segundo o qual a ideologia possui também um aspecto negativo:

Com certeza a cultura superior sempre possuiu, até aqui, um caráter afirmativo, na medida em que estivesse dispensada da fadiga e da miséria daqueles que reproduziam, através de seu trabalho, a sociedade cuja cultura representava – e nessa medida converteu-se em ideologia da sociedade. Porém como ideologia também estava desvinculada da sociedade, e nesta desvinculação era livre para transmitir a contradição, a denúncia e a recusa. Agora a comunicação é tecnicamente multiplicada, facilitada em larga escala, sumamente lucrativa, contudo o conteúdo alterou-se (MARCUSE, 1998a, p. 158).

A eliminação do conteúdo anteriormente antagônico da cultura tem como conseqüências a obstrução do desenvolvimento da autonomia e da oposição e, ao mesmo tempo, a destruição de um abrigo e um obstáculo contra o totalitarismo. Até então separada da luta cotidiana pela existência, a cultura criou e conservou um “espaço espiritual” no qual se desenvolveram a oposição e a recusa. É um retiro privado em que o espírito encontrou um ponto a partir do qual podia olhar o existente de “fora para dentro”, sob uma perspectiva diferente, aberto a conceitos e possibilidades ordinariamente considerados tabus.

Mais do que uma mudança no conteúdo comunicado pela cultura superior, o que aconteceu foi um bloqueio dos domínios espirituais nos quais seu conteúdo cognitivo e sua verdade determinada eram entendidos. Talvez por isso a cultura não precisasse ser aniquilada, já que o acesso às suas obras nunca foi tão grande, seu poder negativo nunca foi tão ineficaz. As verdades da cultura são agora remetidas ao universo pessoal, subjetivo e emocional dos indivíduos – são assim ajustadas ao existente. Transformada em mercadoria, a cultura é comprada e vendida. Sua negatividade é integrada à vida, sua transcendência crítica é eliminada. O filósofo expressa

o efeito principal deste processo [social e político de tradução das idéias não-operacionais da cultura em idéias operacionais] numa fórmula: a integração dos valores culturais na sociedade existente supera (*aufheben*) a alienação da cultura frente à civilização, e com isso nivela a tensão entre ‘dever’ (*Sollen*) e ‘ser’ (*Sein*) (que é uma tensão histórica), entre potencial e atual, futuro e presente, liberdade e necessidade (MARCUSE, 1998a, p. 160).

O resultado desse processo é que os conteúdos culturais tornaram-se veículo de adaptação. Mesmo as obras de arte mais “alienadas” são vítimas da integração. A linguagem da arte, presente em toda obra autêntica, transmite uma realidade inacessível à linguagem voltada à orientação do comportamento. Isto, que é sua substância “irredutível e intraduzível”, está sendo diluído naquele processo de tradução que refere todos os conteúdos culturais ao comportamento. As obras permanecem as mesmas, mas seu conteúdo perdeu a verdade: “neutralizadas como clássicas [...] já não conservam sua alienação da sociedade alienada.” (MARCUSE, 1998a, p. 161).

O resgate da dimensão espiritual da autonomia, que era ainda que precariamente protegida pela cultura, é importante para a libertação das necessidades vitais por mudanças qualitativas. O abismo que ainda existe entre a cultura científica e a cultura não-científica deve ser cultivado, pois o

isolamento da cultura não-científica pode proteger o refúgio (*Zuflucht und das Refugium*) urgentemente exigido, no qual hibernam verdades e imagens esquecidas ou reprimidas. Se a sociedade (com meios científicos) contribui para a coordenação e a administração total, então a alienação da cultura não-científica converte-se na precondição da oposição e da recusa (MARCUSE, 1998a, p. 171).

Como a autonomia perdida será reparada, é algo que Marcuse não aborda nesse texto. Ele afirma que as formas tradicionais da arte já não seriam veículos de oposição, insinuando apenas que a resposta poderia ser buscada na negação de tais formas. “A decomposição da substância transcendente da cultura superior desvaloriza o meio no qual encontrou expressão e comunicação adequada, efetuando a decadência das tradicionais formas literárias e artísticas” (MARCUSE, 1998a, p. 161).

5.4. O Novo Lugar da Arte

Na palestra “A Arte na Sociedade Unidimensional” (“Art in the One-Dimensional Society”, proferida e publicada, em forma de ensaio, no primeiro semestre de 1967), Marcuse desenvolve mais alguns dos temas discutidos em *O Homem Unidimensional* e em “Comentários para uma redefinição de cultura”. A relação entre arte e política é apresentada de forma mais estreita e a idéia de uma “sociedade como obra de arte” é introduzida. Segundo Reitz (2000, p. 171), aqui Marcuse fundamenta o protesto e a prática política não na concreta luta de classes, nem na luta histórica das idéias, mas no “ativismo” da forma estética em busca da realização do prazer, da beleza, da felicidade e da satisfação.

O foco está mais na questão da arte e Marcuse apresenta uma justificativa para seu interesse particular no campo artístico: “desespero” diante da aparente morte da linguagem tradicional. Esta parece incapaz de comunicar o que acontece na atualidade e parece também obsoleta em comparação às conquistas das linguagens artísticas e poéticas, em especial no contexto das rebeliões da juventude contra a sociedade, que seriam as únicas linguagens

revolucionárias remanescentes. Marcuse faz tais afirmações ainda sob o impacto dos protestos contra a Guerra do Vietnã, nos quais testemunhou a juventude que se rebelava ao som de Bob Dylan. O filósofo tem consciência que sua avaliação do poder libertador e radical da arte possa ser um tanto romântica.

Analisando os debates acerca do valor social da arte, Marcuse alega que, mais do que sobre o potencial revolucionário da arte, os questionamentos que parecem ser mais frequentes dizem respeito à relação entre as realizações da cultura e a dominação socialmente permitida: um ponto de vista atesta que a cultura não vale as desigualdades sociais que a possibilitam; um outro, que somente essas desigualdades justificam as realizações culturais. Ainda que a primeira afirmação seja mais adequada em se tratando da civilização e da cultura ocidentais de hoje, conquanto sua ligação com a brutalidade e a matança, a sobrevivência da arte talvez seja o único frágil elo que conecta o presente com a esperança por futuro melhor. Atualmente, a verdade da arte está sendo questionada, pois a “sociedade opulenta” (*affluent society*), que possui uma forte tendência totalitária, absorve todo não-conformismo – o que invalida a arte como comunicação de uma outra realidade.

Marcuse está interessado em discutir a validade desse questionamento e se a responsabilidade pela agonia da arte é mesmo da sociedade fechada. Para tanto, é preciso examinar o elemento histórico na arte, o que já indica que a crise da arte é apenas uma parte da crise geral de toda oposição política e moral à sociedade atual. A oposição não é capaz de comunicar as suas metas diante da sociedade que entrega suas mercadorias melhor do que nunca, mesmo exigindo o sacrifício de muitas vidas humanas. Diante das realizações da sociedade, os conceitos tradicionais pertencentes à linguagem de uma época pré-tecnológica e pré-totalitária que remetem a uma sociedade mais livre parecem carecer de significado: não comunicam o que *é*, nem o que *deve* e *pode ser*. A racionalidade dessa linguagem parece ir contra as novas linguagens que podem comunicar os horrores da primeira metade do século XX e também a promessa daquilo que ainda pode ser. A busca pela nova linguagem, por uma linguagem poética como linguagem revolucionária, virou a meta de uma busca que começou nos anos 1930. É uma busca que pressupõe “o conceito de *imaginação* como faculdade cognitiva, capaz de transcender e romper o feitiço do *Establishment*.” (MARCUSE, 2007c, p. 114, tradução nossa).

O que pode parecer uma grande mudança na linha argumentativa de Marcuse até então, talvez seja somente o desenvolvimento de teses que já estavam presentes, por exemplo, em “Comentários para uma redefinição de cultura”: a absorção das formas tradicionais da arte e a necessidade de buscar outras formas de linguagem. É importante notar que a afirmação

segundo a qual as formas tradicionais da cultura militarizam contra a nova linguagem, presente no “Arte na Sociedade Unidimensional”, assim como outros trechos do ensaio, é acompanhada pela expressão *seems to* (parece), o que leva a crer que as asserções sobre o assunto não estão sendo colocadas de forma definitiva.

Entre os esforços por uma nova linguagem, destaca-se a tese surrealista que coloca a linguagem poética como a única linguagem capaz de resistir à absorção pela linguagem estabelecida que a tudo abarca, uma metalinguagem de negação total – que nega inclusive a própria ação revolucionária: “os surrealistas proclamam a submissão da revolução social à verdade da imaginação poética”. (MARCUSE, 2007c, p. 115, tradução nossa). Todavia, a tese surrealista é não-dialética na medida em que minimiza o grau em que a própria linguagem poética está infectada pela falsidade e pela ilusão gerais. Pesa ainda o fato de o surrealismo também ter se tornado uma mercadoria. Contudo, permanecem a arte e a imaginação como linguagem de desafio e protesto. As canções e os poemas ainda são escritos, mesmo que não falem exemplos históricos que demonstrem que a arte sempre foi esmagada no confronto com os poderes estabelecidos. Parece até que as artes estão assumindo uma nova forma e uma nova função: “elas *querem ser* consciente e metodicamente uma antiarte destrutiva, desordenada, negativa e absurda.” (MARCUSE, 2007c, p. 115, tradução e grifo nossos). Contra um mundo que impõe o positivo de todas as maneiras repressivas de que dispõe, essas artes assumem por si mesmas uma posição política de protesto, recusa e negação. Esse conteúdo político objetivo da arte deve perseverar não somente onde a forma seja absurda e negativa, mas até mesmo onde as formas clássicas e tradicionais são revividas. Marcuse cita como exemplo a poesia da Resistência francesa, que foi objeto de análise no texto de 1945. Atualmente, parece que estão entrando na arte elementos considerados estranhos a ela e que a arte está tendendo, em decorrência de seu próprio desenvolvimento interno, para a dimensão política, sem deixar de ser arte. Seja em decorrência dessa dinâmica interna da arte, seja devido à mudança da situação histórica da arte, o fato é que a dimensão estética está perdendo seu aspecto de independência e neutralidade. “O artista é levado a formular e a comunicar uma verdade que *parece* ser incompatível com e inacessível à forma artística.” (MARCUSE, 2007c, p. 116, tradução e grifo nossos).

A arte hoje, em resposta à crise da sociedade, deve encontrar a linguagem e as imagens capazes de comunicar as necessidades qualitativamente diferentes – que levarão seres humanos essencialmente novos à construção de uma realidade qualitativamente diferente – como se fossem suas próprias necessidades. As novas necessidades e metas pertencem ao domínio da experiência possível e portanto só podem ser definidas através da

negação do sistema estabelecido – a energia sensível e calmante das pulsões de vida subjungando as pulsões exploradoras, agressivas e repressivas. Assim, a absoluta negação da realidade estabelecida é o universo “estético”, no seu duplo sentido: o pertencente à sensibilidade e o pertencente à arte, especialmente a capacidade de receber a impressão da forma, bela e prazerosa, como um modo possível de existência. A imagem e a realização imaginária desse universo são finalidades da arte, que fala dele ainda que nunca tenha sido capaz de alcançá-lo. “O direito e a verdade da arte são determinados e validados pela completa irrealidade e inexistência de seus objetivos. Em outras palavras, a arte só pode se realizar permanecendo ilusão e criando ilusões.” (MARCUSE, 2007c, p. 116, tradução nossa). Mas hoje, pela primeira vez na história, a arte está diante de modos completamente novos de realização, o que para Marcuse representa a importância da atual situação da arte: “o lugar da arte no mundo está mudando, e a arte hoje está se tornando um fator potencial na construção de uma nova realidade, uma perspectiva que significaria o cancelamento e a transcendência da arte na realização de sua própria finalidade.” (MARCUSE, 2007c, p. 116, tradução nossa). A possibilidade de a arte servir de modelo para a reorganização da realidade, que começou a ser aventada em *Eros e Civilização*, aparece novamente e dará o tom de diversos outros ensaios da década de 1960.

Para justificar essa idéia, Marcuse acha importante reafirmar o caráter cognitivo da arte, capaz de descobrir a verdade escondida. As artes descobrem que existem coisas “em si mesmas”, que não são meros objetos ou instrumentos, mas coisas que desejam e sofrem, que se prestam ao domínio da forma – coisas estéticas. A arte descobre o domínio sensível da forma, resgata o prazer e liberta o poder da sensibilidade como uma dimensão erótica. Em consonância com o formalista russo Victor Shklovsky, Marcuse afirma que a arte rompe com o automatismo, com a familiaridade da percepção cotidiana, que limita o que o objeto é e aquilo que ele pode ser – posição semelhante à atribuída a Brecht pelo filósofo. Através de um processo de recordação, imagens, idéias e conceitos “conhecidos” ganham uma representação sensível na obra de arte. O caráter de conhecimento e de recordação da arte depende dessa ruptura, melhor ilustrada pelo poder estético e comunicativo do silêncio: um intervalo no barulho da agressão organizada do dia-a-dia, a tranqüilidade buscada pelo Eros narcisista (estágio primário de toda energia erótica e estética), a condição propícia para que os sentidos percebam tudo aquilo que é suprimido da existência cotidiana – o que as coisas e as pessoas realmente são. É nesse sentido que Marcuse defende aqui que a dimensão estética não é somente uma realidade antagonica, mas sim uma dimensão potencial da própria realidade. Ele afirma que

a arte está tendendo para sua própria realização. A arte é comprometida com a sensibilidade: nas formas artísticas, necessidades pulsionais e biológicas reprimidas encontram sua representação – elas se tornam ‘objetivadas’ no projeto de uma realidade diferente. O ‘estético’ é uma categoria existencial e sociológica e, como tal, não é trazido à arte ‘de fora’, mas pertence à arte enquanto arte (MARCUSE, 2007c, p. 118, tradução nossa).

Antes que se derivem diversas conseqüências políticas de tais afirmações, Marcuse faz uma série de perguntas que acabam por revelar a cautela com que esses assuntos devem ser tratados: por que o conteúdo biológico e existencial do “estético” foi sublimado no reino irreal e ilusório da arte e não na transformação da realidade? A arte, como atividade criativa separada do processo de produção material, pertenceria à história da humanidade que antecede a sociedade livre? Será que não chegou a hora de libertar a arte do seu confinamento à mera arte ilusória? Não chegou a hora de unir as dimensões política e estética para a criação de uma sociedade como obra de arte? O “fim da arte” estaria próximo? Tudo que a civilização tecnológica conquistou não leva a crer na possibilidade da transformação da arte em técnica e vice-versa? Não é tempo de dar à sociedade e à natureza uma forma pacificada e harmoniosa? É preciso tomar cuidado com a concepção de “arte política” que pode ser derivada dessa discussão. Marcuse é absolutamente contrário a tal concepção e destaca que a arte nunca irá transformar diretamente a realidade, podendo no máximo libertar a percepção e a sensibilidade necessárias para a realização dessa transformação. A arte somente poderá guiar a construção de uma nova sociedade depois de ocorrida a mudança social: “a realização da arte como princípio da reconstrução social *pressupõe* uma mudança social fundamental.” (MARCUSE, 2007c, p. 118, tradução nossa). É preciso ter isso em mente para não se cair no engodo das campanhas de embelezamento daquilo que existe ou no horror do realismo soviético.

A verdade específica da arte, pois, pode ser aplicável à realidade, para reorientar a vida na nova sociedade. A ligação entre verdade e beleza é trazida à baila, não no sentido de que a verdade é bela, ou de que essa ligação é um sinal da harmonia entre sensibilidade e razão, mas na hipótese de que a beleza seja um meio sensível para uma verdade ainda não realizada: a harmonia entre ser humano e natureza, matéria e espírito, liberdade e prazer – a visão de uma sociedade como obra de arte, a realização histórica da arte. Segundo Kellner (2007, p. 43), aqui Marcuse está retomando o tema da redução estética apresentado em *O Homem Unidimensional*. A beleza como forma da totalidade da vida será resultado da técnica como arte, o oposto do que é a técnica predominante hoje nas sociedades repressivas: no lugar

do domínio da destruição, do consumo e da agressividade, a energia das pulsões de vida. A beleza tem esse poder, segundo Marcuse, por estar num meio termo entre os objetivos dessublimados e os sublimados, por ser a manifestação sensível de algo que não é sensível (a tradicional definição de beleza com relação à forma). A forma ordena a matéria, definindo-a, determinando os limites dentro dos quais ela se realiza. No caso da forma da obra de arte, ela é bela na medida em que incorpora o repouso da violência, da desordem e da força. “Tal Forma é ordem, até mesmo repressão, mas a serviço da sensibilidade e da alegria”. (MARCUSE, 2007c, p. 120, tradução nossa).

Todavia, a relação essencial entre forma, beleza e arte faz com que a última seja falsa, ilusória, auto-derrota. Como apresenta um ser que *não* é, a arte é mesmo ilusória. Além disso, causa prazer, ainda que a realidade seja a da mais extrema miséria. A gratificação substitutiva está na própria estrutura da arte. Na grande arte, por exemplo, a dor, a infelicidade e o horror representados na obra de arte se tornam belos e gratificantes em função da forma artística. Paradoxalmente, é assim que a arte mantém vivas as agruras da existência: transfigurando a dor em beleza, em prazer. Existe realmente um caráter catártico na arte, que torna o negativo em afirmativo, que pacifica a rebelião e a denúncia. A obra de arte paralisa tanto a dor quanto a alegria, oferece entretenimento, eterniza o efêmero. A afirmação na arte aparece novamente, qual em “Algumas considerações sobre Aragon”, como algo inerente à arte: a transfiguração, a sublimação do horror e da alegria, a catarse, tudo faz parte da arte. Marcuse aponta que mesmo a mais dessublimada antiarte é ineficaz contra esse fato. Suas não-pinturas continuam sendo pinturas, seus *happenings* chocantes foram absorvidos e já não chocam ninguém, suas não-obras são mercadorias em potencial. Se por um lado ela suprime a diferença entre a linguagem da arte e a linguagem cotidiana, por outro, é incapaz de eliminar o elo necessário entre a arte e a forma. De qualquer modo,

na colocação das linhas, no ritmo, na entrada clandestina dos elementos transcendentais da beleza a forma artística afirma-se e nega a negação. A arte parece condenada a permanecer arte, cultura para um mundo e em um mundo de terror. A mais selvagem antiarte permanece diante da impossível tarefa de embelezar, de dar forma ao terror (MARCUSE, 2007c, p. 120, tradução nossa).

Será que a arte ainda é incapaz de dessublimar o terror? Ou o terror de um mundo pós-Auschwitz terá se tornado insublimável? A história mostra que, em diversos momentos, o terror da realidade não impediu a criação artística: escultura e arquitetura na escravista Grécia Antiga, inquisição e romances de amor e aventura na Idade Média, paisagens impressionistas e trabalho em condições subumanas. Eliminada a hipótese de que seria a magnitude do terror

atual a responsável pela invalidação da arte, seria o caráter unidimensional, totalitário, da sociedade o culpado pela nova situação da arte? Ainda não é possível ter certeza. Os elementos com os quais a forma artística trabalha sempre foram os mesmos elementos que constituem a realidade estabelecida. Mas por que os artistas de hoje não são capazes de encontrar uma forma que transfigure esses elementos e os liberte da sujeição à realidade destrutiva? A resposta parece estar no caráter histórico da arte. História e arte, pela primeira vez, estão emparelhadas: sua função e lugar histórico estão mudando. A realidade está se tornando o domínio da arte, que experimenta, cria e recria coisas mais do que elabora obras; arte como técnica, literalmente. Marcuse pergunta, mas não dá a resposta, se tais criações não seriam sinais de que a forma artística estaria se tornando um “princípio de realidade”, sinais da auto-transcendência da arte com base nas realizações tecnológicas e artísticas. Um mundo pacificado, um ambiente estético não-violento, a beleza como necessidade biológica em um novo sistema de vida já seriam tecnicamente possíveis. A mudança de lugar e de função da arte, uma arte auto-transcendida, faria dela um fator de reconstrução da natureza e da sociedade, mas não “uma arte política, não a política como arte, mas a arte como arquitetura de uma sociedade livre.” (MARCUSE, 2007c, p. 122, tradução nossa). Mas a sociedade estabelecida bloqueia a possibilidade técnica da sociedade livre, mobilizando a agressividade com uma intensidade nunca antes vista.

Marcuse ilustra a situação atual da arte com a exigência de Thomas Mann segundo a qual a Nona Sinfonia deve ser invalidada. Não porque ela seja falsa, mas justamente porque ela é verdadeira, e o é por ser a justificativa daquela “ilusão” que não pode mais ser justificada. Entretanto, somente outra obra de arte pode invalidar uma obra de arte. Esse é o curso histórico das formas, das ilusões, dos estilos artísticos que se sobrepõem e se superam. No caso da Nona Sinfonia, Stockhausen poderia ser essa invalidação. O crucial nesse curso histórico das mudanças na arte é sua relação com o desenvolvimento da consciência e do inconsciente:

Se o desenvolvimento da consciência e do inconsciente leva-nos a ver as coisas que não vemos ou não nos são permitidas ver, falar e ouvir uma linguagem que não ouvimos e não falamos e não nos são permitidas ouvir nem falar, e se esse desenvolvimento agora afeta a própria forma da arte – então a arte poderia, com toda a sua afirmação, trabalhar como parte do poder libertador do negativo e poderia ajudar a libertar o inconsciente mutilado e a consciência mutilada que solidificam o *Establishment* repressivo (MARCUSE, 2007c, p. 122, tradução nossa).

Se, por um lado, a arte realiza essa tarefa mais consciente e metodicamente do que nunca, por outro, não cabe a ela a realização das mudanças reais do mundo. A libertação é

tarefa da ação política. Mas essa atividade, estranha à arte, talvez seja hoje muito pertinente à situação da arte, talvez até à sua realização. A relação estreita entre arte e política e a arte como fator de mudança são elementos que aparecem mais explicitamente em “Arte na Sociedade Unidimensional” do que nos textos anteriores. De fato, para Reitz, o principal argumento de Marcuse nesse texto é “que nenhuma negação das condições alienantes da existência social é possível separadamente do potencial emancipatório da dimensão estética.” (REITZ, 2000, p. 174, tradução nossa).

5.5. A Possível Realização da Arte

Outro texto que continua essa discussão é o ensaio “Sociedade como Obra de Arte” (“Die Gesellschaft als Kunstwerk”, de 1967). A tônica ainda é a interferência da arte na realidade, em oposição ao caráter mais conciliatório da arte tradicional. Se uma das funções da arte era trazer paz de espírito às pessoas, o que nunca amenizou os conflitos reais, talvez agora seja tarefa sua contribuir para a paz real – função que não pode ser imposta à arte de fora pra dentro, mas que deve estar na sua essência mesma. Nota-se aqui uma crítica sutil aos projetos de politização da arte. Para entender a função atual da arte é preciso analisar a sua maior crise, que ocorreu antes da Primeira Guerra Mundial. Essa crise foi mais que a mera substituição de um estilo por outro, foi uma rebelião contra a função e o sentido tradicionais da arte, da qual são exemplos o cubismo, o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo até as formas de arte atuais. Contrária à arte representacional da Europa, que segue a lógica da dominação, essa rebelião vê como tarefa da arte a apresentação da verdade de um modo que somente a arte pode fazer. Para ela, a arte tradicional permaneceu impotente e estranha diante da vida real, mera aparência, ilusão. Por isso, uma arte como privilégio para poucos: na igreja, no museu, nas coleções particulares. O elemento de aparência é um alvo importante dessa rebelião.

O caráter artificial dessa arte e da verdade que ela contém aparece no belo como sua forma estilística essencial, que transforma o mundo objetivo através da aparência. Ao fazer isso, certamente representa uma verdade escondida e reprimida, embora uma verdade que conserva o caráter de aparência (MARCUSE, 2007h, p. 124, tradução nossa).

A rebelião vê dois graves problemas na arte tradicional: primeiro, ela é conformista, consoante com um mundo moldado pela dominação; segundo, essa relação com a realidade fez com que a verdade significasse bela aparência. A dupla objeção à arte tradicional traz um forte elemento político, no sentido de uma oposição artística ao *status quo*. Mais ainda, a oposição contém uma nova função cognitiva da arte, a saber, representar a verdade. Esse novo papel demanda uma nova percepção, uma nova consciência e uma nova linguagem capazes de dissolver a forma atual da percepção. Surge uma contradição, assim apresentada pelo filósofo: “Mas essa função radical da arte não deveria se manter limitada ao mundo da aparência precisamente porque ela se realizaria somente na arte, somente como obra de arte?” Consciente do problema, a rebelião propõe que a arte não deve mais ser impotente diante da vida, mas deve ajudar a dar forma à realidade e ainda assim permanecer arte, aparência. A primeira proposta para sair dessa contradição foi apresentada pelas grandes revoluções européias de 1918, cujo mote era a subordinação da arte à política. Como principal exemplo, o realismo socialista. Mas, como visto em *O Marxismo Soviético*, essa saída não foi bem sucedida. O surrealismo foi outra proposta, que surgiu na década de 1920 e começo da década de 1930. Ao contrário do realismo soviético, a idéia aqui era subordinar a política à arte, à imaginação criativa. Os surrealistas justificam essa subordinação com a afirmação de que a imaginação artística cria novos objetos e um novo ambiente no qual as pessoas e a natureza estão liberadas da reificação e da dominação. Assim, a arte deixa de ser mera imaginação, pois ela cria um mundo novo. A consciência e a percepção, limitadas, reprimidas e falseadas na realidade, tornam-se, na arte, o poder da liberdade e da libertação. A arte, como “um produto da imaginação”, não passa de “aparência, mas as possíveis verdade e realidade vindouras mostram-se nessa aparência e a arte é capaz de destruir a falsa realidade do status quo.” (MARCUSE, 2007h, p. 125, tradução nossa). Todavia, Marcuse chama a atenção para uma importante aporia:

A arte supostamente deve cumprir a função de dissolver e transformar a realidade *como arte*, como escrita, imagem, som. Como tal, ela permanece uma segunda realidade, uma cultura *não-material*. Como ela pode se tornar uma força material, uma força de mudança real, sem negar a si mesma como arte? (MARCUSE, 2007h, p. 125, tradução nossa).

A forma da arte é essencialmente diferente da forma da realidade: ela é realidade estilizada, negada. Sua verdade não é a mesma do pensamento conceitual, ou da filosofia ou da ciência, capaz de transformar a realidade. A sensibilidade, caracterizada pela receptividade, é o fundamento da arte, da estética. A arte poderia se materializar, se realizar? O encontro

entre arte e sociedade que tornaria possível essa realização não poderia ser nem a subordinação da arte ao processo social, nem sua submissão a qualquer interesse de dominação ou a submissão da arte à heteronomia. Esse encontro só será possível quando a sociedade criar “as possibilidades materiais e intelectuais para que a verdade da arte seja incorporada ao processo social em si e para que a forma da arte seja materializada.” (MARCUSE, 2007h, p. 125, tradução nossa).

Para demonstrar como a arte e a sociedade parecem mais incompatíveis que semelhantes, Marcuse aborda a idéia de beleza, numa ruptura argumentativa abrupta, em que retoma algumas idéias expostas em “Arte na Sociedade Unidimensional” (MARCUSE, 2007c, p. 119). Para ele, a beleza está no meio do caminho entre as esferas pulsionais sublimadas e não-sublimadas, pertencendo mais à esfera da sublimação não-repressiva. Se, por um lado, beleza tem a ver com ordem, por outro, está ligada a uma ordem não-repressiva. Beleza é ordem na obra de arte no sentido de pacificação, de pausa, controle da violência da matéria bruta. Realizadas segundo essa ordem, as obras de arte são auto-suficientes, dotadas de significado, e por isso capazes de perturbar, consolar e reconciliar as pessoas com a vida. Isso se aplica inclusive às mais radicais obras da arte abstrata; são obras e, enquanto tais, são peças de museu em potencial. Ainda que as autênticas obras literárias de hoje não apresentem um “final feliz”, estejam repletas de infelicidade, violência, sofrimento, dor e desespero, tudo isso é superado (*aufgehoben*) na forma da obra em si mesma: o estilo, a estrutura, a ordem. Quer queira, quer não, arte é catarse, é a purificação do irreconciliado, do injusto, do que não tem sentido na vida. A rebelião atual luta contra a transfiguração falsa e ilusória que pretende dar sentido na arte àquilo que não tem sentido na vida real. Seu alvo é a própria existência da arte. A rebelião artística é a resposta da arte às condições e situações sócio-históricas do capitalismo tardio, cujas contradições explodiram no final do século XIX e na primeira metade do século XX. A vanguarda artística é contra o caráter decorativo que a arte assumiu durante esse período. Por isso, o protesto do artista se torna uma análise crítica da sociedade.

A crescente incompatibilidade entre arte e sociedade é bem ilustrada pela afirmação segundo a qual é impossível fazer poesia depois de Auschwitz. Contra ela Marcuse apresenta a seguinte tese: “se a arte não é capaz de resistir a essa situação, então ela não é arte nenhuma e não pode ter nenhuma outra função.” (MARCUSE, 2007h, p. 127, tradução nossa). Samuel Beckett é citado como um dos autores de uma arte que resiste, para a qual não existem justiça ou sentido imanentes. Sob esse aspecto, a função da arte está passando por uma transformação radical.

A proposição que em “Arte na Sociedade Unidimensional” parecia duvidosa (MARCUSE, 2007c, p. 121), agora é tomada como hipótese de trabalho: não é o terror da realidade que torna a arte impossível, mas são o caráter específico da sociedade unidimensional e o nível da sua produtividade que indicam o fim da arte tradicional e a possibilidade de sua superação (*Aufhebung*). Para ilustrar como a grande arte nunca teve problema para conviver com os horrores da realidade, Marcuse dá os mesmos exemplos apresentados em “Arte na Sociedade Unidimensional”. Todavia, como visto em vários textos de 1937 para cá, a beleza da arte também preservou seu conteúdo transcendente:

Aqui na bela forma encontram-se o elemento crítico da reconciliação estética, a imagem e os poderes a serem libertados e apaziguados. Essa outra dimensão transcendente da arte, que é antagonicamente oposta à realidade, é neutralizada e detida pela própria sociedade repressiva (MARCUSE, 2007h, p. 127, tradução nossa).

A arte, na sociedade industrial, perdeu sua função transcendente, crítica e antagônica em função de sua redução a artigo de consumo de massa. Mas, se por um lado uma existência alternativa não possui base na consciência nem nas pulsões dos indivíduos, se não há diferença entre as liberdades atuais e a liberdade possível, por outro, os projetos da imaginação criativa parecem ter se tornado possibilidades tecnológicas. A sociedade predominante mobiliza-se contra a sua realização, conquanto tais projetos representam uma forma de liberdade irreconciliável com as bases materiais e morais da ordem dada. A imaginação criativa, entendida como “experimentação sistemática com as possibilidades humanas e materiais”, tornou-se uma força social para a transformação da realidade e o ambiente social é potencialmente o material e o espaço da arte. Se sociedade e arte estão cada vez mais irreconciliáveis, o mesmo não pode ser dito da relação entre arte e tecnologia: sua convergência é algo intrínseco ao próprio processo de produção material. A afinidade entre tecnologia, definida como criação de coisas com base na razão, e arte, entendida como criação de coisas com base na imaginação, foi obliterada pelo processo histórico, que atribuiu as mudanças na vida real à tecnologia e relegou a arte aos domínios do imaginário. Marcuse fala da existência de “duas dimensões apartadas: no mundo social real o domínio da tecnologia e a tecnologia como meio de dominação, e no mundo estético, aparência ilusória.” (MARCUSE, 2007h, p. 128, tradução nossa).

Hoje, a possível união entre as duas dimensões, o que realizaria a sociedade como obra de arte, pode ser antevista no crescente predomínio da tecnologia no processo material de produção, na diminuição do trabalho braçal, da degradação e da alienação na luta pela

existência. Essa união é uma tendência intrínseca à própria sociedade, que também tem a ver com a convergência entre trabalho e jogo – uma noção que remete a Schiller. Essa convergência entre arte e técnica, a criação de uma sociedade como uma obra de arte, só será possível *durante e após* uma transformação radical da sociedade, quando a arte não mais servir à sociedade repressiva⁴.

A concepção do “estético” é ampliada: é a razão da sensibilidade, a forma dos sentidos impregnados pela razão, uma forma possível da existência humana. A bela forma é uma possível forma da vida somente se entendida como a totalidade de uma sociedade potencialmente livre, não somente na esfera privada, particular, ou no isolamento do museu⁵. Enquanto possibilidade contemporânea, a superação histórica da arte significa a fusão de vários pares de opostos: produção material e intelectual, trabalho socialmente necessário e trabalho criativo, beleza e praticidade, valor de uso e valor de troca. Marcuse novamente reforça que essa fusão não será alcançada pelo mero embelezamento da realidade, como fachada decorativa da brutalidade, mas somente como um estilo comum de vida. Novamente, não será a arte em si a responsável pela realização da superação.

O ensaio termina com a dura afirmação de que a arte não pode nunca se tornar política sem se destruir a si mesma. Sua atuação é indireta, ela contém “somente a linguagem, as imagens e os sons de um mundo que ainda não existe. A arte pode preservar a esperança e a memória desse mundo somente quando ela *permanece arte*”. Talvez essas sejam as únicas características que ela deve manter daquela arte afirmativa, pois hoje a arte não deve ser mais como “a grande arte do passado, representacional, reconciliadora e purificadora, que não é compatível com a realidade contemporânea e está condenada ao museu, mas em vez disso, a intransigente *rejeição da ilusão*, o repúdio ao pacto com o status quo, a libertação da consciência, da imaginação, da percepção e da linguagem de sua mutilação na ordem predominante.” (MARCUSE, 2007h, p. 129, tradução nossa). Mas a grande arte do passado não permaneceu arte? Como a arte de hoje rejeitará a ilusão sem se tornar política?

⁴ Há aqui uma sutil mudança: em “Arte na Sociedade Unidimensional”, Marcuse afirmara que o papel da arte como guia da reconstrução da sociedade só se daria *depois* das mudanças radicais (MARCUSE, 2007c, p. 118).

⁵ Uma crítica dos limites da libertação privada será apresentada por Marcuse no *Ensaio sobre a Libertação*.

5.6. Mudanças na Relação entre Arte e Sociedade

A relação entre arte e sociedade e as respostas que a arte pode dar ao desafio político são novamente abordadas por Marcuse na palestra intitulada “Discurso de Formatura para o Conservatório de Música de New England” (“Commencement Speech to the New England Conservatory of Music”, apresentado em junho de 1968), também impregnada de entusiasmo pelas rebeliões juvenis do final da década.

Na palestra, a única fala mais substancial sobre a música, o autor trata da diferença entre a música “séria” e a música popular influenciado por Hegel, Schopenhauer e Adorno, que foi o responsável pela familiaridade de Marcuse com as músicas de Mahler, Schoenberg, Alban Berg, Webern e Stockhausen. Ele delinea o antagonismo entre a arte tradicional, clássica, e a arte contemporânea. São mantidas as teses segundo as quais as artes desempenharão um papel decisivo na mudança da condição humana ao ajudar os indivíduos a contemplar, perceber e *talvez* a construir uma sociedade livre e melhor. Esse “talvez” é um indício de um abrandamento de posturas anteriores do filósofo: o que, nos textos anteriores, soava quase como uma afirmação definitiva do papel da arte na construção de outra sociedade, agora aparece com um tom mais cauteloso.

Em Hegel, há a indicação de que a música tenha uma função única dentro da cultura, por ser a arte mais livre e mais auto-legisladora, capaz de transcender o presente e invocar um futuro possível e necessário, o qual devemos buscar. Para Hegel, a música expressa a pura subjetividade, livre de toda determinação externa, depositária de uma verdade que só ela pode comunicar. Essa noção do caráter singular da música também é sustentada por seu “adversário” intelectual, Schopenhauer, para quem a música é a única expressão livre e imediata da *Vontade*, da vontade de viver, da *Pulsão de Vida*. A música goza de uma independência que nem as artes visuais nem a literatura possuem: ela não “representa”, ela não “imita”, ela não está obrigada a falar a linguagem falsa e corrompida da sociedade estabelecida. Para Schopenhauer, a música representa os sentimentos “objetivamente”, como essência, verdade, da vida. Ela gera uma nova consciência e um novo inconsciente, um choque que abre uma lacuna entre o indivíduo e a realidade estabelecida. A música invoca a necessidade de traduzir sua verdade estética para a realidade, de suspender a luta pela existência, de retornar à união original, à tranquilidade do Nirvana. Assim, a música é “a grande força de negação”: negação que prepara o terreno para uma nova afirmação, para o futuro, um novo começo.

A forma e a linguagem artísticas remetem a uma realidade oposta à realidade do dia-a-dia. Desse modo, a música transforma, “cancela”, transubstancia as imagens, palavras e sons do cotidiano, preservando assim sua verdade esquecida e pervertida, ao dar a eles uma forma bela – ela embeleza, sublima, pacifica a experiência e a condição humanas:

Criar harmonia extraída do sofrimento e eternidade da alegria da transitoriedade do prazer, justificar a dissonância, cantar enquanto os outros só podem falar: essas são, penso eu, as grandes realizações culturais da música tradicional: a afirmação na negação, reconciliação, afinal! (MARCUSE, 2007d, p. 133, tradução nossa).

Começa em Bach (compositor barroco, 1685-1750) a reconciliação do irreconciliável. Com Beethoven (transição do Classicismo para o Romantismo, 1770-1827), a pura subjetividade emerge e exige seu direito à liberdade – ela se expressa e ao mesmo tempo se reprime, sublima-se nas belas formas românticas e clássicas. “A tensão entre negação e afirmação, rebelião e reconciliação, desordem e forma é levada ao ponto de ruptura.” (MARCUSE, 2007d, p. 133, tradução nossa). Esse período chega ao fim com Mahler (1860-1911), que rompe com o tonalismo e é autor de composições sombrias: é o último triunfo da bela forma, da canção sobre o lamento. A ruptura acontece, enfim, com Schoenberg (1874-1951), criador do dodecafonismo: o lamento, a negação, o surgimento de uma nova forma pela dissolução da velha forma. Mas será que essa negação não permaneceu meramente “abstrata”, comprometida com o passado, incapaz de dar forma à nova música, de se opor ao mundo de Auschwitz e do Vietnã? Marcuse pergunta se o mundo de hoje não teria “finalmente rejeitado a sublimação cultural, a reconciliação do irreconciliável”. (MARCUSE, 2007d, p. 134, tradução nossa). Aparentemente, a distinção entre a música séria e a música popular desmoronou, a pura forma, substância e beleza da música, dissolveu suas características clássicas, românticas e pós-românticas. Mas isso não seria somente o indício da mudança de estilo ou de moda: a relação entre a música e a sociedade está mudando – uma mudança que está relacionada à essência da música.

A música é composta por sujeitos humanos para sujeitos humanos, o que configura sua essência histórica. Assim, ela incorpora um duplo contexto histórico: a) o estágio do desenvolvimento técnico dos instrumentos, o alcance e a diferenciação da audição; b) o estágio da consciência do horror da condição humana. Nesse duplo contexto, a sociedade penetra na composição musical e no compositor, e abre a forma para o que acontece na realidade social – arte e tecnologia se encontram no terreno comum ao universo da experiência cotidiana e ao universo da experiência musical. Desse modo, “o desenvolvimento

interno da arte, da música, é *sensível* e ao mesmo tempo *nega* a sociedade para a qual e contra a qual ela é criada.” (MARCUSE, 2007d, p. 135, tradução nossa). Dessas reflexões filosóficas, Marcuse deriva algumas questões sobre o significado do colapso da distinção entre música séria e música popular: seria a música popular contemporânea a legítima herdeira da música séria? Mais ainda, ela não representaria a superação (*Aufhebung*) da música séria: a preservação dos conteúdos que não podem mais ter expressão nas formas “clássicas”, a destruição de tais formas e sua substituição pelas formas que prefiguram o fim da arte tradicional e o fim da sociedade a que pertencia essa arte?

Para responder a essas questões, Marcuse apresenta algumas características da forma tradicional de expressão musical: (1) pelo alto grau de sublimação da experiência, do protesto e da negação, cuja expressão está no grau de compromisso da forma com a beleza, nos elementos da música (melodia, ritmo, subordinação das dissonâncias e distorções à harmonia); (2) pelo alto grau de contemplação como elemento formal e da recepção da obra; (3) por ser uma “estrutura fechada”: obra como um fim em si mesmo, contenção de sua força explosiva, proibindo sua tradução em realidade; (4) por acontecer em um espaço fechado, segregado, desligado e separado da realidade (sala de concerto, salão, casa de ópera, igreja), “cego”-surdo-e-mudo para a realidade que fica de fora, que é o mundo da luta pela existência. A arte tradicional dependia desse isolamento e dessa sublimação para permanecer arte. E é exatamente isto que está em jogo: a realidade ainda permite esse isolamento e essa sublimação?

A música séria, em virtude de sua forma, foi uma arte das classes alta e média, endereçada àqueles cuja sensibilidade, educação e tempo permitiam a contemplação, a sublimação produtiva, àqueles que possuíam a boa consciência da beleza do sofrimento, da alegria etc. Se a desintegração dessa forma ocorreu dentro do desenvolvimento da música séria, a mudança qualitativa parece ser inspirada “de baixo”, pela música negra (*black music*). Ela pode ser definida como erupção e expressão da vida, de uma experiência externa ao universo de toda tradição (inclusive a atonal), que não leva a música a sério, que é “negra” por rejeitar e subverter os tabus da civilização. É uma música dessublimada, por traduzir diretamente o movimento dos sons em movimento corporal. É não-contemplativa, pois encurta a distância entre a criação e a recepção pelo movimento espontâneo dos corpos, cuja normalidade é rejeitada e distorcida por um padrão subversivo. A música negra representa a rebelião alegre, o descarte da repressão, mas também a consciência da opressão e da degradação, que explode sem as contenções impostas à arte tradicional pela forma da beleza e da ordem.

A arte agora não parece mais ser caracterizada pela beleza, pela elevação, por ser a mais alta manifestação dos valores sublimes da cultura. Hoje, ela é mais vulgar, mais técnica. Ela aparentemente se nega enquanto arte e assim alcança a realidade sem sucumbir a ela, levando toda uma geração a cantar, dançar e marchar atrás de seus semelhantes, em sintonia com seus próprios corpos e mentes. É uma música do oprimido, oposta à experiência que teve da cultura branca, para a qual aquela música não é bela, não é arte. Entretanto, as manifestações mais populares da arte de hoje já se tornaram parte do *Establishment*, feitas e vendidas como mercadorias – inofensiva e prazerosa mobilização pulsional.

Seja devido ao seu caráter subversivo, seja ao seu compromisso com a agressividade e a diversão dirigidas, a “alta cultura” aparentemente não pode mais permanecer dentro de seu domínio protetor, isolado da realidade. Agora, há novos valores e novas metas invadindo o reino da cultura, anunciados pelos gritos e lamentos contra o que é e por aquilo que pode e deve ser. Tais valores têm afinidade com um outro mundo possível e desafiam o fazer dos novos artistas. Esses valores e impulsos, que se rebelam contra as formas tradicionais de sublimação, harmonização e consolo, anseiam por expressão. Eles estão presentes no lamento de toda a juventude, no clamor dos seres humanos que cansaram da mentira, da hipocrisia e da indiferença da nossa cultura, da nossa arte. Arte e política estão assim entrelaçadas e Marcuse parece sugerir dois caminhos de recusa artística, numa passagem um tanto obscura:

A grande rebelião contra nossa civilização repressiva inclui o reino da música, e *faz de vocês* [artistas de hoje] *cúmplices ou adversários*. Vocês irão defender e resgatar o antigo, com suas promessas e formas ainda válidas e irrealizadas, ou vocês irão trabalhar *para dar nova forma* a novas forças (MARCUSE, 2007d, p. 139, tradução nossa).

5.7. A Ambígua Função Social da Arte

A nova função social da arte, sua realização na realidade, as rebeliões artísticas, o caráter político da forma estética etc. são temas novamente discutidos, de maneira mais sistemática, no ensaio intitulado “Arte como Forma da Realidade” (“Art as Form of Reality”, palestra proferida em 1969 e publicada pela primeira vez em 1970). Marcuse inicia o texto alegando que a tese do fim da arte virou lugar-comum entre os radicais e de acordo com ela toda arte é objeto de repulsa por ser considerada parte da cultura burguesa, assim como sua

literatura e sua filosofia. Esse juízo se estende também a toda teoria que não leve à ação e à prática, que não seja engajada. Como o autor já havia afirmado no “Commencement Speech”, a música atual atinge o objetivo de se aproximar da realidade política com a canção (que já não canta, mas grita) e a dança (que movimentava os corpos). Entretanto, atualmente a arte como forma está sofrendo ataques políticos e, principalmente, artísticos. A tradicional distância entre arte e realidade é negada, recusada e destruída: a arte deve ser real, deve ser parte de uma vida que seja negação do estilo de vida estabelecido, e isso implica as instituições, as culturas material e intelectual, a moral e as condutas, o trabalho e a diversão.

Surge (ou ressurge) uma dupla realidade: a dos que dizem “não” e a dos que dizem “sim”. Aos artistas é válido recusar-se a dizer “sim”, tanto para a realidade quanto para a arte. A própria recusa e as forças de libertação no mundo são reais. Muitos são os jovens que experimentam o horror e o conforto opressivo. Mas o sentido dessa experiência não pode ser comunicado pela linguagem ou pelas imagens convencionais ou por outras formas de expressão disponíveis, por mais novas e radicais que sejam. O que está em questão é a experiência de uma realidade fundamentalmente diferente e oposta à realidade dada, que por isso não pode ser transmitida através dos meios convencionais sob risco de ser reduzida ou deturpada. A incompatibilidade com os canais de comunicação em si se estende às próprias formas da arte – à *Arte como Forma*. Porém, no contexto de rebelião e recusa, a arte é “componente essencial” da tradição que mantém *o que é* e que evita a concretização do que *pode e deve ser*. A arte faz isso porque é forma: a forma artística, mesmo na antiarte, detém aquilo que se move, limita-o, situa-o no universo dominante da experiência e, ao dar a ele valor nesse universo, faz dele mero objeto em meio a tantos outros. Se a obra de arte, tanto quanto da antiarte, torna-se valor de troca, mercadoria, essa forma *mercadoria* é justamente o alvo das rebeliões atuais.

O comércio da arte não é algo novo, mas ganhou impulso com o advento das técnicas de reprodução. Walter Benjamin mostrou que, em oposição a todo o processo de reprodução das obras de arte, existe a “aura” da obra: “a situação histórica única na qual a obra foi criada, dentro da qual ela fala e que define sua função e significado.” (MARCUSE, 2007b, p. 141, tradução nossa). Assim que a obra desliga-se de seu momento histórico, irreprodutível, sua verdade original se modifica, ganhando outro significado, que responde afirmativa ou negativamente diante da situação histórica. Submetida a novos instrumentos e técnicas, a novas formas de percepção e de pensamento, a obra pode ser enriquecida, tornada mais complexa e mais plena de significado. Mas ela não é mais o que havia sido para o artista e para seu público. Entretanto, a despeito de todas as transformações, algo permanece idêntico:

a obra em si mesma, única, particular. O que constitui a identidade única e imperecível da obra não é o argumento, nem o tema, nem o material ou a matéria-prima – é a forma que dá um caráter único ao seu conteúdo. A forma é aquilo que não está representado, não está dito, mas que está presente na inter-relação entre as linhas, as cores, os pontos etc. Esses aspectos subtraem, separam e alienam a obra da realidade dada e dão a ela realidade própria: o “reino das formas: [...] uma realidade *histórica*, uma seqüência irreversível de estilos, temas, técnicas, regras – cada qual inseparavelmente relacionada com sua sociedade, e repetível somente como imitação.” (MARCUSE, 2007b, p. 142, tradução nossa).

É a forma que diferencia a arte das outras produções humanas. A arte adquiriu uma forma própria desde o momento em que deixou de ser mágica e prática e tornou-se uma técnica, um ramo da divisão social do trabalho. Essa forma correspondeu a uma nova função social da arte: oferecer descanso, elevação, pausa na rotina, apresentar algo “mais elevado”, “mais profundo”, “mais verdadeiro” e que melhor satisfizesse as necessidades não preenchidas no trabalho e no entretenimento cotidianos, algo prazeroso. Isso não coincide necessariamente com as intenções do artista, mas refere-se somente à função social da arte. Quer dizer, a arte não devia ser consumida durante as ocupações cotidianas, pois sua utilidade é de natureza transcendente para a alma e o espírito. Ela não se relaciona com comportamentos normais e não os transforma, exceto durante as recreações culturais: na igreja, no museu, nas salas de concertos, no teatro, frente a monumentos e ruínas do passado. Depois da pausa artística, a vida real continua.

Assim, a arte se converte em uma força *dentro* da sociedade existente, mas não uma força *pertencente* à sociedade. Produzida para e na realidade dada, “para a qual oferece a beleza e o sublime, a elevação e o prazer”, a arte também se aparta dessa realidade e a confronta com outra: o prazer, a beleza, o sublime e a verdade que apresenta não podem ser alcançados no presente. Por mais que a arte possa ser determinada, conformada e dirigida pelos valores e padrões de gosto e comportamento dominantes, ela é sempre mais que mero embelezamento, entretenimento e revalidação do existente. Até a obra mais realista constrói uma realidade própria, revela o que permanece mudo, invisível, inaudível na vida diária: “A Arte é ‘alienante’.” (MARCUSE, 2007b, p. 143, tradução nossa). Eis aqui, novamente, o caráter ambíguo da arte: enquanto parte da cultura estabelecida, a arte é *afirmativa*, pois sustenta essa cultura. Mas enquanto alienação da realidade dada, a arte é *negativa*. Para Marcuse, a “*história da arte* pode ser entendida como a *harmonização desse antagonismo*.” (MARCUSE, 2007b, p. 143, tradução nossa).

A relação afirmativa ou negativa da arte com a realidade deve-se a certa autonomia, ao seu afastamento frente a essa mesma realidade. Os materiais, os elementos físicos e os dados da arte estão ordenados, inter-relacionados, definidos e contidos na obra de maneira a constituir um todo estruturado, fechado em um local determinado (um livro, um quadro etc.). Sua aparição acontece num lapso de tempo antes e depois do qual o que vigora é a realidade da vida cotidiana. A obra segue, no contato repetido com os espectadores, sendo um todo contido em si mesmo, um objeto mental ou sensorial *separado* do resto das coisas reais. As leis e regras que organizam os elementos na obra não são ilimitadas como podem parecer, conquanto pertencentes ao domínio da imaginação – a tradição da estética clássica as abarca através da idéia do *belo*, fortemente relacionada à sensibilidade e detentora de uma verdade própria:

Essa idéia central da estética clássica invoca tanto a sensibilidade quanto a racionalidade humanas, princípio de prazer e princípio de realidade: a obra de arte apela aos sentidos, satisfaz as necessidades sensíveis – mas de maneira altamente sublimada. A arte possui uma função reconciliadora, apaziguadora e uma função cognitiva, a de ser bela e verdadeira. A beleza deve levar à verdade: *na* beleza, supostamente aparece uma verdade que não apareceu, nem podia aparecer em nenhuma outra forma (MARCUSE, 2007b, p. 143, tradução nossa).

Todavia, a harmonização do belo e do verdadeiro, que devia ser a formação da unidade essencial da obra de arte, tornou-se uma *identidade de opostos* cada vez mais inalcançável, pois a verdade é cada vez mais incompatível com a beleza. A vida e a condição humana testemunham contra a sublimação da realidade pela forma da arte. Essa sublimação não é um processo interior da psique do artista, mas uma condição ontológica própria da forma da arte em si mesma. A organização dos materiais na unidade e estabilidade artísticas da obra de arte, requerida pela forma estética, se sujeita à idéia de beleza, que se impõe aos materiais mediante a energia criativa do artista, não intencionalmente. Isso fica mais evidente nas obras que são acusações diretas da realidade, nas quais a condenação artística anestesia o terror; a forma contradiz e triunfa sobre o conteúdo, ao custo de anestesiá-lo. A reação fisiológica e psicológica imediata (não sublimada), esperada diante do terror, dá lugar à experiência estética que acontece ante uma obra de arte.

Kant foi quem melhor formulou o caráter dessa sublimação, essencial para a arte e inseparável de sua história como parte da cultura afirmativa, no conceito de “prazer desinteressado” (*interesseloses Wohlgefallen*): o objeto estético não tem nenhum outro propósito particular que não a mera contemplação. Somente na purificação da experiência cotidiana e de seus objetos, na transfiguração da realidade, emergem o universo e o objeto

estéticos como fontes de prazer, de beleza e do sublime. Um olhar radical para dentro da realidade e um olhar radical para fora dela são precondições da arte: a repressão do caráter imediato do real e da imediata reação diante da realidade. É a obra em si que impõe essa repressão, que por ser estética é satisfatória, agradável. Assim, a arte em si mesma é um “final feliz” – a desesperança se torna sublime, a dor fica bela.

Marcuse concorda com o juízo que Nietzsche faz da imagem da crucificação de Cristo como o melhor exemplo da beleza repressiva da transfiguração estética. A “conspiração contra a própria vida”, que Nietzsche via na crucificação, ajuda a esclarecer o ímpeto e o alcance da rebelião atual contra a arte, entendida como componente essencial da cultura afirmativa burguesa. O que desencadeou a rebelião foi o conflito gritante e intolerável entre *o que é* e *o que pode ser*, entre as reais possibilidades de libertação e os esforços dos poderes vigentes para impedi-la. A incompatibilidade essencial entre arte e sociedade, já citada, por exemplo, em “Sociedade como Obra de Arte”, atinge agora níveis extremos:

Parece que a sublimação estética está se aproximando de seus limites históricos, que o compromisso da Arte com o Ideal, com o belo e o sublime, e com isso a função ‘festiva’ [*holiday*] da Arte, agora ofendem a condição humana. Parece também que a função cognitiva da arte não pode mais obedecer à harmonizadora ‘lei da Beleza’: a contradição entre forma e conteúdo despedaça a tradicional Forma de Arte (MARCUSE, 2007b, p. 145, tradução nossa).

A rebelião contra a forma da arte não é uma novidade histórica. Agora, o protesto continua através da tentativa de “salvar” a arte destruindo as formas familiares da percepção dominante, a aparência habitual do objeto, aquilo que o torna parte de uma experiência falsa e mutilada. A arte não-objetiva, a minimalista e a antiarte representam o desenvolvimento da arte em direção à libertação do sujeito, à sua preparação para um novo mundo objetivo ao invés de aceitar, sublimar e embelezar a realidade existente, “libertando mente e corpo para uma nova sensibilidade e perceptividade que não podem mais tolerar uma experiência mutilada e uma sensibilidade mutilada.” (MARCUSE, 2007b, p. 145, tradução nossa).

Mais recentemente, surge a *living art* (“arte viva”): arte em movimento, arte como movimento. Há uma coincidência entre o desenvolvimento interno da arte e as lutas contra a dominação e a repressão estabelecidas. A arte se torna uma *força política*, não devido a uma exigência exterior, mas em virtude de sua própria dinâmica interna: ela quer ser algo real, recusando o isolamento do museu, das prateleiras da aristocracia, o caráter de celebração da alma ou de elevação espiritual das massas. Entretanto, a arte só se junta às forças de rebelião enquanto *dessublimada*: “uma forma viva que dá palavra, imagem e som ao inominável, à

mentira e sua elucidação, ao horror e à libertação do horror, ao corpo e sua sensibilidade como a fonte e a sede de toda a ‘estética’, como a sede da alma e de sua cultura, como a primeira ‘percepção’ da mente, do espírito (*Geist*).” (MARCUSE, 2007b, p. 145, tradução nossa).

Aqui, após uma avaliação quase positiva, entra a ressalva de Marcuse, sempre presente em se tratando de antiarte: a *living art* e suas variantes teriam um objetivo autodestrutivo. Ao contrário do que afirma Silva (2001, p. 319, p. 321 e p. 323), o filósofo nunca nutriu simpatia pela antiarte. Todo o esforço desse movimento para produzir a ausência da forma, para substituir o objeto estético pelo real, para ridicularizar a si própria e ao cliente burguês, é um acúmulo de atividades frustrantes, parte da indústria cultural e da indústria do museu. Sua meta é autodestrutiva porque conserva a forma de arte – é a forma artística em si que frustra a intenção de reduzir, ou até de anular, a diferença entre a arte e a não-arte com o objetivo de converter a arte em algo real, “vivo”. Convertida em realidade, a arte se destrói, deixa de ser arte. O abismo que separa arte e realidade, a oposição e a “ilusão” artísticas, pode ser reduzido no máximo ao grau em que a própria realidade tende em direção à arte como forma própria da realidade, ou seja, *depois* de uma revolução, com o surgimento de uma sociedade livre. Nesse processo o artista participa como artista, não como ativista político. O que a arte tradicional fez, mostrou e revelou contém uma verdade que está para além da imediata realização ou solução, ou de qualquer tipo de realização; a tradição da arte não pode ser simplesmente descartada.

A antiarte segue sendo arte, por menos que deseje isso, pois ela é incapaz de transpor sua distância com a realidade e de escapar da prisão da forma artística. O triunfo da rebelião contra a “forma” só tem lugar em detrimento da qualidade artística; a superação e a destruição da alienação são ilusórias. As obras de arte autênticas, “a verdadeira vanguarda do nosso tempo”, não obscurecem essa distância, não subestimam a alienação, mas “a expandem e fortalecem sua incompatibilidade com a realidade dada a ponto de desafiar qualquer uso (comportamental).” (MARCUSE, 2007b, p. 146, tradução nossa). Assim, as obras cumprem a função cognitiva da arte, sua função “política” inerentemente radical: nomear o Inominável, confrontar o ser humano com os sonhos que trai e os crimes que esquece. Quanto maior o conflito entre o que é e o que pode ser, mais a obra de arte precisa distanciar-se do caráter imediato da vida cotidiana, de seu pensamento e conduta políticos ou não. A verdadeira vanguarda artística não está interessada em criar a ausência da forma ou em unir arte e vida real, mas sim em descobrir novas maneiras de compreender e negar a realidade do modo que é próprio da arte. A autêntica nova forma surge nas obras de Schoenberg, Berg, Webern, Kafka

e Joyce, Picasso, Stockhausen e Beckett – exemplos que invalidam a noção de “morte da arte”, apresentada por Marcuse no início do ensaio.

No caminho oposto está a *living art* – e também, de maneira semelhante, a indústria cultural – que suprime as formas de estranhamento e, ao eliminar a distância entre a obra e o espectador, estabelece uma familiaridade e uma identificação entre eles que elimina a negação, que faz da rebelião um objeto de gratificação. A ilusão, tão criticada como essência da arte burguesa, é reforçada e não destruída. Atualmente, a verdade da arte só é comunicável pelas formas de estranhamento e separação extrema com toda imediatez, por meio das formas de arte mais conscientes e deliberadas. A proposta de uma *living art*, a realização da Arte, só irá acontecer numa sociedade qualitativamente diferente da atual, na qual as pessoas possam desenvolver as reprimidas potencialidades estéticas de coisas e pessoas – “estético” não como a característica específica da obra de arte, mas como formas e modos de existência que correspondam à sensibilidade e à racionalidade de indivíduos livres, o que o jovem Marx chamou de “a apropriação sensível do mundo”. Para Marcuse, a “realização da arte, a ‘nova arte’ é concebível somente como o processo de construção do universo de uma sociedade livre – em outras palavras: Arte como Forma da realidade.” (MARCUSE, 2007b, p. 147, tradução nossa). Essa idéia está fadada, infelizmente, à terrível associação, fruto da prática da repressão, com noções de programas de embelezamento, oficinas de corporações artísticas, fábricas estéticas, parques industriais. A arte como forma da realidade não significa mero embelezamento do que está dado, mas a construção de uma realidade oposta e totalmente diferente da atual. Essa previsão estética faz parte da revolução e pode ser encontrada no próprio Marx, quando ele afirma que o ser humano constrói as coisas de acordo com as necessidades e também de acordo com as leis da beleza. Todavia, a arte como forma da realidade não pode ser concretizada. O que talvez esteja mais próximo do realizável seja a junção criativa entre técnica e arte na reconstrução total do ambiente, algo próximo da “redução” estética vista em *O Homem Unidimensional*. Isso depende, por seu lado, da total transformação da sociedade existente.

Contrariando os intérpretes que vêm nos escritos dos anos 1960 uma forte tendência à defesa da “morte da arte”, Marcuse afirma que ainda que a arte fosse realizada, as artes tradicionais não estariam invalidadas: o ser humano ainda seria capaz de, intelectual e sensivelmente, experimentar a arte do passado. Isso porque a arte é *transcendente*: distinta e separada de toda realidade cotidiana, em qualquer tempo. Num raciocínio que remete à conclusão do ensaio de 1937, o filósofo afirma que mesmo na mais livre das sociedades haverá carência e necessidade de trabalho, de luta contra a morte, a doença e a penúria. As

artes irão preservar formas de expressão relacionadas a tais necessidades, de uma beleza e uma verdade opostas às reais. Mesmo nos versos do teatro tradicional, nas árias das óperas e nos duetos mais “irrealizáveis”, existe algum elemento ainda válido de rebelião. Há neles uma fidelidade à paixão, uma “liberdade de expressão” que desafia o senso comum, a linguagem e a conduta que denuncia e contradiz as formas dadas de vida. Por ser transcendente e antagônico à realidade, o belo das artes tradicionais irá conservar sua verdade. Esse caráter antagônico nunca poderá ser suprimido pelo desenvolvimento social. “Pelo contrário: o que será cancelado é o *oposto*, a saber, a recepção (e a criação!) falsa, conformista e cômoda da arte, sua integração artificial ao *Establishment*, sua harmonização e sublimação das condições repressivas.” (MARCUSE, 2007b, p. 148, tradução nossa). Talvez então o sofrimento ilimitado presente em obras como as de Beethoven e Mahler possa ser finalmente apreciado, pois estará superado e preservado na realidade da liberdade. Talvez, pela primeira vez, as pessoas verão através dos olhos de um Corot (1796-1875, pintor realista), de um Cézanne (1839-1906, pintor impressionista), de um Monet (1840-1926, pintor impressionista), porque a percepção desses artistas contribuiu para formar a realidade.

5.8. A Nova Sensibilidade Cultivada pela Arte

A tese do estético como forma possível da sociedade continua sendo desenvolvida na obra *Um Ensaio sobre a Libertação* (*An Essay on Liberation*, de 1969), que analisa as forças revolucionárias e contra-revolucionárias no final da década de 1960, entrelaçando temas trabalhados em *Eros e Civilização*, como a raiz pulsional da liberdade, em *O Homem Unidimensional*, como a absorção de toda contradição pelo sistema, entre outros. Há um capítulo inteiro dedicado à questão da sensibilidade, considerada uma importante força política. Nele é abordada a estética, entendida como o pertencente à arte e também como o pertencente aos sentidos. Kellner afirma que Marcuse faz aqui uma defesa enfática dos aspectos radicais das vanguardas artísticas em oposição à arte burguesa ilusória (KELLNER, 2007, p. 50), posição que o filósofo repensaria no livro *Contra-revolução e Revolta*. Todavia, a argumentação de Marcuse é mais complexa e é possível notar que a ambigüidade dos potenciais afirmativos e negativos da arte está presente também no *Ensaio*, não sendo possível afirmar que Marcuse toma partido exclusivamente das vanguardas para depois se arrepender.

Para Katz, a avaliação feita por Marcuse

das capacidades tecnológicas da sociedade industrial avançada – começando com a presente tendência à transformação automatizada do processo de trabalho e do trabalho em si – habilitou-o então a incorporar o conceito do ‘ethos estético’ em sua teoria crítica, e de colocar a visão romântica de um universo esteticamente ordenado como uma demanda política concreta (KATZ, 1982, p. 190, tradução nossa).

Marcuse afirma que uma sociedade verdadeiramente livre só será fruto de uma revolução realizada por pessoas qualitativamente diferentes, portadoras de uma nova consciência e uma nova sensibilidade. A técnica como arte traduziria a sensibilidade subjetiva em formas objetivas, em realidade; a confluência entre técnica e arte formaria um outro mundo, em que a oposição entre imaginação e razão já não faria sentido – um *ethos estético*, cujas formas seriam o sensível, o lúdico, a tranquilidade e o belo. A sociedade em que o estético surge como forma possível de uma sociedade livre é caracterizada por estar na fase de desenvolvimento intelectual e material em que é possível erradicar a penúria e a escassez, em que a repressão progressiva se torna supressão regressiva. Nela, ocorrem o colapso da cultura superior, que monopolizou a verdade e os valores estéticos e os apartou da realidade, e sua dissolução em formas dessublimadas, “mais baixas” e destrutivas. Enfim, uma sociedade na qual a rebelião da juventude manifesta-se pelo riso e pela canção. A rebelião contra a arte tradicional, abordada por Marcuse em textos anteriores, parece ganhar o status de um sinal de que é chegado o tempo em que o estético pode se tornar a forma da sociedade – ou a arte como forma da realidade.

Para o autor, a idéia do belo representa o *ethos* estético que dá o denominador comum entre o estético e o político: ela seria o elemento da dimensão estética com uma afinidade essencial com a liberdade, não só em sua forma cultural sublimada (arte), mas também em sua dessublimada forma política, existencial. E essa afinidade permite afirmar que o estético pode se tornar uma “força social produtiva” (*gesellschaftliche Produktivkraft*). A beleza tem a capacidade de apaziguar opostos, de deter a agressividade e ainda está ligada à alegria não sublimada. A estética clássica, cujo foco era a análise da beleza, afirmava a união harmônica entre a sensibilidade, a imaginação, a razão e o belo e, ao mesmo tempo, sustentava o caráter ontológico, objetivo, do belo, entendido como a forma de realização da natureza e das pessoas. Marcuse chama a atenção para o fato de que tanto Kant quanto Nietzsche teriam especulado sobre a ligação entre beleza e perfeição, entre beleza e conhecimento. Assim caracterizada, a dimensão estética poderia servir como padrão, como gabarito para a

sociedade livre – até agora, a imaginação estética formulou formas e modos de realidade incompatíveis com a vida estabelecida. Mesmo relegadas à dimensão da arte,

as necessidades estéticas têm seu próprio conteúdo social: elas são as reivindicações do organismo, da mente e do corpo humanos, por uma dimensão de realização que só pode ser criada na luta contra as instituições que, por seu próprio funcionamento, negam e violam estas reivindicações (MARCUSE, 1969a, p. 27, tradução nossa).

As necessidades estéticas possuem uma qualidade subversiva: estão relacionadas às exigências do organismo humano por um ambiente de satisfação, que só pode ser criado através da luta contra as instituições que negam e violam estas exigências. Por isso a luta pela satisfação das necessidades estéticas possui um conteúdo social subversivo tão concreto. No processo de reconstrução, a imaginação mediará a razão e a sensibilidade e se tornaria uma força produtiva (KELLNER, 1984, p. 343).

A liberdade da imaginação é configurada historicamente. De um lado, a imaginação é limitada pelos sentidos, cujos dados empíricos são o mundo objetivo a ser transcendido. De outro, ela é limitada pela razão, cujos conceitos, desenvolvidos ao longo da história, orientam suas imagens. O mundo dos sentidos é um mundo histórico e a razão é o domínio e a interpretação do mundo histórico; os projetos da imaginação são permeados pela história. A imaginação conservou certa liberdade de criação somente em âmbitos muito restritos, como na arte, possuindo uma atividade controlada nas ciências. Somente nos períodos históricos de revolução é que a imaginação se viu liberada, por curtos espaços de tempo, para transformar a realidade. A verdade da imaginação como demanda da rebelião política, os encontros entre as vanguardas artísticas e os movimentos rebeldes, a penetração do protesto político na “apolítica” dimensão estética, são fatores que podem significar uma mudança crucial no destino da revolução.

A sociedade livre, meta da revolução, possuiria uma forma essencialmente estética, que faria dela uma obra de arte. Entretanto, como parte do processo de produção, a arte mudaria seu lugar e sua função na sociedade, tornando-se uma força produtiva na transformação cultural e também material. Seria a superação (*Aufhebung*) da arte, o fim da separação entre o estético e o real, o fim da união comercial entre beleza e negócio, exploração e prazer. A arte, recobrando suas conotações técnicas primitivas, formaria as coisas sem violar seus corpos nem a sensibilidade.

A nova sensibilidade e a nova consciência que irão orientar a reconstrução necessitam de uma nova linguagem para comunicar os novos valores. Romper com a continuidade da

dominação é romper com a linguagem da dominação. A tese surrealista do poeta como o inconformista total vê na linguagem poética os elementos semânticos da revolução. Essa tese protesta contra o isolamento entre o desenvolvimento material e o cultural, que leva o último a se submeter ao primeiro e também à redução das possibilidades libertárias da revolução, que são literalmente “surrealistas”, pois pertencem à imaginação poética, cuja linguagem não pode ser instrumentalizada, nem mesmo pela revolução. A poesia não pertence ao tempo presente, ela parece estar sempre atrasada (memória) ou adiantada (sonho); a verdade da poesia é preservada em sua esperança, em sua recusa do atual, em sua transcendência. Não há atalho possível entre poesia e política que não destrua a primeira, tão grande a distância entre elas. Todavia, é possível identificar vários sinais da penetração do estético no político: a linguagem e a arte “dessublimadas” da cultura negra, o protesto erótico da juventude não-conformista etc., que também são manifestações de uma nova sensibilidade. Fica evidente que, apesar do tom utópico e otimista, Marcuse não está defendendo a politização da arte, como de fato nunca defendeu.

A criação de um ambiente estético será guiada pela harmonia entre sensibilidade e razão, por meio da imaginação. Até hoje, essa união harmoniosa só aconteceu no âmbito da arte, nunca entrando em conflito com as instituições e relações sociais básicas, que relegaram a imaginação à irrealidade e à fantasia, que reprimiram e mutilaram a sensibilidade. Mas, desde antes da Primeira Guerra Mundial, a função e o valor da arte estão sofrendo profundas mudanças: o caráter afirmativo da arte, ou seja, seu poder reconciliatório, e o seu grau de sublimação, visto como barreira contra a realização da verdade da arte, estão sendo alvos de protestos que expressam o poder negativo da arte e as tendências para uma dessublimação da cultura. Marcuse afirma que o surgimento da arte contemporânea não pode ser visto simplesmente como a substituição de um estilo por outro no decorrer da história da arte: a arte abstrata, a literatura formalista, o dodecafonismo, o blues e o jazz etc. dissolvem a própria estrutura da percepção e dão espaço a um novo objeto da arte, ainda indefinido, mas incompatível com os objetos familiares. De um lado, o fim da ilusão, da imitação, da harmonia, do outro, uma realidade por descobrir, a ser ainda projetada.

A nova arte é alheia à práxis revolucionária “comunista”, é autônoma, pois está comprometida somente com a forma, a essência da arte:

A forma é a realização da percepção artística que interrompe o ‘automatismo’ inconsciente e ‘falso’, a familiaridade inquestionável que opera em toda prática, inclusive a prática revolucionária – um automatismo de experiência imediata, mas uma experiência socialmente projetada que milita contra a libertação da sensibilidade (MARCUSE, 1969a, p. 39, tradução nossa).

A percepção artística rompe com a imediatez, que no fundo não passa de um produto histórico, um meio de experiência que é imposto pela sociedade estabelecida que acabou por se cristalizar num sistema “automático”, fechado. É precisamente devido à forma que a arte transcende a realidade dada e age contra ela, de dentro do real. A arte é, em si mesma, transcendente: “o elemento transcendente é inerente à arte, à dimensão artística.” (MARCUSE, 1969a, p. 40, tradução nossa). Ao reconstruir os objetos da experiência, a arte altera a experiência, comunica uma verdade que não é acessível nem à linguagem nem à experiência cotidianas. A arte contemporânea leva a reconstrução ao extremo, o que a configura não como uma rebelião contra este ou aquele estilo, mas contra o *estilo* em si, contra a forma artística da arte, contra seu sentido tradicional. A relação entre arte e realidade, desde o início do século XX, sofreu mudanças e ela não pode mais manter seu caráter ilusório. A realidade fez da arte uma ilusão e é na medida em que ela é ilusão que a nova arte se proclama antiarte, contrária à reificação que aquela arte incorporou nas suas formas de representação. Todavia, a antiarte se manifestou através de formas familiares e suas deformações não deixaram de ser forma. A antiarte continuou sendo arte e como tal foi fornecida, vendida e contemplada. Marcuse continua criticando a antiarte e atestando que até a mais afirmativa e realista obra de arte ainda está separada da realidade; se é arte, é irreal. A anulação da separação entre arte e realidade e a tradução da verdade da imaginação na realidade são impossibilitadas pela própria forma da arte.

Para compreender a forma é necessário recorrer à tradição filosófica que pensou a arte através do conceito de belo, interpretado como um “valor” ético e cognitivo (beleza-bondade) e entendido como aparência sensível da idéia. A estética baseia-se na sensibilidade: para ser belo é preciso ser primeiro sensível – afetar os sentidos, ser prazeroso, objeto de impulsos não sublimados. O belo pode dizer respeito ao sublimado e ao não sublimado, mas os vários significados da beleza terminam por convergir na idéia de forma. Ela reúne, define e ordena a matéria, o conteúdo: a forma é a negação e a dominação da desordem, da violência e do sofrimento, mesmo quando os representa. A arte é bem-sucedida quando o conteúdo é submetido à ordem estética, autônoma em suas exigências: os fins e limites da obra de arte são dados por ela mesma, por suas próprias leis. Nessa transformação, o conteúdo obtém um significado que transcende cada um de seus elementos. Essa “ordem transcendente é a aparência do belo como a verdade da arte.” (MARCUSE, 1969a, p. 43, tradução nossa). Nas tragédias, como em Édipo, por exemplo, a forma acaba com o horror, cessa a destruição, torna compreensível o incompreensível, o intolerável fica tolerável; a “justiça poética” submete o

erro, o contingente e o mal. Aparentemente, o poder de reconciliação, de redenção, é inerente à arte, devido ao seu poder de dar forma. Esse poder se encontra até na antiarte e na arte não-ilusória, pois elas também realizam obras que, como tais, possuem forma, uma ordenação interna, espaço, princípio e fim próprios. “A necessidade estética da arte substitui a terrível necessidade da realidade, sublima sua dor e seu prazer; a crueldade e o sofrimento cegos da natureza (e da ‘natureza’ humana) assumem um sentido e um fim – a ‘justiça poética’.” (MARCUSE, 1969a, p. 44, tradução nossa). Dentro do universo estético, a alegria e a satisfação encontram seu lugar adequado junto à dor e à morte. Tudo está em ordem novamente, toda denúncia é cancelada e até “a extrema negação artística da arte” (o escárnio, o desafio e o insulto) sucumbe à ordem.

Na restauração da ordem, a forma realiza uma catarse – a purificação do terror e do prazer da realidade. Todavia, isso é ilusório, pois está circunscrito ao âmbito da arte, da obra de arte. Na realidade, o temor e a frustração seguem incólumes. Talvez esta seja a melhor expressão da contradição e da autoderrota que existem dentro da arte: “a conquista pacificadora da natureza, a transfiguração do objeto, seguem sendo irreais – tal como a revolução na percepção continua sendo irreal.” (MARCUSE, 1969a, p. 44, tradução nossa). O caráter substitutivo da arte dá margem ao questionamento da existência da própria arte. Novamente, como em outros textos da década de 1960, aparecem as questões que envolvem a escravidão grega e suas obras de arte, a possibilidade de se escrever poesia após Auschwitz etc. O que justifica continuar fazendo arte? A essas questões já se devolveu outra pergunta: num contexto de horror total, no qual a ação política está completamente paralisada, onde mais, senão na imaginação radical como recusa da realidade, a rebelião e seus objetivos podem ser lembrados? Um problema semelhante foi apresentado por Marcuse em “Algumas considerações sobre Aragon”. Será que, atualmente, a recusa da realidade continua relegada ao âmbito da arte “ilusória”?

Marcuse sugere que haveria uma possibilidade histórica de o estético se tornar uma força produtiva social (*gesellschaftliche Produktivkraft*), o que levaria à realização, ao “fim”, da arte. Atualmente, essa possibilidade encontra-se esboçada somente na negatividade das sociedades industriais avançadas, cujas capacidades desafiam a imaginação, mas que perpetuam a experiência mutilada, detendo as possibilidades libertárias inerentes a essas sociedades. Se a imaginação fosse libertada de seus vínculos atuais com a exploração, ela poderia se tornar uma força produtiva na reconstrução da experiência, na qual o lugar histórico do estético iria mudar: sua expressão seria a criação de uma sociedade como obra de arte.

A rebelião atual contra a cultura estabelecida é também uma revolta contra o belo nessa cultura, contra suas formas demasiadamente sublimadas, isoladas, ordenadas e harmonizadoras. Em oposição, ela apresenta uma dessublimação metódica da cultura tradicional, uma arte sensual e imediata. A rebelião tem mais força, talvez, nos grupos sociais que sempre estiveram à margem da cultura superior (afirmativa, sublimadora etc.), vítimas da estrutura do poder que é a base dessa cultura. A arte do oprimido revela o nível em que a beleza dessa cultura possuiu, até hoje, uma base de classe. A afinidade entre essa arte e a rebelião política contra a “sociedade opulenta” é um sinal da crescente dessublimação da cultura. A dessublimação não invalida a verdade e as reivindicações da cultura tradicional e da arte ilusória, afins da rebelião contra a realidade estabelecida. A arte rebelde se torna inofensiva, facilmente absorvida pelo mercado, pois seu protesto imediato acaba por evocar uma familiaridade com o universo dos negócios e da política. A anulação do efeito de estranhamento (*Estrangement Effect*) destrói o radicalismo da arte atual, ainda que a ruptura com a familiaridade fosse justamente a meta da arte radical. Familiar demais, essa arte não consegue transcender o dado, mas o fortalece. A arte ainda não foi capaz de conquistar a familiaridade imediata, de tornar-se uma força de libertação em escala social. Embora não realizem o *ethos* estético (no qual a imaginação, o belo e o sonho não serão mais domínio privilegiado da arte), a antiarte e a arte dessublimada são antecipações de um estágio social no qual as capacidades produtivas sejam semelhantes às capacidades criativas da arte, da união entre arte libertadora e tecnologia libertadora. Essa antecipação é a única coisa que faz da dessublimação artística da cultura um elemento essencial da política radical, das forças subversivas em transição. Marcuse reapresenta, assim, a tese segundo a qual a participação da arte nas mudanças sociais é indireta.

6. ALIENAÇÃO ARTÍSTICA COMO NEGAÇÃO DA NEGAÇÃO: ARTE E POLÍTICA NOS ANOS 1970

Na última década de sua vida, Marcuse publica dois importantes livros: *Contra-Revolução e Revolta* (*Counterrevolution and Revolt*, 1972), em que há um capítulo inteiro dedicado à relação entre arte e revolução, e *A Dimensão Estética* (*Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte Marxistische Aesthetik*, de 1977), a única obra totalmente voltada para a questão da arte. Ainda que a teoria estética de Marcuse tenha ficado mais clara, mais consistente, e historicamente mais concreta desde suas primeiras análises sobre o tema, ela continuou um tanto fragmentária mesmo em sua apresentação final. Os escritos, as aulas e as palestras dos últimos anos de sua vida, representam a fixação final de suas explicações (KATZ, 1982, p. 193). Apesar de não ter publicado mais nada sobre o assunto no final da década de 1970, há algumas entrevistas e cartas que abordam a problemática do caráter político da arte, além de uma palestra dada no início da década, em Jerusalém, sobre estética.

6.1. A Qualidade Subversiva da Arte

A referida palestra, dividida em duas partes, intitulada “Jerusalem Lectures” (“Palestras em Jerusalém”), foi proferida em dezembro de 1971, e retoma muitos temas trabalhados no *Ensaio* de 1969, antecipa parte da argumentação que será apresentada no livro de 1972 e algumas posições que serão amadurecidas em *A Dimensão Estética*. Marcuse fora solicitado a falar de um tema filosófico que não fosse político, mas iniciou sua fala admitindo que, como sempre, seu olhar mais aproximado de um problema filosófico tornou-se carregado de conteúdos sociais e políticos e era sua tarefa, como filósofo, mostrar como esses conteúdos pertencem ao tópico. Um exemplo da conexão interna entre problemas puramente filosóficos e problemas sociais é a estética e, nesse campo, a importante mudança que o termo “estética” sofreu, de pertinente à sensibilidade, algo mais fisiológico, a pertinente à arte. Essa mudança, que parece fazer parte somente da história da filosofia, pertence também à história social: a mudança reflete um aspecto e um modo da repressão social, as reivindicações e

potencialidades dos sentidos humanos, a realização da sensibilidade humana – relegados até hoje ao reino da arte, da ilusão, da ficção, da poesia. A pessoa encontra na obra de arte a promessa, a esperança e a verdade que lhe são recusadas na realidade. Na dimensão estética, o ser humano pode expressar os sentimentos e desejos que ele tem que restringir na vida real. Por causa dessa transformação artística, dessa transfiguração, a arte assume um caráter afirmativo: ela deixa intocada e inalterada a condição miserável da vida humana. Mais ainda, auxilia a repressão social oferecendo uma harmonia, uma gratificação e um conforto ilusórios. Mas seu papel está sofrendo mudanças: “Agora, é precisamente esta relação aparentemente muito abstrata entre arte e sociedade que explode e se torna um fator poderoso no movimento político, num movimento radicalmente político.” (MARCUSE, 2007e, p. 151, tradução nossa).

A chamada “revolução cultural” do Ocidente, principalmente nos países industrialmente avançados, que nada ou pouco tem a ver com a revolução chinesa, rejeita não só toda a tradição da arte, como também a própria forma estética é rejeitada como ilusória e, por conseguinte, toda a suposta cultura burguesa que está historicamente conectada à arte ilusória. No lugar dela, que é considerada apoio e afirmação da realidade miserável, a oposição quer uma *living art*, uma antiarte que seja uma força na luta pela radical mudança social, que seja um veículo da libertação e não uma escrava da repressão. A politização da arte

também desfaria a sublimação dos sentidos, da sensibilidade que é representada na forma estética. O que se pede é uma arte dessublimadora e dessublimada – uma arte libertadora ao invés de restritiva e repressiva das pulsões de vida do homem, de sua energia erótica – energia erótica que foi reprimida através dos séculos pelo interesse de dominação e exploração do homem e da natureza (MARCUSE, 2007e, p. 151, tradução nossa).

Essa situação política da arte a serviço da reconstrução social é um aspecto de um dos fenômenos mais importantes da atualidade: o alcance crescente da rebelião contra a sociedade estabelecida. A revolução cultural que esse movimento pretende preparar é total: transformação radical das condições materiais dos seres humanos, da estrutura política, da consciência, da sensibilidade, dos mais íntimos desejos e necessidades; a emancipação dos sentidos como pré-condição para a construção de uma sociedade livre. Não somente a relação entre os seres humanos está sendo desafiada aqui, mas também sua relação com a natureza humana e a natureza como ambiente vital. A base e as razões para essa radicalização, que envolve toda a cultura tradicional, estão em dois pontos: (1) no estágio histórico atual, o

progresso técnico deu todos os recursos para a abolição da pobreza etc., e (2) para traduzir essa possibilidade técnica em realidade, corpo e mente devem estar abertos para uma nova experiência do mundo – uma sociedade livre. Para construir tal sociedade, o ser humano precisa libertar-se de sua humanidade distorcida e reprimida, o que começa com sua experiência mais direta e imediata do mundo, que vem da sensibilidade. Aqui está a ligação concreta entre a estética e a prática da mudança social: a necessidade por uma nova sensibilidade, uma nova percepção. Marcuse apresenta uma discussão sobre os dois níveis em que tal ligação se desenvolveu historicamente: primeiro, discute o conteúdo social inerente da sensibilidade, e depois o conteúdo social inerente da arte.

O ponto de partida da exposição de Marcuse são os problemas filosóficos mais técnicos da história da filosofia, principalmente para mostrar que até a filosofia da história aparentemente mais abstrata reflete o que acontece na sociedade. Desde o início da tradição filosófica, os sentidos, a sensibilidade e a imaginação foram condenados como inferiores, subordinados à razão. Sua verdade, quando havia, era dependente, quando não negativa. Essa estruturação hierárquica da mente humana, que começou com Platão, teve uma reviravolta com o idealismo alemão de Kant, Schiller e Hegel, e a concepção como um todo explode no jovem Marx, que fez da exigência pela “emancipação dos sentidos” um conceito revolucionário. Hoje, essa estrutura hierárquica é destruída pelos novos estilos de vida e pela imaginação como elemento da ação política radical. A mudança de lugar e função da sensibilidade e da imaginação anuncia uma transformação radical dos valores, quer dizer, a revolta contra o princípio de desempenho reinante. Essa mudança pode ser rastreada no desenvolvimento da filosofia de Kant, passando por Hegel, até Marx. Marcuse apresenta uma análise dos principais pontos nesse desenvolvimento, responsável pela dissolução gradativa da estrutura hierárquica da mente e por abrir um espaço para o surgimento de outras possibilidades.

Nas três Críticas de Kant, ocorre uma mudança na definição de liberdade, conectada à sua noção do papel da sensibilidade na estrutura da mente. Na primeira Crítica, a sensibilidade é receptiva. A imaginação é uma faculdade “misteriosa”, mas que tem papel central na mediação entre sensibilidade e entendimento. Tem-se assim o primeiro estágio para a redefinição de liberdade, que aqui aparece como mera condição cognitiva. Na segunda Crítica, o foco passa do sujeito do conhecimento para o sujeito da prática e a liberdade humana está restrita à pessoa moral. O papel da sensibilidade continua negativo, como algo que se opõe à ação puramente moral e deve ser reprimido. Porém, na terceira Crítica, liberdade e necessidade, ser humano e natureza são reconciliados na dimensão estética. A

natureza é também um sujeito, “finalidade sem fim”. A beleza natural indica a capacidade da natureza se formar a si mesma em sua liberdade, mas também de um modo esteticamente intencional de acordo com leis químicas. Essa estranha tese será encontrada quase que literalmente em Marx, na noção de beleza diretamente ligada à idéia de uma sociedade livre e na “incrível” noção de sociedade livre apresentada na proposição “o homem forma o mundo objetivo de acordo com as leis da beleza” (extraída dos *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844*). Essa proposição, em toda história da filosofia e da teoria marxista, é a que dá a idéia, de um jeito mais condensado, da relação interna entre estética e beleza, de um lado, e uma sociedade livre, do outro. Na terceira Crítica, a sensibilidade se torna ativa, criativa, na interação harmoniosa entre as faculdades: sensibilidade, imaginação e razão/entendimento estão em harmonia na atitude estética, no objeto estético.

Já em Hegel aparece a descoberta do conteúdo social da percepção sensorial, da evidência sensorial. Em *Fenomenologia do Espírito*, Hegel revela que, por trás da imediata aparência das coisas experimentadas pelo sujeito individual, existe um mundo objetivo racional comum, há uma realidade social por detrás da experiência individual. De acordo com Hegel, poder-se-ia dizer que existe um *a priori* empírico, material e histórico: a organização intersubjetiva da nossa experiência não ocorre, como queria Kant, somente nas formas puras da intuição de tempo e espaço, mas em formas concretas, materiais e históricas, dadas de antemão à percepção sensorial individual; os dados da percepção são dados sociais derivados do trabalho humano e seu conteúdo material não pode ser separado das formas da experiência. As últimas conseqüências dessa concepção vão aparecer somente em Marx, ao sustentar que os sentidos são práticos, são instrumentos de transformação do mundo. Nossos sentidos são distorcidos pelo universo de relações no qual experimentamos imediatamente nosso mundo: os objetos e a natureza aparecem à nossa percepção como objetos de exploração, de compra, de dominação.

O modo como percebemos as coisas é também o modo como as usamos: é como concebemos as potencialidades das coisas e da natureza, e nosso corpo e mente tornam-se instrumentos do princípio de desempenho, sendo privados de suas faculdades libertadoras. Nos países industrialmente avançados, a dinâmica pulsional do ser humano está profundamente subvertida. Isso significa que as pulsões de vida são subjugadas às pulsões destrutivas e assim os indivíduos reproduzem, em seu organismo, sua servidão e sua frustração. De maneira semelhante à apresentada em *Um Ensaio sobre a Libertação*, Marcuse afirma que somente uma nova sensibilidade pode romper o modo no qual até a nossa experiência mais imediata, pessoal e direta é modelada pelo mundo em que vivemos. A

necessidade vital por libertação, base para a mudança social radical, deve estar enraizada no ser pulsional e sensorial dos indivíduos. No atual momento histórico de mudança possível, a organização repressiva das faculdades humanas está sendo dissolvida e a imaginação e a sensibilidade estão ganhando importância, não como ferramentas para a libertação pessoal, para a fuga privada da política e do trabalho, mas como fatores e objetivos de movimentos que buscam a reconstrução total da sociedade. Dentro desses movimentos, principalmente da juventude, a arte está sendo usada sistematicamente como força de oposição destinada a desenvolver uma nova consciência, uma nova sensibilidade e uma nova imaginação. Será que essa politização direta da arte é ambivalente e também auto-destrutiva?

É preciso ressaltar que a arte tem uma força política e social interna e inerente a ela e que sua politização é desnecessária e danosa. “A arte tem um potencial político inerente – primeiro como denúncia da condição humana existente: como denúncia do modo de vida atual e em segundo lugar, como as imagens das possibilidades reprimidas e proibidas de liberdade.” (MARCUSE, 2007e, p. 160, tradução nossa). A comunicação dessas possibilidades reprimidas e proibidas da liberdade exige uma linguagem não-integrada, livre dos significados atribuídos às palavras pelo universo dominante do discurso e também uma sensibilidade e uma imaginação não-integradas que contestem o universo social estabelecido. Essa faculdade humana de contestação e a linguagem não-integrada sempre existiram precisamente na arte, que não sucumbiu ao significado dado às palavras pelas condições dadas. A arte apresenta imagens não-integradas, que rompem com o universo estabelecido da percepção, em nome daquilo que esse universo destrói e distorce:

Essa transcendência, essa contestação, essa imagem inconformista que projeta liberdade e satisfação – essa negação da realidade estabelecida – está em toda grande arte desde seu começo. Isso é a crítica inerente, agora podemos até dizer, a qualidade política da arte, sua qualidade subversiva – e essa qualidade subversiva da arte se realiza na alienação da arte frente à sociedade alienada (MARCUSE, 2007e, p. 161, tradução nossa).

A alienação artística, a alienação criativa, que faz parte da essência da arte, é diferente da alienação do trabalho e do lazer que prevalece atualmente na realidade diária. A tentativa de politizar diretamente a arte é contraditória, pois a eliminação de seu aspecto de alienação destrói a função crítica da arte. Na tradição artística, a alienação criativa expressou-se por meio da forma estética: a estrutura independente e fechada, que em si mesma é a obra de arte, governada pelas leis da harmonia, da ordem e da beleza. Os movimentos atuais de contestação rebelam-se contra a forma estética, culpando-a de impor ordem e harmonia repressivas,

estáticas, irreais, ilusórias e fictícias, de reprimir a espontaneidade criativa e popular, de ser escrava da tirania política. Essa crítica ampliada ataca toda a tradição cultural dos últimos séculos. Marcuse pergunta: será que esse ataque à cultura burguesa não joga o mesmo jogo daqueles acusados de aprisionar a cultura? Será que ele não submete as forças radicalmente progressivas e libertadoras da arte tradicional e as substitui por uma arte e uma cultura falsas, que são mais facilmente cooptadas e integradas ao *Establishment*?

Primeiro é preciso compreender o alvo dos ataques da rebelião artística: a arte burguesa. Desde que nasceu, a literatura burguesa está repleta de ataques contra a própria burguesia: o materialismo, a preocupação com o dinheiro, a moralidade burguesa hipócrita, a exploração da mulher etc. Essas qualidades atestam um caráter mais negativo que afirmativo da literatura do mundo moderno. Entretanto, há certa validade no ataque contra a forma estética: ela realmente contém um elemento de afirmação e de conservação que faz a obra de arte ser compatível com a realidade miserável e que talvez absolva a realidade tal como ela é. Ao criar um reino fictício de harmonia, a arte estabelece e luta pela liberdade e pela satisfação interiores do ser humano, mas é indiferente, inútil, diante das miseráveis condições materiais em que vive a maioria da humanidade; a arte celebra a alma em detrimento do corpo. Mas aqui é possível falar de uma dialética da afirmação: se, por um lado, não há nenhuma obra de arte autêntica que não mostre tal caráter afirmativo, por outro, não há obra de arte autêntica na qual essa afirmação não seja rompida e desmentida na transformação estética do material. A transformação invoca as imagens, a linguagem e a música de outra realidade rechaçada pela realidade existente, de uma realidade viva na memória e na antecipação, no que acontece e na rebelião contra o que acontece – essa é a denúncia inerente à arte, contra a sociedade existente. Assim formulados, os objetivos intrínsecos à arte se parecem com os objetivos irrealizados da revolução histórica e aparentemente a permanente revolução na realidade social é acompanhada paralelamente pela constante revolução e transformação no desenvolvimento da arte (estilos, formas etc.). Mas a revolução social e a revolução artística nunca se movem no mesmo universo da prática: “A revolução na arte permanece transformação estética – a arte não pode nunca se tornar uma prática revolucionária em si mesma – [pois] a arte também contesta as exigências da prática revolucionária.” (MARCUSE, 2007e, p. 163, tradução nossa). É preciso lembrar que talvez a tentativa mais consistente e intransigente de colocar a arte a serviço da revolução foi feita pelos revolucionários franceses na década de 1930 e que André Breton, porta-voz desse movimento, afirmou pouco tempo depois que a arte nunca deve se submeter às exigências da revolução, que as metas da arte permanecerão sempre num universo diferente.

A arte só comunica suas próprias imagens de um reino de liberdade sustentando a forma estética em sua alienação da realidade. A alienação artística foi central na arte burguesa e expressou a conquista histórica dessa arte: “a descoberta do sujeito como um agente de liberdade e satisfação possíveis.” (MARCUSE, 2007e, p. 163, tradução nossa). Nas sociedades repressivas, essa dimensão objetiva era parte essencial do ser humano, de sua alma, de sua imaginação, de suas paixões. Como conseqüências dessa interiorização, ocorriam a resignação e o ajustamento, a morte ou a loucura. Por causa da liberdade, reduzida à liberdade interior, essa arte abriu outra dimensão dentro e contra a realidade estabelecida. Essa outra dimensão, essa segunda realidade, apareceu, por exemplo, em Bach, na música e na poesia românticas e clássicas, na literatura do século XIX, chegando ao fim com a literatura do início do século XX; em Kafka, a alienação criativa abarca toda a realidade estabelecida e transforma o extremo horror dessa realidade na própria forma estética. A conquista única da arte é fazer aparecerem imagens da liberdade no reino não-liberdade. Esse aparecer não é mera ilusão, “é obra da transformação estética, do estilo que é ao mesmo tempo o conteúdo latente da obra de arte.” (MARCUSE, 2007e, p. 163, tradução nossa). A transformação estética, que significa reagrupar, reinventar, redescobrir palavras, cores, formas e sons, redescobrir o poder do silêncio (marca da ruptura das obras autênticas com a realidade dada), é responsável pela força emancipatória da arte. Essa transformação,

que sozinha pode trazer à tona e revelar a crítica função subversiva da arte, que sozinha pode fazer aparecer as possibilidades proibidas da liberdade com a qual a arte está comprometida – essa transformação estética almeja em sua forma mais radical como a alienação metódica, a desregularização da linguagem cotidiana, da percepção e do pensamento cotidianos. Em outras palavras, ela almeja a emancipação da imaginação como faculdade cognitiva da mente humana (MARCUSE, 2007e, p. 163-164, tradução nossa).

O resultado dessa transformação é a obra de arte, uma totalidade fechada, sensível e racional, cuja verdade própria, a da ilusão, tem a ver com a verdade contida nos desejos, paixões, esperanças e promessas das pessoas. A sua realização ainda é uma ficção, ainda é ilusão, por isso somente a imaginação é capaz de projetá-la. Em contraste com a qualidade e a função radicais inerentes à forma estética, a antiarte e a ‘arte viva’ de hoje sucumbem à pretensão de uma concretude política. Marcuse reafirma que as “qualidades radicalmente críticas da arte, seu poder de negação, estão precisamente na dissociação, na separação, na alienação da arte na forma estética diante da realidade estabelecida.” (MARCUSE, 2007e, p. 164, tradução nossa). Assim, a proposta da antiarte de desfazer essa separação reduz, mais que aumenta, o potencial radical da arte – é uma auto-derrota. A destruição da forma estética

é a destruição da própria arte, reduzindo a dupla-dimensionalidade, na qual a arte autêntica vive, a uma performance unidimensional. Reduzir o abismo entre arte e realidade e abolir o caráter elitista da arte são metas que só podem ser aproximadamente alcançadas pelo processo social e a arte não pode nunca intervir direta e imediatamente. A única coisa que a arte pode fazer é contribuir para mudanças na consciência e na sensibilidade, mesmo assim, somente se as condições objetivas para tal mudança já estiverem postas. Esse pré-requisito Marcuse alegou ser preenchido pelas sociedades industriais avançadas em obras como o *Ensaio* de 1969 e outros escritos da mesma época em que o tema da emancipação foi discutido mais acuradamente. A arte somente possui uma função crítica enquanto permanecer um tipo próprio de realidade, nem parte do universo estabelecido, nem parte da oposição ao universo estabelecido. A ‘arte viva’ pode até se livrar da ilusão artística presente na forma estética, mas só o faz criando uma nova ilusão, a ilusão da espontaneidade da vida real, da imediatez, da concretude. É uma ilusão, pois mesmo a antiarte mais radical permanece arte, provável peça de museu, artigo de venda etc. Essas condições condenam a ‘arte viva’ a ser uma arte falsa, a despeito de todas as suas honestas intenções, pois permanece uma ilusão, mas sem a função transcendente inerente à arte.

O tom no encerramento das palestras é um pouco mais cauteloso do que aquele presente nos textos do final da década de 1960, quando a sociedade como obra de arte parecia uma utopia realizável. Marcuse coloca diversas questões nesse sentido: é possível antever o fim da arte? A arte tornar-se-ia uma forma da vida real? Se o processo histórico da mudança social pode reduzir a lacuna entre arte e realidade, isso significaria a realização da arte como forma da vida? Uma existência na qual a arte seja a forma da realidade? A resposta é não. O único estado em que isso seria possível, no qual a potencialidade é absorvida pela atualidade e as pessoas não sabem mais o que é liberdade, é o estado de perfeita barbárie – o oposto de uma sociedade livre. Nesta, a diferença qualitativa entre razão e imaginação e a eterna diferença entre as metas e as realizações persistem. A luta contra a necessidade vai continuar e por causa disso o caráter onírico, fantasioso da arte, que é o refúgio da sua função radical, permanece uma característica da arte autêntica⁶. Ao insistir no valor de verdade do sonho, os surrealistas, por exemplo, defenderam que as imagens da liberdade e da satisfação ainda não alcançadas deveriam estar presentes como idéias reguladoras da razão, como normas de pensamento e prática na luta contra a necessidade, presentes na reconstrução da sociedade desde o início. Sustentar esse sonho contra a sociedade que não sonha é a grande função

⁶ Esse argumento será retomado por Marcuse em *A Dimensão Estética*.

subversiva da arte, enquanto a realização progressiva do sonho e a sua preservação são tarefas da luta por uma sociedade melhor. Em Marcuse, o potencial subversivo da arte nunca substitui a prática política.

6.2. As Contradições da Revolução Cultural

A reorganização do capitalismo a fim de deter as tendências revolucionárias inerentes a ele, a contra-revolução, e as próprias forças revolucionárias foram o tema do livro *Contra-Revolução e Revolta* (*Counterrevolution and Revolt*, de 1972). Nele, a relação entre arte e política aparece brevemente no segundo capítulo e principalmente no terceiro capítulo, “Natureza e Revolução” (“*Nature and Revolution*”) e “Arte e Revolução” (“*Art and Revolution*”), respectivamente. A obra retoma diversos argumentos de Marcuse, como, por exemplo, a idéia de que a forma estética é uma qualidade objetiva, um modo de existência humana e natural, extraída da Terceira Crítica de Kant. Essa noção é importante para a teoria de uma dimensão estética como dimensão vital da liberdade, não-violenta, qualidade essencial da sociedade livre – teoria defendida com entusiasmo durante a década de 1960 – uma dimensão estética entendida como força motriz para a reconstrução social, não como uma esfera separada da “cultura superior”.

Enquanto esfera separada, ainda que dotada de uma “verdade poética”, a arte seguiu até hoje ineficaz para a transformação real da sociedade. Todavia, a arte, como domínio da imaginação, é importante para os movimentos revolucionários na medida em que guarda a irreconciliável tensão entre idéia e realidade, potencial e real. Se, por um lado, o isolamento e a alienação da realidade levam a cultura a ser uma “torre de marfim”, por outro, provocam o pensamento e o sentimento – coisas que as instituições estabelecidas são cada vez mais incapazes de tolerar. A revolução deve buscar anular a repressão que isolou o estético da realidade social e da prática, deve recuperar as necessidades estéticas como uma força subversiva capaz de neutralizar a agressividade dominante que modelou a realidade estabelecida. Marcuse afirma que, a longo prazo, a dimensão política não poderá continuar separada da estética, nem a razão da sensibilidade.

O capítulo “Arte e Revolução” é dividido em sete partes. A primeira trata da Revolução Cultural e da pertinência de seus ataques à cultura burguesa. Na segunda parte,

Marcuse apresenta uma análise da forma estética e de sua relação com a realidade dada. Na terceira, aborda a alienação artística e a transcendência do conteúdo de classe nas obras de arte. A quarta parte apresenta o valor de recordação e ruptura da arte, os antagonismos entre a arte clássica e a *living art*. Na quinta, Marcuse aborda a relação entre arte e revolução. A sexta parte focaliza a situação da literatura, do teatro e da música. A última parte é dedicada a uma breve crítica à estética marxista ortodoxa, aos problemas da noção de “literatura proletária” etc. Marcuse termina o capítulo com uma frase que carrega uma idéia que será mais desenvolvida em *A Dimensão Estética*: “O conteúdo político mais extremo não rejeita as formas tradicionais.” (MARCUSE, 1972, p. 128, tradução nossa).

A inclusão dos domínios “superiores” na oposição radical tem a ver com a idéia de uma *Revolução Cultural*. Essa expressão, no Ocidente, sugere uma revolução ideológica antes da revolução política e econômica. Enquanto nas artes ocorrem transformações radicais, novas experiências, a estrutura social parece inalterada ou atrasada em relação às mudanças culturais. A expressão sugere que a oposição radical hoje envolve também os domínios que estão além das necessidades materiais, que ela busca a transformação integral da cultura tradicional. A ênfase desse radicalismo no potencial político da arte tem a ver com a busca por formas de comunicação capazes de denunciar efetivamente a realidade estabelecida, de romper com a linguagem e as imagens de dominação e doutrinação, capazes de comunicar os objetivos da libertação. Para comunicar esses objetivos, radicalmente não-conformistas, é preciso uma linguagem não-conformista, capaz de atingir as pessoas que introjetaram as necessidades e valores dos dominadores a ponto de reproduzi-los em seus espíritos, suas consciências, seus sentidos e pulsões. Essa linguagem, para ser política, deve usar de forma subversiva o material tradicional: a possibilidade de subversão é buscada onde a tradição preservou e permitiu outras linguagens e imagens: (1) na arte, (2) na tradição popular (gírias, jargões etc.).

As artes continuam o campo próprio da tradição do protesto, da negação do dado. Outra linguagem e outras imagens continuam sendo comunicadas – a arte, de forma subvertida, está sendo usada como arma na luta política contra a sociedade estabelecida. O uso subversivo da tradição artística tem como objetivo uma dessublimação sistemática da cultura, a dissolução do estilo, da forma estética, entendida como a totalidade das qualidades (harmonia, ritmo, contraste) que faz da obra de arte um todo em si, com estrutura e ordem próprias. A arte transforma, ilusoriamente, elementos da realidade e confere ao conteúdo representado significados e funções diferentes daqueles que têm no discurso cotidiano: a arte invalida o direito da realidade estabelecida em nome de uma reconciliação que ainda vai

acontecer. Ilusão harmonizadora, transfiguração idealista e a separação entre a arte e a realidade foram até hoje características da forma estética tradicional. Dessublimar a forma estética significa o retorno a uma arte “imediate” que apele ao intelecto e à sensibilidade, que seja uma experiência sensorial “natural”, emancipada dessa sociedade exploradora. É uma busca por formas artísticas que expressem a experiência do corpo e da alma como veículos de libertação: busca de uma “cultura sensual”, que transforme radicalmente a experiência e a receptividade dos sentidos humanos.

O rompimento com a tradição burguesa na arte, erudita e popular, está quase concluído. As novas formas “abertas”, ou “formas livres” são a expressão de novos estilos na história da arte, mas também a negação de seu universo tradicional, são esforços para mudar a função histórica da arte. Mas será que eles avançam na libertação? Será que são realmente subversivos? Antes de responder, Marcuse analisa o alvo desses esforços: a cultura burguesa. A burguesia, representada pela cultura durante o período entre os séculos XVI e XIX, não é mais a classe dominante de hoje e sua cultura também não é a cultura dominante. Nem a cultura *material*, que diz respeito a padrões reais de comportamentos “produtivos”, família patriarcal, trabalho como vocação, comércio como valor existencial, racionalidade instrumentalista altamente repressiva, nem a *intelectual*, ou seja, o conjunto de “valores superiores”, a ciência e as “humanidades”, as artes, a religião, e artística. As duas dimensões da cultura burguesa não constituíram uma unidade, mas desenvolveram uma tensão e uma contradição entre si. Ao mesmo tempo, negando e depreciando a cultura material, a cultura intelectual era preponderantemente idealista, “sublimava as forças repressivas unindo inexoravelmente realização e renúncia, liberdade e submissão, beleza e ilusão (*Schein*).” (MARCUSE, 1972, p. 84, tradução nossa). Atualmente, a classe dominante não tem uma cultura própria nem pratica a clássica cultura burguesa herdada, que se tornou antiquada e está se dissolvendo, não devido à revolução cultural e à rebelião estudantil, mas à dinâmica do capitalismo monopolístico, para o qual essa cultura é incompatível com os requisitos necessários ao seu desenvolvimento. Estes são os sinais da desintegração interna da cultura burguesa: inversão do “ascetismo íntimo e mundano” como espírito do capitalismo clássico; dependência que a classe dominante tem da reprodução de uma “sociedade de consumo”, cada vez mais em contradição com a manutenção do trabalho alienado; descrédito do idealismo, educação positivista, métodos das ciências “práticas” estendidos às ciências humanas; cooptação de subculturas libertárias potencialmente comercializáveis; destruição do universo da linguagem; declínio da imagem do pai e do superego na família burguesa. A classe dominante, nas raras vezes em que adere aos tradicionais valores culturais, o faz com

cinismo. A ideologia sai da superestrutura, substituída por mentiras descaradas, e incorpora-se nos bens e serviços da sociedade de consumo, sustentando uma falsa consciência de vida boa.

Marcuse coloca várias questões a respeito da Revolução Cultural: se a desintegração da cultura burguesa é obra da dinâmica interna do capitalismo contemporâneo e está acontecendo também um ajustamento da cultura às exigências desse capitalismo, a Revolução Cultural, ao visar à destruição da cultura burguesa, não estaria contribuindo para o ajustamento capitalista e para a redefinição da cultura? Não estará derrotando sua própria finalidade, sua luta por uma cultura radicalmente anticapitalista? Não existirá uma contradição entre as metas políticas da rebelião e sua teoria e *práxis* culturais? A rebelião cultural não deveria mudar de estratégia pra resolver a contradição? Esta é mais clara nos esforços pela criação da antiarte, da ‘arte viva’, na rejeição sistemática da forma estética. O grande objetivo desses esforços é anular a separação entre a cultura intelectual e a material, expressão do caráter de classe da cultura burguesa, caráter que, supostamente, constituiria as obras mais importantes do período burguês.

Marcuse é contrário a essas leituras unilaterais da cultura burguesa. Segundo ele, o que predomina nas obras desde o século XIX é uma postura completamente *antiburguesa*, pois a cultura superior se opunha à cultura material burguesa, o universo estético contradizia a realidade. A contradição nunca é direta, imediata e total – a obra está sempre comprometida com a estrutura da arte, com a forma artística, sempre à distância da realidade:

A negação está ‘contida’ pela forma, é sempre uma contradição ‘interrompida’, ‘sublimada’, que transfigura, transubstancia a realidade dada – e a libertação desta. Essa transfiguração cria um universo fechado em si mesmo; não importa o quão realista, naturalista, ele permanece o *outro* da realidade e da natureza. E nesse universo estético, as contradições são de fato ‘resolvidas’ na medida em que aparecem dentro de uma ordem universal à qual elas pertencem (MARCUSE, 1972, p. 86, tradução nossa).

A ordem universal é muito concreta e histórica. Aqui, o destino do indivíduo é também o destino de outros – em toda obra de arte, o universal se manifesta como particular, numa manifestação que é mais imediata e sensual do que “simbólica”: no indivíduo, fica consubstanciado o universal. A obra de arte transforma um conteúdo particular, individual, em uma ordem social universal. Essa transformação vai além da ordem social específica. As características da arte que fazem com que obras antiqüíssimas ainda tenham valor hoje, que ainda sejam motivo de deleite, residem em dois níveis de “objetividade” da arte: (1) a transformação estética revela o humano com relação à história de toda a humanidade, para além de qualquer condição específica; (2) a forma estética remete a certas qualidades

imutáveis do intelecto, da sensibilidade e da imaginação – qualidades atribuídas à idéia do belo pela tradição da estética filosófica. Devido à transformação do universo histórico, a arte abre a realidade estabelecida a uma outra dimensão: a da libertação. É uma transformação ilusória, mas é uma ilusão na qual outra realidade se manifesta – o que só acontece na medida em que a arte é ilusória, em que ela cria um mundo irreal diferente do dado. Nessa transfiguração, a arte preserva e transcende seu caráter de classe. Sua transcendência não é mera fantasia, mas um universo de possibilidades concretas.

O caráter de classe da cultura superior do período burguês manifestava-se na celebração da subjetividade. Se, por um lado, isso abria uma dimensão de liberdade e plena realização, por outro, a liberdade só era encontrada no íntimo, “sublimada”. Diante da realidade exterior, cabia ao indivíduo acomodar-se ou destruir-se. A última opção foi largamente explorada em obras de arte desse período. A realidade dada existe em sua própria verdade. A outra verdade pertence ao

domínio estético, auto-suficiente, um mundo de harmonia estética que deixa a miserável realidade entregue aos seus próprios recursos. É precisamente essa ‘verdade interior’, essa sublime beleza, profundidade e harmonia das imagens estéticas, que hoje se apresentam como mental e fisicamente intoleráveis, falsas, como parte da cultura da mercadoria, como um obstáculo à libertação (MARCUSE, 1972, p. 88, tradução nossa).

Mas definir o caráter específico de classe da arte burguesa é uma tarefa difícil. As suas obras podem ser mercadorias, mas só isso não altera a sua verdade, entendida como a coerência e a lógica internas da obra e também a validade do que ela comunica, a saber, fatos e possibilidades da existência humana. A obra autêntica possui um significado que tende a se universalizar. Ela é uma coisa objetiva, sua objetividade e sua validade não são canceladas pelo fato de o artista ser burguês, como querem seus críticos. Se todas as classes compartilham o mesmo meio histórico e a arte possui uma forte essência histórica, ela diz respeito à humanidade em geral, não somente a esta ou aquela classe. Assim, numa linha argumentativa que Marcuse irá retomar em *A Dimensão Estética*, o autor afirma que a arte transcende o conteúdo de classe, sem o eliminar. A arte representa uma vasta totalidade “negativa”, a promessa de libertação. Será que a existência de um conteúdo de classe particular na arte burguesa é suficiente para definir, para limitar a verdade, o conteúdo e a forma da obra de arte?

Se, por um lado, existem conflitos e soluções tipicamente burgueses, por outro, seu caráter específico está carregado de significação universal. O conteúdo de classe está

presente, mas deixa entrever o desejo universal por reconciliação, a condição conflitante da existência humana. No conteúdo particular burguês aparece uma outra dimensão: a humanidade. Certamente a cultura burguesa clássica é elitista, dirigida a uma minoria privilegiada – o que foi comum a toda cultura, desde a Antiguidade. A inferioridade ou ausência da classe trabalhadora no universo dessa cultura faz dela uma cultura de classe, mas não especificamente burguesa. Assim, supõe-se que a revolução cultural seja dirigida contra a forma estética como tal, não somente contra a cultura burguesa.

As principais acusações contra a forma estética afirmam que ela não expressa adequadamente a condição humana, que está separada da realidade ao “criar um mundo de bela ilusão (*schöner Schein*), de justiça poética, de harmonia e ordem artísticas que reconciliam o irreconciliável, justificam o injustificável” (MARCUSE, 1972, p. 91, tradução nossa). Nesse mundo ilusório, as forças de libertação (energia das pulsões de vida, energia sensual do corpo, criatividade da matéria) são reprimidas. Por ser fator de estabilização na sociedade repressiva, a forma estética é considerada repressiva em si mesma. A crítica dirige-se ao “caráter afirmativo” da cultura burguesa, de acordo com o qual a arte serve para embelezar e justificar a ordem estabelecida. De modo semelhante ao que foi apresentado em 1937, Marcuse afirma que a “forma estética responde à miséria do indivíduo burguês isolado celebrando a humanidade universal, à privação física exaltando a beleza da alma, à servidão externa elevando o valor da liberdade interior.” (MARCUSE, 1972, p. 92, tradução nossa). Mas esse caráter afirmativo tem a sua própria dialética, da qual depende a verdade da obra. Sob esse aspecto, toda obra de arte evoca, em sua estrutura, outra realidade, outra ordem repelida pela ordem existente:

Quando a tensão entre afirmação e negação, entre prazer e sofrimento, cultura superior e cultura material não mais prevalece, quando a obra não mais sustenta a unidade dialética do que é e do que pode (e deve) ser, a arte perdeu a sua verdade, perdeu-se a si mesma. E é precisamente na forma estética que estão essa tensão e as qualidades críticas, negadoras e transcendentais da arte burguesa – suas qualidades antiburguesas. Recuperá-las e transformá-las, para salvá-las da eliminação, deve ser uma das tarefas da revolução cultural (MARCUSE, 1972, p. 92-93, tradução nossa).

Uma avaliação positiva da forma estética, que dá a ela importância na reconstrução da sociedade, aparentemente foi provocada pela fase de desintegração do sistema capitalista e de aumento na organização contra-revolucionária. Na medida em que a contra-revolução consegue conter o declínio do sistema, a oposição se “desloca” para o domínio cultural e subcultural, buscando aí a linguagem capaz de penetrar no universo estabelecido do discurso e preservar os anseios pelo futuro. Mas o cenário agora é pior do que o do final do século XIX,

de onde remontam o começo da arte moderna e a ascensão do fascismo: a revolução do Ocidente foi derrotada, o fascismo institucionalizou o terror e no país industrial mais avançado do mundo a classe trabalhadora não é revolucionária. A cultura burguesa clássica acabou, mas uma cultura pós-burguesa e socialista não foi desenvolvida. Sem base social e num contexto histórico desfavorável, a revolução cultural soa uma negação abstrata e não uma herdeira da cultura burguesa. Não tendo uma classe revolucionária como protagonista, a revolução cultural busca apoio em duas direções diferentes e contrárias: (1) tenta dar voz aos sentimentos e necessidades das “massas” não-revolucionárias; (2) elabora antifomas através da atomização e fragmentação das formas tradicionais. Como já afirmou em diversos textos, Marcuse defende que as antifomas não são capazes de anular o abismo entre realidade e arte. Contra essas duas tendências, existem outras que preservam as qualidades progressivas da tradição burguesa, embora remodelando-a radicalmente.

Na tradição burguesa, ordem, proporção e harmonia são qualidades estéticas. Mas, ao contrário do que seus detratores afirmam, elas não são “conceitos intelectuais” nem representam as “forças de opressão”. Pelo contrário, representam a idéia de um mundo libertado e redimido, livre da repressão. São qualidades “estáticas”, pois a obra congela, prende o movimento destrutivo da realidade: é a estática da realização plena, do repouso, do fim da violência, o elemento de esperança sempre renovada de que as coisas podem ser diferentes. As normas que governam a ordem da arte são diferentes, são a negação daquelas que governam a realidade – ela é uma ordem que obedece às leis da beleza, da forma. Esta contém uma outra ordem que pode representar as forças da opressão, em especial aquela que sujeita coisas e pessoas à razão da sociedade estabelecida, uma ordem de resignação, autoridade, controle das pulsões de vida, reconhecimento do direito do que existe, uma ordem imposta pelos deuses, pelo Destino, por autoridades terrenas, pela consciência e pelo sentimento de culpa, ou simplesmente, a ordem dada. É a ordem que triunfa sobre os dissidentes, as vítimas e os amantes de sempre. Marcuse cita Hamlet, Lear, Shylock, Antônio, Berenice e Phèdre, Mignon, Madame Bovary, Julien Sorel, Romeu e Julieta, Don Juan, Violetta. Entretanto, mesmo nas obras em que a ordem da opressão parece ser a regra, a forma estética exalta a vítima: “a verdade está na beleza, ternura, e paixão das vítimas, e não na racionalidade dos opressores.” (MARCUSE, 1972, p. 95, tradução nossa).

Apesar de a obra de arte ser fruto de grande esforço e disciplina intelectuais, de não existir uma arte “automática” ou “imitativa”, as normas que governam a ordem estética não são “conceitos intelectuais”:

O imediatismo sensível que a arte realiza *pressupõe* uma síntese de experiência de acordo com princípios universais, os quais são os únicos que podem dar à *oeuvre* mais do que um significado particular. Esta é a síntese de dois níveis antagônicos de realidade: a ordem estabelecida das coisas, e a libertação possível ou impossível dessa ordem – em ambos os níveis, interação entre o histórico e o universal. Na própria síntese, sensibilidade, imaginação e compreensão são combinadas (MARCUSE, 1972, p. 95, tradução nossa).

O resultado é a criação de um mundo diferente, mas derivado do existente. Tal transformação não violenta os objetos, mas dá voz a eles, ao que é silenciado, distorcido e suprimido na realidade estabelecida. Na ordem estética, as coisas são colocadas em seus lugares próprios, que não coincidem com seus lugares cotidianos. O poder libertador e cognitivo, inerente à arte, encontra-se em todos os seus estilos e formas, mesmo na arte mais “realista” ou na mais “afirmativa”. Todavia, a transformação estética é imaginária: invoca a presença sensível do que (ainda) não existe e deve ser necessariamente agradável (“prazer desinteressado”), deve ser harmônica. Porém, essa necessidade faz da arte tradicional um agente da repressão, uma dimensão do *Establishment*?

O caráter afirmativo da arte está baseado mais na sua facilidade em se reconciliar com a realidade dada do que na sua separação dela. O poder afirmativo da arte é também o poder que nega essa afirmação. Apesar de ser usada como símbolo de status e refinamento, de ser um elemento ideológico, de ser afirmativa, a arte mantém uma alienação da realidade estabelecida que está na sua origem: é uma segunda alienação, uma dissociação metódica da sociedade alienada, a criação de um universo irreal e “ilusório”, no qual a arte tem e comunica sua verdade. Mas essa alienação não isola a arte da realidade, pois

a alienação *relaciona* a arte à sociedade: ela preserva o conteúdo de classe – e torna-o transparente. Como ‘ideologia’, a arte ‘invalida’ a ideologia dominante. O conteúdo de classe é ‘idealizado’, estilizado e, por meio disso torna-se o receptáculo de uma verdade universal para além do conteúdo particular de classe (MARCUSE, 1972, p. 97, tradução nossa).

A alienação artística é responsável por tornar a obra de arte essencialmente irreal, pois cria um mundo de ilusão, de aparência (*Schein*). Todavia, é somente na transformação da realidade em ilusão que a verdade subversiva da arte se manifesta. No universo da obra de arte, todos os elementos são novos, diferentes, rompem com a familiaridade da percepção e da compreensão cotidianas, com os limites da sensibilidade. Os elementos são ordenados pelas leis da beleza – estão livres para uma nova dimensão da existência. Perdem sua realidade imediata e entram em um contexto no qual o verdadeiro e o falso, certo e errado, dor e prazer,

calma e violência, alegria e horror participam da harmonia estética, sem, no entanto, serem cancelados. São “eternizados”.

As qualidades das coisas que são reprimidas pela racionalidade e pela sensibilidade instrumentalistas escapam à percepção cotidiana. Essas qualidades são resgatadas pela arte, que num nível primário é *recordação*: remete a uma experiência e a uma compreensão pré-conceptuais que se opõem ao funcionamento social dessas faculdades. Nesse nível primário, em função do qual Marcuse chamou a arte de “o mais visível retorno do reprimido”, em *Eros e Civilização*, a arte viola vários tabus ao representar sonhos, recordações e anseios socialmente reprimidos. Apesar de a forma estética impor uma ordem aos elementos na obra de arte, ela não reprime o conteúdo, ao contrário, o faz aparecer integralmente.

Na arte, a palavra desafia as regras da linguagem comum, expressa o que não é dito na realidade estabelecida. Marcuse cita como exemplo o teatro clássico: o modo “sublimado” da fala dos personagens é o que evoca e ao mesmo tempo rejeita aquilo que é, mais do que o conteúdo da fala e das cenas. No teatro burguês, no qual os protagonistas são burgueses, prevalece o realismo – prosa no lugar de verso, universo estético dessublimado, forma aberta no lugar de forma clássica. Quando os conflitos de classe não são mais o foco da ação, o conteúdo específico burguês é transcendido. O romance, independente do tema, está aberto à transcendência estética – por exemplo, em Kafka. A prosa corta os vínculos com a realidade ao chamar as coisas pelos seus nomes: a discrepância, ou antes, a coincidência, entre o nome e a coisa que é, desmascara a realidade, que consiste, de fato, na verdadeira ilusão. A rebelião faz parte da própria estrutura da obra, pois ela não representa um mundo com o qual seja possível se reconciliar.

A ausência da segunda alienação é o grande problema dos esforços da vanguarda atual para reduzir e eliminar o abismo entre arte e realidade. São esforços condenados ao fracasso. A rebelião existente no teatro de guerrilha, na poesia e no rock é meramente artística, sem o poder negador da arte. A arte atual, na medida em que faz parte da vida real, perde a transcendência, permanece imanente à realidade unidimensional, sucumbindo, assim, a ela. Porém, existe certo incômodo com relação à arte clássica e romântica, como se fosse coisa do passado, desprovida de verdade e significado. O motivo do incômodo seria o caráter sublime, metafísico, sublimado e, portanto, repressivo dessa arte? Segundo a hipótese de Marcuse, o que ocorre é justamente o contrário:

Talvez as qualidades extremas dessa arte [clássica, romântica] nos estarrecam hoje como uma expressão demasiadamente *não*-sublimada, direta e irrestrita de paixão e dor – certo tipo de vergonha reage contra esse gênero de exibicionismo e

‘extravasamento’ da alma. Talvez não sejamos mais capazes de suportar esse *pathos* que se dirige aos limites da existência humana – e para além dos limites da restrição social. Talvez essa arte pressuponha, da parte do receptor, aquela distância de reflexão e contemplação, aquele silêncio e receptividade auto-impostos que a ‘living art’ de hoje rejeita (MARCUSE, 1972, p. 102, tradução nossa).

O silêncio é o evento simbólico que anuncia a transição da vida cotidiana, do universo social estabelecido para o meio artístico – o universo distanciado da arte. O silêncio está na música, principalmente *antes* de seu começo. Está também na literatura que Marcuse exemplifica com Kafka e Beckett e na pintura, com Cézanne. Os órgãos que seriam capazes de “processar” a alienação artística foram atrofiados por processos materiais. Os espaços externos e internos onde as qualidades extremas da arte poderiam ser experimentadas foram invadidos pela organização totalitária da sociedade. As qualidades que contradizem radicalmente os horrores da realidade, que parecem ser uma fuga de uma realidade à prova de fugas, demandam um grau de emancipação da experiência imediata que é quase impossível: é uma arte não-comportamental, não-operacional, não-prática, que só é capaz de reflexão e recordação, de representar “a promessa do sonho”. Marcuse se pergunta se o sonho de libertação não teria que se tornar uma força política, se o sonho, já que pode ser sonhado pela arte, não poderia ser realizado pela revolução, se o programa surrealista ainda seria válido, se a revolução cultural seria um sinal em favor dessa possibilidade. Sua tentativa de reposta aparece nas últimas duas partes do capítulo “Arte e Revolução”.

Marcuse acredita que a revolução cultural continua sendo uma força “radicalmente progressiva”. Mas seus esforços para libertar o potencial político da arte encontram uma contradição como obstáculo: se, por um lado, um potencial subversivo faz parte da natureza da arte, por outro, como é possível traduzir esse potencial para a realidade atual sem que a arte perca sua força subversiva, transcendente e negativa interna? O autor insiste na tese segundo a qual a arte só pode expressar o seu potencial radical *como arte*. Arte é transcendência: a mensagem libertadora da arte transcende inclusive as metas realizáveis da libertação, até mesmo a crítica da sociedade. A arte continuará comprometida com a idéia, com o universal no particular, e persistirá como tensão entre idéia e realidade, entre universal e particular, até o fim dos tempos – uma tese que parecia ausente nos escritos da década de 1960, mas que estava somente “sufocada” pelo entusiasmo da época e que voltará com força no livro de 1977. Arte será sempre alienação. Não é responsabilidade da arte se ela, devido à alienação, não fala às massas; é culpa da sociedade de classes que cria e perpetua as massas. Se algum dia as massas se tornarem indivíduos “livremente associados” em uma sociedade sem classes,

a arte não terá mais um caráter elitista, mas ainda assim não perderá seu distanciamento da sociedade – está descartada, assim, a idéia de “fim da arte”.

“A tensão entre afirmação e negação impede qualquer identificação da arte com a *práxis* revolucionária.” (MARCUSE, 1972, p. 103, tradução nossa). O máximo que a arte pode fazer é invocar a revolução na dimensão estética, através da forma que torna o conteúdo político em *metapolítico*, representando a intenção de toda revolução (um mundo de tranqüilidade e liberdade) no meio apolítico do domínio da beleza. A arte só é política não sendo política: “A relação entre arte e revolução é uma unidade de opostos, uma unidade antagonica. A arte obedece a uma necessidade e tem uma liberdade próprias – não as da revolução.” (MARCUSE, 1972, p. 105, tradução nossa). Ainda que arte e revolução estejam unidas no que diz respeito à libertação, a arte não abdica de sua não-operacionalidade. “Na arte, a meta política aparece somente na transfiguração que é a forma estética. A revolução pode até estar ausente da *oeuvre* mesmo quando o próprio artista é ‘engajado’, um revolucionário.” (MARCUSE, 1972, p. 105, tradução nossa). A arte deve se preocupar somente com a revolução do imaginário, com a criação de uma segunda história, com uma subversão estética.

Aquela noção de fim da arte, entendida como abolição da forma estética, arte como parte da *práxis* revolucionária, arte traduzida em realidade no socialismo desenvolvido, é falsa e opressiva. A arte morrerá quando houver coincidência entre as coisas e as palavras que as nomeiam, quando a potencialidade das coisas estiver plenamente realizada, quando o “poder de negação” deixar de operar, quando a imaginação, totalmente funcional, se colocar a serviço da Razão instrumentalista – possibilidade que tende ao impossível ou, pior, à barbárie. A idéia da “arte como uma forma da realidade” numa sociedade livre, que Marcuse apresentou anteriormente em “Sociedade como Obra de Arte” e principalmente “Arte como Forma da Realidade”, ainda é defendida, apesar de soar ambígua. O propósito dessa tese é ressaltar a transformação radical do universo técnico e natural pela sensibilidade e a racionalidade emancipadas do ser humano como aspecto essencial da libertação. Todavia, a arte nunca eliminará a tensão que existe entre ela e a realidade. Eliminar essa tensão seria o mesmo que realizar a impossível unidade final entre sujeito e objeto – “a versão materialista do idealismo absoluto”. Isso nunca vai acontecer, pois a natureza humana é infinitamente mutável, o que é, paradoxalmente, um limite biológico para aquela unidade. Contrariando tanto a estética marxista ortodoxa quanto os antiartistas e afins, Marcuse afirma que interpretar “essa alienação irremediável da arte como uma marca da sociedade de classes burguesa (ou qualquer outra) é um absurdo.” (MARCUSE, 1972, p. 108, tradução nossa). A base factual

desse absurdo é a representação estética do universal no particular, que leva a arte a transformar condições históricas particulares em universais. Aquilo que diz respeito a ideologias e instituições sociais específicas é celebrado como se se referisse à condição humana em si. A história da arte é feita da interação entre o universal e o particular, entre conteúdo de classe e forma transcendente.

Entre as artes, talvez haja uma “escala” de manifestação mais distinta do conteúdo de classe, com a literatura no pólo de maior manifestação e a música no outro pólo. Marcuse já afirmara a maior “autonomia” da música em outros textos, como em “Discurso de Formatura para o Conservatório de Música de New England”. Palavras comunicam cotidianamente os nomes das coisas enquanto artefatos sociais. Já cores, formas e sons não transmitem o mesmo “significado” – seriam mais universais, mais “neutros” com relação ao uso social. A literatura enfrenta atualmente um forte obstáculo: a palavra perde quase todo o seu significado transcendente quanto mais a sociedade controla totalmente o universo do discurso. Quando o controle total se efetivar, será possível falar de uma “coincidência entre o nome e o seu objeto”, ainda que falsa, ilusória e imposta, como um instrumento de dominação. A linguagem dominante expressa, de maneira inocente, as contradições onipresentes da sociedade estabelecida: fazer a paz com a guerra, liberdade como liberdade controlada e limitada etc. Ainda que tais contradições penetrem nas consciências das pessoas, isso não muda o fato de que a palavra dominante continua operacional, estimulando o comportamento desejado – as palavras voltam a ser “mágicas”, pois suscitam instantaneamente as ações correspondentes.

Atualmente, o esforço para manter o potencial subversivo da arte, sua negatividade, deve ser o esforço para intensificar seu poder alienador, inerente à forma estética, através da qual a força radical da arte pode ser comunicada. A realização dos sonhos não pode ser completamente feita pela arte – realização aqui significa encontrar as formas estéticas capazes de comunicar as possibilidades da transformação libertadora do ambiente técnico e natural. Por isso, a distância entre arte e prática ainda permanece. Durante o período entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, o protesto pareceu ser diretamente traduzível para a ação e a destruição da forma estética pareceu ser a resposta às forças revolucionárias em ação. O programa de abolição da arte de Antonin Artaud consistia em pôr fim às obras-primas, em levar a arte ao povo, à rua, de volta à natureza, ao organismo. A arte deveria chocar e destruir a consciência e o inconsciente complacentes. Hoje, como chocar mentes e corpos capazes de conviver e até lucrar com o genocídio e a tortura? O som natural proposto por Artaud não difere dos sons violentos, dos gritos e lamentos, dos ruídos com os quais as pessoas já estão

familiarizadas graças ao seu uso pela mídia de massa, pelos esportes, rodovias e locais de lazer. Em tal proposta, a familiaridade opressiva com a destruição não é rompida, mas reproduzida.

O escritor alemão Peter Handke praguejava contra a abominável inverdade da seriedade na peça teatral. Isso não quer dizer que a política não possa fazer parte do teatro, mas indica a forma como o político pode encontrar expressão na arte. Na tragédia grega, em Shakespeare, Racine, Klein, Ibsen, Brecht e Beckett, devido à forma estética, a peça cria seu universo próprio de seriedade, o qual é a negação do universo de seriedade da realidade atual. A afirmação de Handke faz sentido com relação ao teatro de guerrilha: uma *contradictio in adjecto* (uma contradição de termos). O *living theatre* (teatro vivo) é um exemplo de proposta auto-destrutiva: tenta unir sistematicamente o teatro e a Revolução, a peça e a batalha, libertação espiritual e corporal, mudança individual interna com mudança social externa, tudo envolvido pelo misticismo. A união entre libertação sexual e misticismo vicia o impulso político – a revolução do amor não atinge os poderes estabelecidos, que sempre foram capazes de lidar com as forças do amor. “A dessublimação radical que tem lugar no teatro, como teatro, é dessublimação organizada, arranjada e representada – está perto de se tornar o seu contrário.” (MARCUSE, 1972, p. 113, tradução nossa). Eis a auto-derrota: a representação direta e dessublimada só pode ser inverdade: o caráter “ilusório” da arte não é abolido, mas aumentado duas vezes, pois os atores só representam ações que eles querem demonstrar e essa ação em si mesma é irreal, é teatro.

No campo da música, a *living music*, a distinção baseada na tensão entre arte e realidade entre uma revolução interna da forma estética e a sua destruição, entre o imediatismo autêntico e o planejado tornou-se decisiva em seu desenvolvimento. Essa música faz parte de uma revolução cultural que recolocou o corpo e a natureza como centro do movimento e da rebelião. A sua origem é autêntica: a black music foi o lamento e a canção dos escravos negros, dos guetos. A forma estética era o gesto de dor, de infelicidade, de denúncia. Com a apropriação pelos brancos, ou seja, pelo mercado cultural, ocorreu a mudança do rock para mera performance: gritos, gemidos e pulos ocorrendo em um espaço organizado. Dirigida a uma audiência simpática. O que nutria a perseverança, a sobrevivência, agora faz parte do festival, do concerto, do disco. O grupo absorve os indivíduos e é totalitário na medida em que sobrepuja as consciências individuais e mobiliza um inconsciente coletivo que permanece sem uma base social. Ao perder seu impacto radical, a música se massifica. Se por um lado, no espetáculo musical o corpo da audiência participa, se move, se naturaliza, por outro, a excitação dos corpos beira a histeria. A força agressiva do ruído que permeia essas

composições é a força da frustração. Os corpos de gestos padronizados que quase não se tocam na pista não parecem ir a lugar algum, parecem fazer parte de uma massa prestes a se dispersar. Essa música é imitação da agressão real, é catarse: terapia de grupo que remove inibições temporariamente, que não passa de uma libertação particular. É evidente a dura crítica de Marcuse à música popular, que fora *parcialmente* elogiada em “Discurso de Formatura”.

A tensão entre arte e revolução parece irreconciliável. A arte não é capaz de mudar a realidade e ao se submeter às exigências atuais da revolução ela se nega a si mesma. Mas a inspiração e a forma da arte podem vir do movimento revolucionário predominante, já que a revolução está na substância histórica da arte. Esta tem a ver com a alienação em variadas formas: elimina a noção de que a retomada da forma estética signifique hoje uma restauração do classicismo, do romantismo ou de qualquer outra forma tradicional. Será possível, através de uma análise da realidade social, indicar sob qual forma a arte responderá ao potencial revolucionário do mundo contemporâneo? Para Adorno, a resposta da arte à repressão e à administração totais é a alienação total. Exemplo seria a música altamente intelectual, construtivista e espontaneamente-sem-forma (*spontaneous-formless*): John Cage, Stockhausen, Pierre Boulez. Será que essa arte já deixou a dimensão da alienação, da negação e da contradição formal, e se tornou mero jogo, inofensivo, descompromissado, incapaz de chocar?

A literatura radical, cuja forma é a semi-espontânea e imediata falta de forma, perde, com a forma estética que nega, o conteúdo político. A denúncia mais intransigente e extrema encontrou expressão em Beckett, precisamente um autor que afasta a esfera política, devido ao seu radicalismo. Nele, não há esperança que possa ser traduzida em termos políticos e a forma estética exclui toda adaptação, deixando a literatura como literatura: trabalhar com as coisas como elas são. A revolução está nos trabalhos mais líricos de Brecht, não em suas peças políticas. Está mais presente na obra atonal *Wozzeck* de Alban Berg do que nas óperas antifascistas. É a morte da antiarte, o ressurgimento da forma. Assim encontra-se a nova expressão das qualidades inerentemente subversivas da dimensão estética, em especial a beleza enquanto aparência sensível da idéia de liberdade. Marcuse ilustra a relação entre o prazer da beleza e o horror da política com um poema de Brecht: “Dentro de mim há uma luta entre/O deleite diante da macieira em flor/E o horror diante de um discurso de Hitler./Mas somente o último/Me leva à minha escrivainha”. O horror diante da realidade marca o momento de criação, a origem da obra que celebra a beleza. A dimensão política permanece comprometida com a dimensão estética, a qual, por sua vez, assume valor político. O mesmo

acontece não somente nos “clássicos”, como Brecht, mas também em algumas canções de protesto de ontem e de hoje, como as músicas de Bob Dylan, por exemplo. É o retorno da beleza reprimida, aquela que estava na melodia – a forma do conteúdo subversivo, não uma restauração artificial, mas o “retorno do reprimido”. O desenvolvimento da música levou a canção ao ponto de rebelião no qual a voz cessa a melodia e se torna protesto, grito. É a união de arte e revolução na dimensão estética, na própria arte. Aqui, Marcuse faz uma observação que lembra o texto sobre Aragon, de 1945, ao dizer que os poemas de amor dos jovens rebeldes são extremamente políticos sendo apenas poesia: expressão sublimada e poética da energia erótica; uma arte que é capaz de ser política até mesmo quando o conteúdo político parece estar totalmente ausente, como no poema *Die Liebenden*, de Brecht, capaz de invocar as imagens fugidias de um mundo libertado.

Marcuse aponta para um estranho fenômeno: a beleza está presente tanto em uma ópera de Verdi (1813-1901, compositor romântico), quanto em uma canção de Bob Dylan (nascido em 1941, cantor e compositor de Folk, até aproximadamente 1966, com “músicas de protesto”), numa pintura de Ingres (1780-1867, pintor neoclassicista) e de Picasso (1881-1973, cubista), numa frase de Flaubert (1821-1880, escritor realista, autor de *Madame Bovary*) e de James Joyce (1882-1941, escritor modernista), num gesto de Duquesa de Guermantes (aparentemente uma personagem aristocrata da obra *Em busca do Tempo Perdido*, de Proust, da primeira década do século XX) e de uma garota hippie. O seu elemento comum seria a expressão da beleza como negação do mundo das mercadorias e todas as performances, atitudes, aparência e gestos que ele demanda. Aqui, Marcuse compara os artistas clássicos com alguns contemporâneos, populares e sérios, e dá a eles igual valor negativo. Para Kellner (2007, p. 53-54), isso é sinal de que Marcuse também identifica seu ideal estético com as criações mais radicais da vanguarda contemporânea e não privilegia somente os clássicos da era burguesa como único padrão de grande arte, apesar de ver na arte burguesa clássica e modernista importantes sinais do potencial transcendente e crítico da arte. Schoolman (1984, p. 344-345) e Silva (2001, p. 322) parecem, pois, equivocados ao afirmar que Marcuse condena toda a arte moderna como acrítica e vê apenas potencial subversivo na arte da época burguesa.

Enquanto a prática política tenta construir uma sociedade melhor, a forma estética continua a mudar. De maneira otimista, é possível prever um universo comum para a arte e a realidade, mas mesmo nesse universo, a arte continuaria sendo transcendente. O fim da arte acontecerá somente com a realização da barbárie perfeita, na qual as pessoas já não são capazes de diferenciar o bom do mau, o belo do feio, o verdadeiro do falso, o presente do

futuro – um estado da civilização que não deixa de ser uma possibilidade histórica. A arte nada pode fazer para evitar tal barbárie. Por outro lado, o desenvolvimento e a preservação da arte dependem da luta contra o sistema social que pode “progredir” até a barbárie. Assim, o destino da arte está ligado ao destino da revolução – nesse sentido, indireto, é mesmo uma exigência interna da arte que leva o artista para a luta nas ruas, para as revoluções que podem levar à libertação. Ao se engajar nessa luta, o artista deixa o terreno da arte e entra naquele universo mais amplo, antagônico à arte: o da prática radical. Marcuse já afirmou em outros textos que há uma coincidência entre as metas revolucionárias, políticas, e os objetivos da arte. A questão da barbárie é mais uma das coincidências históricas que ligam a arte à revolução, sem, no entanto, fundi-las completamente.

Um problema que a revolução cultural recoloca em pauta é o da estética marxista. Marcuse afirma que até aquele momento, em *Contra-revolução e Revolta*, tentou contribuir para essa discussão, mas que o assunto pediria um livro inteiro⁷. Ele levanta novamente a questão da possibilidade de uma “literatura do proletariado”. Segundo seu ponto de vista, a discussão dos anos 1920 e 1930, teria sido a mais profunda até agora. É unânime entre os debatedores desse período que o verdadeiro conteúdo e a forma da arte são determinados pela classe do autor – sua posição pessoal, sua consciência e também a correspondência objetiva de seu trabalho à posição material e ideológica da classe. A conclusão da discussão é: no estágio histórico no qual o proletariado detém um papel crucial no processo social e na mudança radical, somente a literatura proletária pode atender à função progressista da arte e desenvolver uma consciência revolucionária. A controvérsia gira em torno da questão: será que essa literatura irá aparecer das formas tradicionais da arte ou irá desenvolver novas formas e técnicas? De um lado, representados por Lukács, estão aqueles que defendem a validade da tradição renovada. De outro, representados por Brecht e Benjamin, os que defendem formas radicalmente diferentes e a transição da forma artística para expressões técnicas novas. O problema aqui é o conceito fundamental de *visão proletária de mundo* que, devido ao seu caráter de classe, representa a verdade que a arte deve comunicar para que ela seja considerada arte autêntica.

Nos países de capitalismo avançado, *a visão proletária de mundo*, ou da classe trabalhadora, é compartilhada por diversas classes, principalmente a classe média. Ainda, se esta *visão de mundo* deve designar uma consciência revolucionária, ela não é mais predominantemente “proletária” – a revolução contra o capitalismo monopolista global não é

⁷ Que virá alguns anos depois, com o título *A Dimensão Estética*.

uma revolução proletária (tema que Marcuse desenvolveu em seu *Ensaio*, de 1969). Logo, se a revolução deve estar presente como uma meta da literatura, então essa literatura não pode ser tipicamente proletária. Marcuse chama a atenção para a dialética entre o universal e o particular presente no conceito marxista de proletariado: o seu interesse particular é ao mesmo tempo o interesse de todas as classes – a libertação do proletariado é a abolição de todas as classes. As metas do proletariado, como classe revolucionária, são auto-transcendentes: enquanto metas historicamente concretas, elas se estendem, no seu conteúdo de classe, para além de seu conteúdo de classe específico. Não seria contraditório, então, que até o mais específico conteúdo proletário encontrasse seu lugar na “literatura burguesa”: muitas vezes ela se associa a uma revolução lingüística que substitui a linguagem da classe dominante pela do proletariado, sem destruir a forma tradicional. Outras vezes, ao contrário, são os conteúdos proletários revolucionários que aparecem na forma “superior” e estilizada da linguagem da poesia tradicional.

No esforço para diferenciar a literatura proletária da literatura dos radicais burgueses “reformistas”, foram propostos alguns critérios, entre eles o aparecimento nas obras das leis básicas que governam a sociedade capitalista. Mas essa exigência ofende a natureza própria da arte. “A estrutura básica e a dinâmica da sociedade não podem nunca encontrar expressão estética, sensível: elas são, na teoria marxista, a essência por trás da aparência, que só pode ser alcançada através de análise científica, e formulada somente nos termos dessa análise.” (MARCUSE, 1972, p. 125, tradução nossa). A autêntica arte proletária não é capaz de anular a distância entre a verdade científica e sua aparência estética. Os elementos de realidade que são introduzidos na obra de arte são parte essencial da forma estética, mas somente como uma parte secundária. Arte é subversão, é ruptura e enquanto tal não pode basear-se em nenhum tipo de consciência integrada, independente da classe a que ela pertença:

A arte pode realmente tornar-se uma arma na luta de classes por promover mudanças na consciência predominante. Porém, os casos em que há uma correlação transparente entre a respectiva consciência de *classe* e a obra de arte são extremamente raros (Molière, Beaumarchais, Defoe). Em virtude de sua própria qualidade subversiva, a arte é associada à consciência revolucionária, mas na medida em que a consciência predominante é afirmativa, integrada e embotada, a arte revolucionária será oposta a ela. Onde o proletariado não é revolucionário, a literatura revolucionária *não* será a literatura proletária. Nem pode ser ‘ancorada’ na consciência predominante (‘não-revolucionária’): somente a *ruptura*, o *salto*, pode prevenir a ressurreição da ‘falsa’ consciência numa sociedade socialista (MARCUSE, 1972, p. 125, tradução nossa).

Na revolução cultural de hoje, as falácias em torno da noção de literatura revolucionária ainda são graves. O desenfreado antiintelectualismo da Nova Esquerda defende

a exigência de uma literatura da classe trabalhadora, que expresse as emoções e os interesses atuais dos trabalhadores. A exigência de tornar as emoções dessa classe o padrão para a literatura radical e autêntica é reacionária e regressiva: o que se proclama o ponto central da nova cultura revolucionária é na verdade o ajustamento à cultura estabelecida. A revolução cultural deve reconhecer e subverter a atmosfera do lar da classe trabalhadora, mas não através da sintonia com suas emoções diárias, o que só faz perpetuar a atmosfera predominante. Para Marcuse, o conceito de literatura proletária como literatura revolucionária é questionável mesmo se liberado daquelas emoções predominantes ou se relacionado à mais avançada consciência da classe trabalhadora – que seria a consciência política de uma minoria. Mas a tradução dessa consciência em arte, de forma mais ou menos “pura”, é uma realização contra a qual militam os próprios conteúdos (brutalmente) políticos dessa mesma consciência. Todavia, ainda está por vir uma literatura revolucionária na qual a classe trabalhadora seja o tema e que seja a negação definitiva da literatura burguesa.

O que é verdade para a noção de arte revolucionária com relação às classes trabalhadoras nos países de capitalismo avançado não se aplica às minorias raciais desses países e às majorias nos países de Terceiro Mundo. A *black music* e a *black literature* podem ser chamadas de revolucionárias por darem voz a uma rebelião total que se expressa na forma estética. Ela não é uma arte de classe e seu conteúdo particular é, ao mesmo tempo, universal: a mais geral de todas as necessidades, a existência do indivíduo e de seu grupo como seres humanos.

6.3. O Potencial Político do Surrealismo

Enquanto finalizava *Contra-revolução e Revolta* e durante o ano seguinte, Marcuse trocou correspondências com Franklin Rosemont, representante do movimento surrealista de Chicago. As cartas, escritas pelo autor entre os anos de 1972 e 1973, publicadas em inglês pela primeira vez em 1989, sob o título “Cartas aos Surrealistas de Chicago” (“Letters to the Chicago Surrealists”), apresentam as posições de Marcuse a respeito do movimento surrealista. O autor reitera diversas teses sobre arte e política e apresenta críticas e elogios ao movimento. Para ele, os surrealistas apresentam uma resposta importante ao problema da contradição entre arte e política, que é uma constante ao longo da história. Essa contradição é

irreconciliável, pois o caráter transcendente da arte a coloca além de todas as metas políticas, mesmo as revolucionárias. A contradição se manifesta abstratamente na tensão entre o atual e o potencial; concretamente, no antagonismo entre sensibilidade e senso comum, imaginação e razão, poesia e prosa. A arte seria a manifestação, dentro da atualidade, do potencial. A solução dessa contradição significaria o fim da arte, apesar disso não significar necessariamente o surgimento de um reino de liberdade. Enquanto o *living theatre*, a *people's art* etc. são a negação abstrata, a liquidação da arte devido ao seu realismo impossível, o surrealismo tenta sustentar e recapturar as qualidades transcendentais e sobre-realistas da arte, tenta sustentar e recapturar a força alienadora da arte como uma força na luta política.

Para os surrealistas, os indivíduos são sujeitados a forças racionais e também a forças irracionais. Reestruturar e redirecionar a percepção, a imaginação e a razão é tentar desfazer a mutilação dessas faculdades realizada pela sociedade estabelecida. Para tanto, o surrealismo invoca um universo no qual as pessoas, a natureza e as coisas são despidas de sua falsa aparência familiar. Nesse estranho universo, a ação e a reação normais são suspensas e interrompidas – pessoas, coisas e a natureza se relacionam em um mundo que pertence somente a elas próprias, fora das relações práticas, mercantis e sem um valor de troca. Há outros estilos e movimentos artísticos que compartilham estas qualidades com o surrealismo, mas a novidade aqui é (ou foi) a intenção política expressada por uma forma alienada e antiestética – “a serviço da revolução”. Todavia, a intenção política do surrealismo falhou, incapaz de resolver a contradição insolúvel entre arte e revolução política.

Marcuse tenta formular essa contradição em termos contemporâneos, fugindo dos clichês e centrando sua atenção nas condições hipotéticas nas quais essa contradição poderia ser *reduzida*, mas não *eliminada*. As condições hipotéticas dizem respeito ao processo de mudança social radical. Para colocar a arte a serviço da revolução sem que ela deixe de ser arte, é preciso que haja uma classe revolucionária cuja práxis preserve as qualidades transcendentais da arte na forma de metas, quais sejam, segundo a visão de Marcuse: a luta por relações humanas de não-exploração, moralidade e sensibilidade livres e a reconciliação do ser humano com a natureza. Historicamente, como essas eram conquistas relacionadas a uma sociedade socialista, que traria mudanças qualitativas na existência humana, a politização da arte foi orientada para a classe trabalhadora. Hoje, parece evidente que a classe trabalhadora nos países de capitalismo avançado não é mais uma classe revolucionária, tese defendida, por exemplo, no *Ensaio* e em *Contra-revolução e Revolta*. Quanto mais produtivo é o sistema atual, menos revolucionária é a classe trabalhadora. Nesse cenário, a politização da arte perde sua base social. A arte então está orientada para um proletariado não existente ou para um

proletariado pequeno-burguês. Politizar diretamente a arte, torná-la “proletária” ou “popular”, é sacrificar as qualidades inconformistas da arte, seu compromisso com sua verdade interna e autônoma, ainda que histórica.

O surrealismo assumiu esse compromisso e, por conseqüência, desenvolveu-se uma dicotomia entre a arte surrealista, de um lado, e as opiniões e os comportamentos políticos dos surrealistas, de outro. Obras surrealistas se tornaram obras-primas, contra as intenções de seus próprios autores. O impulso surrealista, que a forma estética expressa, entrou em conflito com a práxis revolucionária, pois o surrealismo defende a alienação essencial da arte. O lema das rebeliões estudantis do final da década de 1960, “Todo o poder à imaginação!”, revelou afinidade com a proposta surrealista, mas acabou silenciado pela repressão armada e pela própria organização da luta revolucionária, o que levou também a anular o apelo surrealista pela espontaneidade, pelo inconsciente e pela loucura. Mas não foram somente causas externas que derrotaram tais propostas:

[A politização direta da arte] se opõe à *racionalidade* interna da arte, segundo a qual a arte só pode comunicar seus conteúdos radicais em um duplo processo de *transformação* e *sublimação*: (1) transformação da realidade dada, preponderante, em um universo estético no qual essa realidade é destituída de seu monopólio na construção de normas e valores. Aparência da ‘outra’ realidade, aquela da libertação; (2) sublimação da experiência imediata, individual, particular em uma experiência mediata do universal *no* particular (MARCUSE, 2007f, p. 183, tradução nossa).

O ataque ao processo de sublimação artística acaba também se tornando um ataque à própria arte em si, pois é em função da sublimação que a obra de arte se torna um objeto para um sujeito, um objeto externo ao artista que o criou e que extrapola sua individualidade, se tornando um objeto social. A transformação estética e a sublimação, a racionalidade da arte, fazem com que a arte seja conectada e ao mesmo tempo oposta à racionalidade da realidade existente. A arte explode essa racionalidade através de sua própria linguagem, que está contida na percepção e no discurso cotidianos – a arte revela a necessidade de libertação que eles contêm. A arte, em função da alienação, conserva vivas as metas radicais da libertação, aspiradas, mas até hoje não atingidas pelas revoluções. Essa alienação é essencial para a arte, pois “ela pode criar seu próprio universo somente através e ‘fora’ do universo *existente* de palavras, imagens e tons. Isso significa mais do que a óbvia dependência que a arte tem da tradição (o ‘material’ lingüístico, sensível, intelectual). Isso é um aspecto essencial da *historicidade* da arte.” (MARCUSE, 2007f, p. 184, tradução nossa). Criar um universo próprio somente em oposição ao universo estabelecido – essa é a única dialética da arte. Assim, a “racionalidade estética é dupla: (1) ela estabelece e preserva a ligação interna entre o

universo dado e aquele da obra de arte, (2) ela invoca a imagem da libertação como aquelas de uma realidade possível, vista a partir da realidade dada.” (MARCUSE, 2007f, p. 184, tradução nossa). A arte representa tudo aquilo que está reprimido, escondido e distorcido na realidade dada, utilizando-o como elemento na criação do universo estético, da forma como ordenação do caos, como triunfo sobre a ordem destrutiva, o fim do medo.

A obra de arte expressa uma humanidade transformada e sublimada e só assim ela é capaz de expressar o conteúdo e o interesse universais de liberdade e necessidade. Essa dinâmica interna é o que liga a arte com os esforços para mudar o mundo. A habilidade criativa de traduzir toda a dimensão “infra-razional”, reprimida, para os termos do conflito entre a existência dada e a possível é o pré-requisito para a expressão do potencial político da arte. Essa tradução não destrói a forma estética, ao contrário, ela é a forma estética: harmonia entre a sensibilidade, a imaginação e a razão. Somente como obra de arte, dotada que é de forma estética, a arte se junta ao esforço revolucionário como expressão da necessidade permanente por libertação e também dos limites da libertação. A arte permanece como testemunha do trágico antagonismo insolúvel entre o particular e o universal, entre sujeito e objeto – antagonismo que não é exclusividade desta ou daquela organização social e que não terá fim com a superação da atual sociedade repressiva. Esse é o limite da libertação que a arte indica. Por isso, a arte não deixará nunca de fazer sentido como arte. Todavia, ela também indica uma manifestação não-destrutiva desse antagonismo insolúvel: o “livre desenvolvimento de cada um é a condição para o livre desenvolvimento de todos.” (MARCUSE, 2007f, p. 185, tradução nossa). A postura positiva de Marcuse presente em seus textos da década de 1960 é amenizada e vão sendo indicados os elementos, alguns já expostos em *Contra-revolução e Revolta*, que irão predominar em seu pensamento sobre arte e política na década de 1970, e que culminará na publicação de *A Dimensão Estética*.

O potencial político da arte, Marcuse reforça, está na sua alienação. Apesar de surgir de dentro da experiência compartilhada pelas pessoas em determinado momento histórico, a arte subverte a familiaridade dessa mesma experiência, é uma “alienação de dentro”. A maneira como se dará a subversão depende do momento histórico do desenvolvimento da sociedade e da arte. O que Marcuse pôde observar é que, numa sociedade familiarizada com o genocídio, o choque que a arte pretende causar é facilmente absorvido. A argumentação do autor contrariava as tendências das vanguardas artísticas cujo grande inimigo era a arte burguesa e sua forma estética. Trata-se de uma oposição problemática, como o próprio Marcuse demonstrou em *Contra-revolução e Revolta*:

No terceiro capítulo de *Contra-revolução e Revolta* [“Arte e Revolução”], eu indiquei uma resposta afirmativa à questão se, depois de Auschwitz e Vietnã, a arte (poesia) continuaria possível. As idéias e imagens da libertação ainda têm lugar na arte, e elas ainda estão relacionadas à forma estética como a forma da alienação. Hoje isso pode parecer regressão, uma retirada defensiva, um retorno – talvez uma fase necessária de desenvolvimento numa situação histórica na qual a destruição da forma estética é demasiado conectada à violência e à destruição as quais são características da sociedade estabelecida (MARCUSE, 2007f, p. 186, tradução nossa).

Além de serem muito similares às tendências destrutivas e violentas da sociedade, as tentativas de politização da arte tinham também outro defeito: a exigência de popularização. Nenhuma obra-prima jamais convocou as massas a “tomar as ruas”. A questão não é o modo como a arte poderia ser levada ao povo ou o povo à arte – o potencial radical da arte não pode ser popularizado, pois ele é contrário às necessidades repressivas e agressivas impostas e introjetadas nas pessoas por sua sociedade. Tal argumento, sobre as características “antidemocráticas” e impopulares da revolução, já havia sido apresentado no *Ensaio*, em 1969. Para Marcuse, o princípio de desempenho repressivo que regeu o desenvolvimento histórico da sociedade atual agravou o

conflito evidente (que não será resolvido pela arte) entre as necessidades das pessoas na sociedade de classes e as qualidades estéticas da arte: enquanto as pessoas são forçadas a lutar por sua existência diária, a lutar contra sua desumanização, contra sua própria brutalidade e a dos seus senhores, a preservação das formas da arte, da arte em si mesma, será um movimento antipopulista (MARCUSE, 2007f, p. 186, tradução nossa).

A responsabilidade pelo isolamento da arte é da sociedade de classes, não da arte sozinha. O abismo que separa a arte do povo pode ser reduzido na medida em que o povo deixe de ser “o povo”, entendido como um conjunto de comandados, e passe a ser uma associação livre de indivíduos. Para tanto, será necessária uma transformação social radical, que passa necessariamente por indivíduos qualitativamente diferentes. As reais revoluções socialistas irão transformar não somente as instituições materiais e culturais, mas também a sensibilidade, a imaginação e a razão das pessoas engajadas na transformação. O papel das qualidades estéticas não seria ornamentar, mas expressar as necessidades vitais dos indivíduos. Em consonância com Marx dos *Grundrisse*, Marcuse afirma que a produção da obra de arte é também a produção de seus possíveis sujeitos “consumidores”, pessoas cujas sensibilidade, imaginação e razão estão abertas à verdade da arte, à verdade e à realidade estéticas. Na sociedade de classes, o sujeito da arte são os indivíduos, não o povo. Já o sujeito dos festivais de rock, do teatro de rua etc., é sim o povo. Essa popularização, que não altera em nada a estrutura social que poderia fazer do povo um conjunto de indivíduos protagonistas

de sua existência, renuncia à transformação e à sublimação artísticas – sua alienação essencial. O ato de cooptar é inerente a essas produções, mas de um modo muito diferente do caráter afirmativo da arte tradicional: ainda que um “clássico” perca sua qualidade crítica de alienação quando se torna parte da cultura estabelecida, na sua recepção pelo espectador algo estranho, sem sentido, permanece militando contra a identificação e a proximidade espontâneas.

O povo se tornará sujeito da arte somente quando ele se tornar realmente um sujeito social, quando o trabalho alienado der lugar ao trabalho criativo, isto é, conversão da produtividade quantitativa em qualitativa. Em uma argumentação semelhante a que desenvolvera na década anterior, Marcuse afirma que somente no “processo [de transformação social radical] a infra-estrutura da sociedade, o modo de produção, poderia se abrir para a dimensão estética, e mostrar sua semelhança com a arte. E somente nesse processo as necessidades estéticas poderiam se enraizar na própria infra-estrutura.” O trabalho criativo surgiria da base tecnológica e científica. “Esta seria a formação estética das coisas ‘também de acordo com as leis da beleza’ como Marx apontou certa vez: a criação de um ambiente para o desenvolvimento de indivíduos livres, de seus desejos, sua imaginação, inteligência, paz, de seu triunfo sobre a violência e o medo.” (MARCUSE, 2007f, p. 188, tradução nossa).

Em diversos momentos o surrealismo defendeu a autonomia da arte, sem afirmar seu alheamento diante da revolução: o *Manifesto for an Independent Revolutionary Art* (1938) proclamava uma arte revolucionária e ao mesmo tempo, independente. Afirmava que a verdadeira arte “não pode não ser revolucionária”. Quer dizer, a arte é essencialmente revolucionária, mas autônoma, livre dos requisitos de qualquer práxis revolucionária específica. Autônoma, a arte “tudo pode” – o que é tremendamente contrário à disciplina da práxis revolucionária. Em *Legitime Défense* (1926), afirmava-se que não deveria haver qualquer tipo de controle exterior à arte, ainda que marxista. *La Révolution et les intellectuels* (1926) também defendeu que o surrealismo pode se mostrar “em contradição com as necessidades mais elementares da revolução proletária”. O surrealismo e a práxis revolucionária são contraditórios, mas ao mesmo tempo estão unidos. Ao sustentar as necessidades internas e os requisitos da arte, sua autonomia, o surrealismo reconheceu as necessidades e requisitos da práxis e das metas revolucionárias: “O surrealismo luta por essas metas enquanto luta por sua própria revolução independente: a revolução da arte.” (MARCUSE, 2007f, p. 188, tradução nossa).

O surrealismo evita uma cilada da estética marxista: a imposição de uma orientação da arte para um proletariado revolucionário inexistente, para a necessidade das massas. A condição social das massas é de servidão e essa condição gera uma consciência que determina e distorce as necessidades das massas. Quanto mais integradas as massas estiverem à sociedade capitalista, mais forte será essa determinação e as próprias massas irão reproduzir essa sociedade. Como a consciência revolucionária iria, nesse contexto, surgir “de dentro”? Se a arte irá contribuir para o desenvolvimento da consciência revolucionária será “de fora” da consciência e da existência predominantes das massas. A função política da *autonomia absoluta do espírito*, da *idéia* de liberdade tão elogiada por Aragon durante sua fase surrealista, é ser o pré-requisito para o desenvolvimento da consciência revolucionária em larga escala: é a *idéia* da vanguarda de Lênin, daqueles cuja existência social está livre do trabalho alienado, livre, graças à sua educação privilegiada, para buscar necessidades e aspirações que são contrárias, transcendentais às estabelecidas – livre para a teoria, para a imaginação, para as possibilidades de um universo qualitativamente diferente de necessidades e satisfações. Toda a importância política do surrealismo baseia-se no seu reconhecimento da autonomia da imaginação, da experiência interior como sustentáculo das metas da revolução. Sem esse elemento de idealismo, o surrealismo é *politicamente* irrelevante.

Entretanto, Marcuse também faz críticas ao movimento surrealista. A ênfase surrealista na criatividade espontânea do inconsciente seria falaciosa, pois os conteúdos gerais do *Id* são acessíveis somente através do esforço do pensamento conceitual. No caso da arte, à racionalidade sensível, ao arranjo estético. A tese surrealista da espontaneidade é narcisista, privada e não universalizável. Não há criação artística totalmente automática, inconsciente, pois sempre há a interferência da consciência, que limita a espontaneidade, a liberdade do jogo e da criação de uma nova linguagem devido ao compromisso do artista com a comunicação. Todavia, segundo Rosemond (1989, p. 34 e 36), a leitura que Marcuse faz do surrealismo é repleta de mal-entendidos e noções incorretas, como revelariam as críticas ao que o filósofo identifica no surrealismo como “preponderância do desejo como realidade última”, “exigência de uma arte que desça de seu pedestal”, “poesia feita por todos” e de “escrita surrealista automática”. Mas, o mais importante na resposta de Rosemond às críticas de Marcuse, é a afirmação segundo a qual, apesar das leituras limitadas e superficiais de Marcuse sobre o surrealismo, é surpreendente que o filósofo tenha afirmado que o movimento representou uma corrente inerentemente revolucionária, num sentido que teria ido além até das mais avançadas correntes do marxismo.

Marcuse aborda ainda um tema que será central em *A Dimensão Estética* (cujo título alemão original remete à questão da permanência da arte): o que é essencial na arte através de suas mudanças históricas. A essência da arte não depende das mudanças dos gostos e das modas, dos estilos e modos. “A qualidade histórica essencial da arte é mais e diferente do que uma mudança de manias e modas; é particularmente uma transformação na qual a substância da arte persiste em expressões em mudança.” (MARCUSE, 2007f, p. 191, tradução nossa). Uma das qualidades essenciais da arte que permanece através de toda mudança histórica é a diferença entre arte e realidade. Os objetos da arte não são experimentados da mesma forma que os objetos do universo prático. A obra de arte não é um *objeto*, mas a *objetificação* de um universo imaginário construído com a matéria do universo real. A objetividade do universo ideal é diferente: a obra não é somente o produto da imaginação, da sensibilidade e da razão particulares do artista, pois suas faculdades mentais refletem a consciência e a sensibilidade que se tornarão aquelas de todos.

A realidade da arte é a realidade transformada e somente a transformação total dos objetos torna possível a nova percepção, a nova experiência e o novo entendimento do mundo na recepção estética. A ruptura com o monopólio da experiência estabelecida e com a própria realidade predominante é que torna possível o novo sujeito. Essa dupla transformação, objetiva e subjetiva, muda a estrutura e a função do objeto e do sujeito. Marcuse critica o novo radicalismo, que simplesmente muda as coisas reais de lugar (como o mictório exposto em um museu), afirmando que ele não é uma nova arte, nem o fim da arte ou da arte burguesa. O novo radicalismo abdica da imaginação criativa, a imaginação crítica comprometida com a denúncia e a libertação do *Establishment*; mudar os objetos de lugar geograficamente não causa nenhuma ruptura com a realidade dominante. Marcuse questiona também o acima citado grito de guerra “deixe a arte descer de seu pedestal”: ele soa como ressentimento pequeno-burguês. Será que a arte realmente já esteve acima deste “mundo imundo”? Não, até a arte mais pura sempre esteve nesse mundo “imundo”, sendo inclusive objeto de negócios, às vezes. O conflito entre arte e realidade faz parte do mesmo mundo. A imagem do “descer do seu pedestal” é falsa e revela uma posição social específica. Marcuse continua crítico com relação ao potencial político da antiarte:

Se é verdade (como eu suponho) que a alienação da realidade estabelecida e a criação de uma contra-realidade ‘imaginária’ constituem a arte como uma força crítica radical, então a redução e eliminação dessas qualidades integraria a arte na sociedade repressiva: ela se tornaria diversão, desgosto e negócio do *Establishment*. Essa transposição da arte destrói a dimensão da ‘comunicação privilegiada’ que é o elemento vital da arte: privilegiada no sentido de ser o único meio de expressão de

verdades que não podem ser comunicadas de nenhuma outra forma – [somente pela] forma estética (MARCUSE, 2007f, p. 192, tradução nossa).

O privilégio se tornou social no desenvolvimento da civilização ocidental – como pressupunha liberdade da labuta em tempo integral, as classes trabalhadoras e as mulheres acabaram excluídas. A ligação histórica entre arte e privilégio social não pode ser desfeita com a manipulação da arte e de suas obras, mas somente com a abolição da atual divisão social do trabalho. A realização dessa meta também não eliminará o “privilégio” da arte – mas fará possível que mais pessoas desenvolvam seu talento e sua criatividade.

6.4. A Permanência da Arte

Em 1977, Marcuse publica um livro inteiro dedicado ao tema da arte: *A Dimensão Estética: Para uma Crítica da Estética Marxista* (publicado originalmente em alemão sob o título *Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte Marxistische Aesthetik* (*A Permanência da Arte: Contra uma certa Estética Marxista*), traduzido para o inglês pelo próprio Marcuse e Erica Sherover como *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. O livro, ao criticar a estética da ortodoxia marxista, critica a revolução cultural, a antiarte e todos os movimentos que viram na abolição da forma estética a politização da arte, que viram na arte tradicional uma arte puramente ilusória e afirmativa. Segundo Katz (1982, p. 202, tradução nossa), a “conseqüência fundamental a ser extraída da tese marcuseana é que qualquer tentativa crua de reduzir a arte a um reflexo ideológico de forças sócio-econômicas compreende mal tanto a natureza da arte quanto a da política e está condenada ao fracasso.”

O objetivo da obra é contribuir com a estética marxista, criticando sua ortodoxia predominante, a qual defende que a verdade de uma obra de arte está condicionada às relações de produção existente e que a obra de arte representa os interesses e a visão de mundo de certas classes sociais. Para Kellner (2007, p. 60-63), em oposição a outros críticos, aqui Marcuse não realiza um movimento em direção ao esteticismo e à interioridade, mas sim revela a preocupação com as conexões entre arte, política e história que sempre esteve presente em seu trabalho. *A Dimensão Estética* apresenta reflexões sobre o papel oposicionista da arte, sua defesa da forma estética, da sublimação, da catarse e da beleza

como critério estético normativo que foram esboçadas desde os escritos pós-1950, em especial *Eros e Civilização*, *Um Ensaio sobre a Libertação* e *Contra-revolução e Revolta*. O filósofo não defende o recolhimento à interioridade, mas a idéia de que a arte é capaz de contribuir para uma libertação da subjetividade que pode motivar ações transformadoras. Entretanto, a harmonia entre seres humanos e seu mundo, entre as pulsões e a sociedade, não é apresentada nem como possibilidade, assim como não o é o fim da arte, que sempre será a guardiã de verdades, desejos e esperanças ainda não realizados.

Paradoxalmente, Marcuse baseia a sua crítica na própria teoria marxista, na medida em que ela compreende a arte no contexto das relações sociais dadas e que atribui à arte uma função e um potencial políticos. Contra a estética marxista ortodoxa, o autor defende que o potencial político da arte está nela mesma, na forma estética em si. Além disso, ela é autônoma diante das relações sociais dadas, em função de sua forma. Em sua autonomia, a arte contesta e transcende essas relações e, assim, a arte subverte a consciência dominante. Antes de desenvolver a sua argumentação, o filósofo acha importante fazer duas observações preliminares: (1) ao falar de “arte”, foca principalmente a literatura, em especial a dos séculos XVIII e XIX – mas, possivelmente, o que é dito sobre a literatura pode ser estendido às outras artes; (2) “autênticas” e “grandes” são as obras que preenchem os critérios estéticos prévios do que é arte “autêntica” e “grande”. Existe um padrão constante que atravessa as mudanças de gosto e estilo da história da arte, que o autor acredita permitir distinguir entre obras “superiores” e obras “triviais”, boas e más. São também dois os sentidos em que a arte pode ser considerada “revolucionária”: (1) arte que representa mudança radical no estilo e na técnica, vanguardas que antecipam e refletem mudanças na sociedade em geral. Por exemplo: o expressionismo, o surrealismo e o fim do capitalismo dos monopólios e as novas metas da mudança radical. Nesse sentido técnico, nada é dito sobre a qualidade, a autenticidade e a verdade da obra. O outro sentido: (2) em virtude da transformação estética, uma arte que representa, no individual, a falta de liberdade reinante e as forças de rebelião, que rompe com a realidade social petrificada e abre os horizontes para a libertação. Assim, obra de arte verdadeira é obra de arte revolucionária, capaz de subverter a percepção e a compreensão, de apresentar as imagens da libertação e uma acusação contra a realidade estabelecida. Exemplos: o drama clássico, Brecht, Goethe, Günter Grass, William Blake e Rimbaud.

A representação do potencial subversivo das obras de arte varia de acordo com a estrutura social com que são confrontadas. Ela leva em conta a distribuição da opressão entre a população, a composição e a função da classe dominante, as possibilidades reais de mudança radical. As condições históricas se fazem presentes na obra explicitamente ou como

pano de fundo, na linguagem, nas imagens etc. – a realidade estabelecida aparece de modo alienado e mediatizado. Mas, tais condições, ao serem transfiguradas na obra de arte, passam a fazer parte da substância trans-histórica da arte, “sua própria dimensão de verdade, protesto e promessa, uma dimensão constituída pela forma estética.” (MARCUSE, 1978, p. xii, tradução nossa). Assim, obras como as de Büchner, Brecht, Kafka e Beckett são revolucionárias devido à forma dada ao conteúdo. Portanto, a literatura não é revolucionária por ser escrita para o proletariado ou para a “revolução”. Ela só pode ser revolucionária em referência a si própria, como conteúdo tornado forma, pois o potencial político da arte baseia-se somente na sua própria dimensão estética. Sua relação com a práxis será sempre indireta, mediatizada e frustrante: quanto mais a obra de arte é imediatamente política, menos poder de afastamento ela tem e menos conectada está com as metas radicais e transcendentais de mudança. É por isso que pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e de Rimbaud que nas peças didáticas de Brecht⁸.

Se a realidade só pode ser mudada através da práxis política radical, por que preocupar-se com a estética? Há aqui um elemento de desespero inerente: a fuga para um mundo de ficção onde só há mudança no mundo da imaginação. Todavia, essa concepção puramente ideológica da arte está sendo cada vez mais posta em xeque. A *arte pela arte* expressa uma experiência, uma necessidade e uma verdade que são essenciais para a revolução, apesar de não estarem no domínio da práxis radical. Marcuse já reconhecera, de maneira bastante próxima à argumentação apresentada em *A Dimensão Estética*, quão problemática é a relação entre a noção de *arte pela arte* e o papel histórico da arte em “A Arte na Sociedade Unidimensional”, de 1967. A justificativa do interesse pela estética passa pelo reexame crítico da concepção básica da estética marxista, que vê a arte como ideologia e enfatiza seu caráter de classe. São seis as teses da estética marxista que orientam a discussão e que serão objeto da crítica de Marcuse: (1) Existe uma relação definida entre a arte e a base material, a totalidade das relações de produção, nos moldes da relação superestrutura-infraestrutura. Arte é ideologia, faz parte da superestrutura, pode se antecipar ou se atrasar com relação à mudança social; (2) Arte e classe social estão conectadas. A arte autêntica, verdadeira e progressista é a arte da classe em ascensão – o proletariado; (3) O político e o estético, o conteúdo revolucionário e a qualidade artística tendem a coincidir; (4) O escritor tem a obrigação de exprimir os interesses e as necessidades do proletariado; (5) A classe em

⁸ A posição de Marcuse com respeito à obra do dramaturgo alemão, de identificar maior potencial político nos seus trabalhos mais líricos e menor nos didáticos e politizados, já aparecera antes em *Contra-revolução e Revolta*.

declínio e seus representantes produzem uma arte “decadente”; (6) A forma de arte “correta” é o realismo, pois corresponde melhor às relações sociais.

Resulta de cada uma dessas teses que as relações sociais de produção devem estar representadas na obra, fazendo parte de sua lógica interna e da lógica do material. Esse imperativo estético deriva da concepção de base-superestrutura, uma concepção rígida, pouco dialética, com conseqüências terríveis para a estética. De acordo com essa noção, a base material é a verdadeira realidade e há pouco valor político nas forças não materiais, como a consciência individual e o inconsciente. A ideologia é vista como mera ideologia e todo o mundo da subjetividade, do sujeito racional, da interioridade, das emoções e da imaginação, é depreciado. Também a subjetividade individual, sua consciência e seu inconsciente, é diluída na consciência de classe. Dessa forma, minimiza-se um pré-requisito importante para a revolução: a necessidade da mudança radical deve basear-se na subjetividade dos indivíduos, sua inteligência, suas paixões, seus impulsos e objetivos. Assim, a teoria marxista sofreu a reificação que tanto expôs e combateu. O determinismo na teoria marxista não está no conceito de relação entre existência social e consciência, mas no conceito reducionista de consciência que inferioriza o potencial subjetivo da consciência individual para a revolução. O equívoco se intensificou devido à interpretação depreciativa da subjetividade como uma noção “burguesa”.

A insistência na verdade e no direito de interioridade é realmente um valor burguês – a afirmação da interioridade da subjetividade destaca o indivíduo do universo das relações e dos valores de troca, retira-o da realidade estabelecida e o coloca em outra dimensão da existência. Essa evasão levou a uma experiência que poderia se tornar uma força de invalidação dos principais valores econômico-burgueses, desviando o foco para os recursos íntimos do ser humano, tais como a paixão, a imaginação e a consciência. Mas a evasão não era definitiva: a subjetividade buscou sair da sua interioridade para a cultura material e intelectual. No atual período totalitarista, a subjetividade tornou-se importante valor político, um contrapeso da socialização agressiva e exploradora. A libertação da subjetividade é parte da história íntima dos indivíduos, que não é baseada necessariamente nem é compreensível do ponto de vista da situação de classe. Os aspectos psicológicos (amor, ódio, tristeza, esperança, desespero etc.) podem não ser “forças de produção”, mas constituem a realidade de cada pessoa. Assim, soa estranho o comentário de Schoolman (1984, p. 346) segundo o qual Marcuse não apresenta mais, em sua última obra, a subjetividade como fonte de resistência política – ao contrário, a valorização da subjetividade é um dos pilares da crítica do filósofo à ortodoxia marxista.

A estética marxista, por conseguinte, desvaloriza a subjetividade – por isso prefere o realismo e difama o romantismo. Ela só é capaz de avaliar as qualidades estéticas de uma obra em termos das ideologias de classe. Para Marcuse, é justamente o oposto:

as qualidades radicais da arte, quer dizer, a sua acusação da realidade estabelecida e a sua invocação da bela imagem (*schöner Schein*) da libertação são fundadas precisamente nas dimensões em que a arte *transcende* a sua determinação social e se emancipa do universo real do discurso e do comportamento, enquanto preserva a sua presença esmagadora (MARCUSE, 1978, p. 6, tradução nossa).

O mundo criado pela arte, onde a experiência estética é possível, é uma realidade composta por tudo aquilo que é suprimido e distorcido na realidade existente. A lógica interna da obra de arte culmina no surgimento de outra razão e de outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições sociais dominantes. A realidade existente é necessariamente sublimada pela forma estética: o conteúdo imediato é estilizado, os elementos da realidade são reorganizados pela forma, que invoca a esperança mesmo quando representa a morte e a destruição. A sublimação estética tem mesmo a ver com o caráter afirmativo, reconciliador da arte, ainda que seja, ao mesmo tempo, veículo da função crítica, negadora, da arte. A transcendência da realidade imediata que a arte proporciona destrói a objetividade reificada das relações sociais estabelecidas, reabrindo uma dimensão da experiência: a subjetividade rebelde. Através da sublimação estética, ocorre uma dessublimação na percepção dos indivíduos, uma invalidação dos valores, das normas e das necessidades dominantes. Ainda que tenha características afirmativo-ideológicas, a arte continua sendo uma força subversiva.

A transformação estética é resultado de uma remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão, que extrai a obra do *continuum* da realidade, dá à *oeuvre* significado e verdade autônomos e revela as potencialidades reprimidas dos seres humanos e da natureza – “a essência da realidade na sua aparência”. (MARCUSE, 1978, p. 8, tradução nossa). A verdade da arte está no fato de o mundo ser tal como aparece na obra de arte. A função crítica da arte está na sua forma estética, não em seu conteúdo ou na “pureza” da forma. Ela está no conteúdo tornado forma e um todo independente. Isso é o que determina a autenticidade e a verdade da obra de arte. Se por um lado, a forma estética desvia a arte da realidade pura e simples, posto que ela constitui a autonomia da arte em relação ao existente, por outro, isso não quer dizer que ela produza uma “falsa consciência”, uma ilusão; o que ela produz é uma contra-consciência, a negação do pensamento realístico-conformista.

Forma estética, autonomia e verdade são fenômenos sócio-históricos que transcendem o sócio-histórico. Ainda que a autonomia da arte seja limitada por esse contexto, as verdades trans-históricas expressas na obra permanecem válidas. A verdade da arte é o seu poder de romper com o monopólio da realidade estabelecida de instituir o que é real. Na ruptura que a forma estética representa, o mundo irreal, fictício da arte aparece como a verdadeira realidade. Desse modo, a percepção estética aliena os indivíduos de sua própria existência: a arte emancipa a sensibilidade, a imaginação e a razão em todas as esferas da subjetividade e da objetividade. A transformação estética, veículo de reconhecimento e acusação, só é possível mediante certo grau de autonomia que desvincula a arte da realidade concreta. Somente como alienação a arte cumpre a função cognitiva de comunicar verdades, de contradizer o dado: “Na medida em que o homem e a natureza são constituídos por uma sociedade não-livre, as suas potencialidades reprimidas e distorcidas só podem ser representadas numa forma *alienante*.” (MARCUSE, 1978, p. 9-10, tradução nossa).

As tendências rebeldes da arte coexistem com suas fortes tendências afirmativas para a reconciliação com a realidade. Para Marcuse, isso não se dá em decorrência de uma determinação de classe da arte, mas devido ao caráter redentor da catarse artística. A catarse se baseia na capacidade da forma estética em dar voz às vítimas, em dar um pouco de liberdade ao indivíduo em um ambiente de servidão. A verdadeira estrutura da arte é composta pela interconexão entre os elementos antagônicos da afirmação e da denúncia do existente, da ideologia e da verdade. Na obra autêntica, a afirmação não exclui a denúncia, pois na reconciliação está preservada a memória do que não é, mas poderia ser. Há ainda outra origem para o caráter afirmativo da arte: o seu compromisso com Eros, as pulsões de vida na luta contra a repressão pulsional e social. A permanência da arte é uma testemunha desse compromisso. Para Marcuse, afirma Reitz,

toda grande e autêntica obra de arte, mesmo em sua afirmação do status quo político-econômico, fornece um universo de permanente interesse humano na medida que seu imaginário e sua lógica sensível falam para (e desde) aquilo que ele [Marcuse] concebeu, seguindo Freud, Nietzsche, e Schopenhauer, como a *dialética dimensional profunda da natureza humana* [*depth dimensional dialectic of human nature*]” (REITZ, 2000, p. 205, tradução nossa).

Para o marxismo ortodoxo, que não vê a arte como uma força produtiva autônoma e negativa, o caráter ideológico da arte é sua essência, e só pode ser recuperado com a fundamentação da arte na práxis revolucionária e na cosmovisão proletária. Ainda que essa interpretação da arte não corresponda totalmente à visão de Marx e Engels, o fato é que

mesmo ela afirma que a arte representa a essência da realidade e não somente sua aparência. Segundo essa visão, os protagonistas da obra de arte devem representar indivíduos tipificados que exemplifiquem as tendências objetivas do desenvolvimento social inerentes a toda a humanidade. Entretanto, Marcuse se pergunta se essa função atribuída à literatura não poderia ser cumprida somente pela teoria, pois a “representação da totalidade social requer uma análise conceitual, que dificilmente pode ser transposta para o meio da sensibilidade.” (MARCUSE, 1978, p. 12, tradução nossa). Assim, contra a interpretação de Schoolman (1984, p. 347), a valorização política da dimensão estética feita por Marcuse não significa a depreciação ou anulação da teoria crítica – cada uma se relaciona de maneira própria com a realidade.

A estética marxista distorce e deprecia a verdade do universo estético, reduzindo sua função cognitiva à mera ideologia. Todavia, o potencial radical da arte está justamente no seu caráter ideológico, na sua transcendência com relação à base concreta, pois ideologia nem sempre é sinônimo de falsa consciência, já que ela pode ser a representação de verdades abstratas, estranhas ao processo de produção. A arte é ideologia na medida em que se opõe à realidade existente. Autônoma, a arte traz em si o imperativo categórico de que “as coisas têm que mudar”, de que a destruição e a submissão sociais devem ser eliminadas para que a libertação humana e natural aconteça.

Para ser radical, não é necessário que a temática da arte seja a revolução. Nas obras esteticamente perfeitas, isso não acontece, pois nelas a necessidade da revolução é pressuposta como o *a priori* da arte. Ao mesmo tempo, a revolução é ultrapassada e questionada: até que ponto ela responde à angústia humana e rompe realmente com o passado? Em contraste com o otimismo unidimensional da propaganda, a arte é pessimista, às vezes simultaneamente cômica. Mas o pessimismo da arte não é contra-revolucionário, pois adverte contra a “consciência feliz” da práxis radical, ao expor que a luta de classes não é o remédio contra tudo que a arte invoca e denuncia. Já para a estética marxista, toda arte é de alguma forma condicionada pelas relações de produção, posição de classe etc. A primeira tarefa dessa estética é analisar os limites e as formas desse condicionamento. Não está em jogo se existem qualidades da arte que transcendem as condições sociais dadas, que dão a ela sua universalidade, nem o tipo de relação que essas qualidades têm com certas condições sociais.

A análise do conteúdo social da obra não permite responder se a obra é boa, bela e verdadeira. Para Marcuse, esse método, que determina as qualidades da obra em termos das relações específicas de produção que constituem o seu contexto histórico, é obviamente

circular. Pode levar a um relativismo que é contrariado pela permanência de algumas qualidades da arte ao longo das mudanças de estilo e de período histórico, tais como a transcendência, o distanciamento, a ordem estética, as manifestações do belo etc. Se a obra representa verdadeiramente ou não os interesses de determinada classe, seja a burguesia, seja o proletariado, isso não faz dela uma obra de arte verdadeira ou falsa. Tais elementos não passam de mera qualidade “material”, não constituindo a essência da obra. A universalidade da arte não pode estar baseada no mundo e na imagem de uma determinada classe, pois ela visa uma humanidade universal, que não pode ser personificada por nenhuma classe particular.

Historicamente falando, a autonomia da arte foi resultado da separação entre trabalho intelectual e trabalho material. Dissociada do processo de produção, a arte tornou-se refúgio e um ponto de vista privilegiado para denunciar a realidade estabelecida; a imagem do mundo liberto, separada da práxis, está preservada no domínio da arte. Todavia, a autonomia não é absoluta e a sociedade está presente no mundo autônomo da arte: primeiro, como “matéria-prima” para a representação estética; segundo, como o campo de possibilidades concretamente disponíveis de luta e libertação; terceiro, como a posição específica da arte na divisão social do trabalho, com relação à separação entre trabalho manual e intelectual, mediante a qual a atividade artística e a sua receptividade se tornam o privilégio de uma “elite”. É somente nessas “limitações objetivas” de sua autonomia que consiste o caráter de classe da arte. Em contrapartida, a origem social do artista não determina a qualidade estética ou a verdade da sua obra. O horizonte ideológico da classe social do artista ou a presença (ou ausência) da classe oprimida nas obras não têm nada a ver com a contribuição de sua arte para a libertação. “Os critérios do caráter progressista da arte são dados somente na própria obra como uma totalidade: no que ela diz e no modo ela como diz.” (MARCUSE, 1978, p. 19, tradução nossa). Sob esse aspecto, é possível falar em *arte pela arte*, na medida em que a forma estética revela dimensões da realidade que são interditas e reprimidas pela organização social. Por exemplo, as poesias sensuais de Mallarmé que destroem a experiência cotidiana e antecipam uma realidade diferente.

O ponto em que a distância e o afastamento da práxis são valores emancipatórios da arte é claro nas obras literárias que parecem se fechar contra tal práxis. A título de exemplo, as obras de Poe, Baudelaire, Proust e Valéry expressariam uma “‘consciência de crise’ (*Krisenbewusstsein*): um prazer na decadência, na destruição, na beleza do mal; uma exaltação do anti-social, do anômico – a rebelião secreta da burguesia contra a sua própria classe.” (MARCUSE, 1978, p. 20, tradução nossa). Nessa literatura, há forças erótico-

destrutivas primárias, que aniquilam o universo da comunicação e do comportamento ordinários. Tais forças, que configuram o protesto “secreto” dessa literatura, são anti-sociais e constituem uma rebelião subterrânea contra a ordem social. No tocante à práxis política, é uma literatura elitista e decadente, que não contribui em quase nada com a luta pela libertação – ela “somente” desvenda os tabus da natureza e da sociedade, tabus que têm a ver com a recusa da submissão à repressão. Se, por um lado, a arte não pode abolir a divisão do trabalho que resultou no seu caráter obscuro, esotérico, por outro, ela também não pode se “popularizar” sem enfraquecer seu impacto emancipatório.

Separada do processo da produção material, a arte pode desmistificar a realidade reproduzida por esse processo. O monopólio da realidade estabelecida em determinar o que é “real” é desafiado pela arte na sua criação de um mundo fictício que, numa expressão que Marcuse toma emprestada de Lowenthal, é “mais real que a própria realidade”. A arte possui uma linguagem própria, capaz de “iluminar” a realidade. Se as qualidades autônomas e não conformistas da arte estão na forma estética, então elas não estão vinculadas à práxis, à produção ou à arte “engajada”. A dimensão própria da arte de afirmação e negação não pode ser coordenada com o processo social de produção. Ainda que a ação dos personagens, o contexto histórico, os temas das literaturas antiga, clássica e burguesa possam ser “traduzidos” para o mundo da produção material, atualizados para a linguagem contemporânea, essa “tradução”, se pretende penetrar e abranger a realidade atual, deve se submeter à estilização estética (romance, peça teatral etc.). Pois é através da estilização que se revela, na objetividade, o que há de universal na situação social particular. A busca pela transcendência, preservada na arte como o elemento permanente, é o limite e o “resíduo” da revolução, que é preservada como uma recordação do passado: “recordação de uma vida entre a ilusão e a realidade, a falsidade e a verdade, a alegria e a morte.” (MARCUSE, 1978, p. 23, tradução nossa).

O elemento social específico, historicamente circunscrito numa obra de arte e que é ultrapassado pelo desenvolvimento social é o pano de fundo, o mundo da vida (*Lebenswelt*) dos protagonistas. Esse mundo é justamente aquilo que eles transcendem. Os artistas citados por Marcuse para ilustrar esse ponto são Shakespeare, Racine, Stendhal e Brecht. A transcendência ocorre no conflito dos protagonistas com o mundo da vida, através de acontecimentos em condições sociais particulares, ao mesmo tempo em que revela forças que não podem ser atribuídas a tais condições específicas: as vítimas de obras de Dostoievski e de Victor Hugo sofrem não somente as injustiças de determinada sociedade de classe, mas a desumanidade de todos os tempos – o universal presente em seu destino extrapola a sociedade

de classes, que tem a ver inclusive com uma dimensão profundamente natural, inexorável, de vida e morte. A “culpa inocente” está presente na literatura pelo menos desde *Édipo Rei*, que representa o domínio do que é mutável e do que é imutável: o destino e a sorte estão presentes, de diferentes maneiras, em todas as sociedades.

Essa dimensão, que Marcuse chama de *meta-social*, aparece de forma bastante racionalizada na literatura burguesa, na qual a “catástrofe” é resultado do conflito entre o indivíduo e a sociedade. Esse conflito nunca é puramente político, posto que permeado pelas forças *meta-sociais*. Na obra de arte, como em Balzac, por exemplo, a forma estética absorve e transforma a dinâmica social, o conteúdo social, na história particular de determinados indivíduos. A qualidade estética e a verdade da obra estão nessa individualização do social, pois essa transfiguração revela o universal no destino dos indivíduos. Em textos como os de Lessing, Goethe e Schiller, o pano de fundo é mais o destino pessoal (amores e desamores etc.) dos protagonistas da obra do que seu destino enquanto participantes na luta de classes. Por seu lado, a estética marxista condena a privatização do social, a sublimação da realidade e a idealização do amor e da morte como ideologia conformista e repressiva. Para Marcuse, essa condenação ignora o potencial crítico afirmado justamente na reprovada sublimação do conteúdo social. Eis seu potencial crítico: a realidade criada pela ficção, cuja verdade é válida mesmo quando a realidade estabelecida a nega, choca-se com a realidade dada.

Marcuse entende que o momento histórico atual revela possibilidades nunca antes vistas de libertação, as quais trazem novamente à tona a idéia de *fim da arte*. A função tradicional da arte parece obsoleta diante do potencial emancipatório do progresso técnico, diante da redução da separação entre trabalho intelectual e trabalho manual. Numa sociedade livre, as imagens do belo que a arte traz seriam aspectos concretos da realidade. A acusação e a promessa que a arte preserva parecem não ter mais um caráter irreal e utópico na sociedade atual, porquanto impregnam ainda que toscamente a estratégia de movimentos rebeldes como foi o caso das revoltas estudantis no final da década de 1960. A diferença qualitativa dos protestos do final da década de 1970 é visível na luta contra o trabalho como fator determinante da vida, contra o trabalho alienado, pelo fim do patriarcado (feminismo), pela reconstrução do meio-ambiente, pelo desenvolvimento de uma nova moralidade e uma nova sensibilidade. A realização desses objetivos significará o fim da sociedade estabelecida e de seus respectivos princípio de realidade e sistema de repressão e consequentes renúncias material e ideológica. Marcuse, agora escrevendo sob influência menor do entusiasmo do final da década anterior, afirma que mesmo a realização de uma sociedade livre não significaria o fim da arte: a arte está para sempre atrelada às suas origens, é testemunha da

não-identidade permanente entre sujeito e objeto, entre indivíduo e indivíduo – a verdade do materialismo dialético. Reitz (2000, p. 227) critica Marcuse, ao afirmar que essa oposição permanente, e não-histórica, entre sujeito e objeto seria na verdade antidialética e acrítica, no sentido hegeliano e marxista dos termos – o que pode ser verdade no tocante a Hegel, mas parece equivocado no que diz respeito a Marx.

As verdades da arte são trans-históricas, universais. Por isso, ela apela à consciência de todos os seres humanos, não apenas à consciência de determinada classe. Mas a estética marxista não concorda com esse ponto de vista. Para ela, o sujeito consciente é o proletariado, a única classe que não deseja a preservação da sociedade existente, livre portanto dos valores dessa sociedade a ponto de ser livre também para buscar a libertação de toda a humanidade. Assim, é a consciência do proletariado que valida a verdade da arte. Todavia, essa teoria diz respeito a uma situação que não é, ou ainda não é, a situação reinante nos países capitalistas avançados. Marcuse menciona a afirmação de Lucien Goldmann segundo a qual é nesse período que o problema central da estética marxista se encontra. Nos países de capitalismo avançado, o proletariado não é a negação da sociedade existente. Ao contrário, encontra-se muitas vezes integrado nela. Ainda que existam “formas autênticas das criações culturais”, não há consciência com a qual elas possam se religar. Como ligar as estruturas econômicas e as manifestações literárias numa sociedade onde esse nexos ocorre sem se basear numa consciência de classe progressista? Para Adorno, aponta Marcuse, a autonomia da arte se afirma como distanciamento intransigente. Mesmo que a estética marxista e a consciência integrada vejam tais obras como elitistas ou decadentes, elas são, de fato, “formas autênticas de contradições”, acusações contra o caráter totalitário da sociedade que a tudo integra e submete. Se, por um lado, as estruturas econômicas determinam o valor de uso e de troca das obras, por outro, isso não afeta sua verdade nem nega sua promessa. Aqui, como na entrevista dada a Larry Hartwick em 1978 (MARCUSE, 2007g, p. 219) e em *Contra-revolução e Revolta* (1972, p. 88), o filósofo afirma que as obras autênticas não perdem sua verdade em decorrência de sua incorporação pelo mercado. Entretanto, Marcuse usara, em textos anteriores, por exemplo, em “Arte na Sociedade Unidimensional” e “Discurso de Formatura para o Conservatório de Música de New England”, principalmente ao falar do surrealismo, da antiarte e da transformação das obras de arte em “clássicos colecionáveis”, o fato das obras de arte serem facilmente absorvidas pelo mercado como uma crítica a esses movimentos. A diferença principal talvez seja o fato de, ao menos no caso da antiarte, a ausência de alienação artística levar a uma absorção total da obra pelo *Establishment*.

Mesmo que o proletariado não estivesse integrado ao capitalismo avançado, sua consciência de classe não seria a única força capaz de preservar e reconstituir a verdade da arte. Pois, se “a arte ‘existe’, de qualquer modo, para alguma consciência coletiva, é para aquela dos indivíduos unidos na sua consciência da necessidade universal de libertação – não obstante sua posição de classe.” (MARCUSE, 1978, p. 31, tradução nossa). A verdade da arte também é “para todos e ninguém” (como escrito na dedicatória de Nietzsche em *Zarathustra*). Todavia, a única base de massas para a arte na sociedade capitalista refere-se à “arte pop” e aos “best-sellers”; quanto mais o povo sucumbe aos poderes existentes, mais a arte se afasta dele. Já a verdadeira arte apela a um tema socialmente anônimo, que não coincide com o tema potencial da prática revolucionária. Brecht, ainda que não fosse um defensor declarado da autonomia da arte, afirmou que a independência da arte frente à realidade e a independência concedida ao público frente à realidade são elementos essenciais para a obra de arte. O mesmo Brecht, junto a intelectuais como Sartre, insiste que agora a arte deva ser voltada para o “povo”, uma arte revolucionária que deve falar a “linguagem do povo” – o artista deve unir-se ao “povo”. Mas quem é o “povo”? Para Brecht, o termo refere-se àquelas pessoas que fazem a história, que lutam para transformar o mundo. Nos países de capitalismo avançado, o “povo” é uma minoria oposta às massas, uma minoria militante. Logo, falar a linguagem da maioria não é o mesmo que falar a linguagem da libertação. Para Marcuse, a tendência, tanto na estética marxista quanto na propaganda da Nova Esquerda, em falar de “povo” ao invés de proletariado, expressa o fato de que, no capitalismo atual, vários estratos da sociedade fazem parte da população explorada, não somente o proletariado. Como já havia desenvolvido no *Ensaio*, Marcuse afirma que se o povo está dominado pelas necessidades repressivas, então somente a ruptura com essas necessidades fará do povo um agente da história. Nesse processo, o artista talvez tenha que se colocar “contra” o povo, tenha que falar outra linguagem que não a do povo – o que seria um tipo de “elitismo” com conteúdo radical. É nesse sentido que Marcuse afirma que a “arte revolucionária pode perfeitamente tornar-se ‘O Inimigo do Povo’.” (MARCUSE, 1978, p. 35, tradução nossa). Uma aliança entre o povo e a arte pressupõe a ruptura do povo com a linguagem da administração capitalista, a experimentação da dimensão da mudança qualitativa e a reivindicação da subjetividade – o que vai contra tudo o que o povo, parte importante do processo de produção material, introjetou até agora.

Num tom semelhante, ainda que menos otimista, ao dos escritos do final da década de 1960, Marcuse assevera ser preciso cautela com a tese de que a arte deva ser um fator de transformação do mundo, pois se a tensão entre a arte e a práxis radical diminuir demais, a

arte pode perder sua dimensão de transformação. Brecht seria um bom exemplo dos esforços por harmonizar arte e práxis. “A tensão essencial entre a arte e a práxis é assim resolvida [por Brecht] através do jogo genial sobre o duplo significado da ‘arte’: como forma estética e como técnica.” (MARCUSE, 1978, p. 36, tradução nossa). Ao mesmo tempo em que a luta política deve ser acompanhada pela emancipação da sensibilidade, da imaginação e da razão diante do domínio da exploração, tal emancipação e os caminhos que levam a ela transcendem a propaganda, não são traduzíveis em termos de estratégias políticas. “A arte é uma força produtiva qualitativamente diferente do trabalho; as suas qualidades essencialmente subjetivas afirmam-se contra a dura objetividade da luta de classes.” (MARCUSE, 1978, p. 37, tradução nossa). A transcendência essencial da arte e suas qualidades essencialmente subjetivas, em contraste com a objetividade da luta de classes, tornam inevitável seu conflito com a práxis política. Exemplo desse conflito foi o surrealismo no seu período revolucionário, como exposto por Marcuse em “Algumas considerações sobre Aragon”. Os sucessos e as falhas do projeto surrealista corroboraram a crítica de Marcuse ao determinismo da estética marxista, “pois em nenhum lugar a insolúvel contradição entre a necessária autonomia da arte e as exigências da política revolucionária pôde ser tão precisamente seguida do que na história daquele movimento.” (KATZ, 1982, p. 204, tradução nossa).

O desprezo da estética marxista com relação à interioridade, à atenção dada à alma pela literatura burguesa, não é completamente diferente do desprezo dos capitalistas pela dimensão de vida que não é lucrativa. Todavia, ainda que a “subjetividade” seja uma realização da época burguesa, ela representa uma força antagônica na sociedade capitalista. O mesmo pode ser dito sobre a crítica feita pela estética marxista contra o individualismo da literatura burguesa: o conceito do indivíduo burguês se opõe ideologicamente ao “sujeito econômico competitivo” e ao “chefe de família autoritário”. O indivíduo livre, solidário, só irá realizar-se na sociedade socialista. Entretanto, como Marcuse já havia argumentado desde “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura”, a “fuga para a interioridade” e a defesa de uma esfera privada podem servir como fortaleza contra a sociedade da administração total, interioridade e subjetividade podem se tornar espaços de subversão da experiência, do surgimento de uma nova realidade. Marcuse termina a segunda parte de *A Dimensão Estética* com o seguinte questionamento:

Se a subversão da experiência característica da arte e a rebelião contra o princípio de realidade estabelecido contido nessa subversão não podem ser traduzidas em uma práxis política, e se o potencial radical da arte está precisamente em sua não-identidade, então surge a questão: como esse potencial pode encontrar uma

representação válida numa obra de arte e como ele pode se tornar um fator na transformação da consciência? (MARCUSE, 1978, p. 39, tradução nossa).

A terceira parte do livro começa com questões ligadas à anterior: como a arte pode falar a linguagem de uma experiência radicalmente diferente, como ela é capaz de representar a diferença qualitativa? Como ela é capaz de invocar imagens e necessidades de libertação que penetram na profunda dimensão da existência humana, como ela pode articular a experiência não só de uma classe em particular, mas de todos os oprimidos? O autor inicia o desenvolvimento das respostas de maneira negativa, excludente: para Marcuse, a diferença qualitativa da arte *não* decorre da seleção de um campo no qual a autonomia pudesse ser preservada, *nem* da busca por uma área cultural intocada pela sociedade. Também a verdade da arte *não* é uma questão de estilo. Sua autonomia *não* é absoluta, como pode fazer crer sua ilusória autonomia abstrata: “invenção arbitrária pessoal de algo novo, uma técnica que permanece estranha ao conteúdo, ou técnica sem conteúdo, forma sem matéria.” (MARCUSE, 1978, p. 40, tradução nossa). Pensada assim, essa autonomia vazia tira a concretude da arte, seu nexo, mesmo negativo, com a realidade. Os elementos da arte (palavra, cor, tom etc.) dependem do material cultural que ela transmite, o qual compartilha com a sociedade dada. A subversão lingüística da arte não apaga o fato de que a transfiguração que realiza é a de um dado material. Portanto, a autonomia estética tem limites e é somente por isso que ela pode se tornar um fator social. A forma estética preserva e supera essa contradição: ao conteúdo e à experiência familiares é dado o poder de afastamento, que faz surgir uma nova consciência e uma nova percepção; a forma estética não se opõe ao conteúdo, pois na obra a forma torna-se conteúdo e este se torna forma.

O “material” de uma obra é incorporado e sublimado pela forma – daí surge a obra de arte. O material pode conter a motivação para sua preservação ou talvez seja determinado pela classe. No entanto, na obra, o material, privado da imediatez, torna-se parte de outra realidade, algo qualitativamente diferente. Mesmo se algo aparecer na obra “intacto”, não transformado, seu conteúdo é mudado devido ao fato de pertencer ao todo de uma obra de arte. A chamada “tirania da forma”, a necessidade interna das obras autênticas de que nenhum elemento pode ser alterado sem que toda a obra se altere, é a qualidade que diferencia as obras autênticas das inautênticas. Essa afirmação deixa claro que Marcuse não utiliza somente critérios “externos” à arte para defini-la, como sugere a interpretação de Abdo (2005, p. 359-360 e p. 364). Ela é “tirania”, pois suprime a falsa imediatez da expressão, falsa na medida em que prolonga a obscuridade de uma realidade irrefletida. Existe uma relação essencial entre a forma estética e o efeito de distanciamento, por isso as tentativas de fazer uma arte sem forma

na verdade eliminam a oposição ao universo estabelecido do discurso que a forma estética corporifica. Para que tenham lugar a sublimação não-conformista e a dessublimação da percepção, é preciso que haja submissão à forma estética. Ego e id, objetivos e forças pulsionais, razão e imaginação são retirados da sociedade repressiva e buscam autonomia no mundo fictício da arte. Nesse mundo fictício reestrutura-se a consciência e é dada representação sensível a uma experiência contra-social. “A sublimação estética assim liberta e valida os sonhos infantis e da idade adulta de felicidade e tristeza.” (MARCUSE, 1978, p. 44, tradução nossa). A poesia, o drama e até mesmo o romance realista devem transformar a realidade (o material da obra), cuja essência do ponto de vista artístico será representada. Qualquer realidade histórica pode ser o pano de fundo dessa transformação, desde que seja estilizada, que se submeta à “formação” estética. Graças a essa estilização é possível a transvalorização das normas do princípio de realidade estabelecido: “dessublimação na base da sublimação original, dissolução dos tabus sociais, da administração social de Eros e Thanatos.” (MARCUSE, 1978, p. 44, tradução nossa). Num mundo desmistificado, as pessoas, os personagens, agem com menos inibição, vivem o amor e o ódio com mais intensidade, são leais às suas paixões, mesmo as mais destrutivas; até os objetos do seu mundo são “mais transparentes, mais independentes e constrangedores.” (MARCUSE, 1978, p. 45, tradução nossa). Este é o resultado da mímese artística:

A mímese é a representação através do distanciamento, a subversão da consciência. A experiência é intensificada até ao ponto de ruptura; o mundo aparece como o vêem Lear e Antônio, Berenice, Michael Kohlhaas, Woyzeck, como aparece a todos os amantes de todos os tempos. Eles experimentam um mundo desmistificado. A intensificação da percepção pode ir tão longe a ponto de distorcer as coisas de modo que o indizível é dito, o de outra forma invisível se torna visível, e o insuportável explode. Assim, a transformação estética transforma-se em denúncia – mas também em celebração do que resiste à injustiça e ao terror, e do que ainda pode ser salvo (MARCUSE, 1978, p. 45, tradução nossa).

No caso da literatura, é a linguagem que opera a mímese: o que é repetido cotidianamente aqui não é dito, ao contrário, fala-se aquilo que normalmente não é dito. O todo da obra dá às frases, palavras e sintaxe o seu significado e a sua função estética. É o todo que concentra, que exagera, que enfatiza o essencial, que reordena os fatos. A mímese crítica apresenta-se em diferentes formas: em Brecht, que fala da necessidade da mudança, em Beckett, que não fala da mudança, em *Werther*, em *Fleurs du Mal*, Stendhal e Kafka. Mas a denúncia da arte não é somente o reconhecimento do mal, é também a promessa da libertação, uma qualidade do belo como qualidade da forma estética: ela invoca a aparência (*Schein*) da liberdade – já a realização dessa promessa escapa às possibilidades da arte. O que a história

humana pode e deve ser é uma “idéia regulativa” (*regulative idea*) na arte. Entretanto, como a arte é contrária à idéia de um progresso inexorável da humanidade, ela não apresenta a libertação como uma conclusão certa da história humana. Não há lugar na arte autêntica para as promessas fáceis, para o final feliz (o “outro da arte”) e este, quando ocorre, parece ser refutado pelo conjunto da obra, pois a liberdade e a felicidade contêm o protesto contra a realidade na qual são efetivamente destruídas. O importante é a obra como um todo, se há ou não há um final feliz, isso não importa e não a desqualifica como verdadeira: a obra preserva a lembrança de coisas passadas e elas, mesmo se superadas (*aufgehoben*) na resolução do conflito trágico, continuam presentes na ansiedade quanto ao futuro (por exemplo, em *A Dama do Mar*, de Ibsen). Tal conflito é universal: a irreversibilidade do tempo, a impossibilidade de desfazer o passado baseia-se “na objetividade incontestável e na legitimidade da natureza”, nada tendo a ver com a sociedade de classes.

Tradicionalmente, a arte é entendida como ilusão (*Schein*), talvez uma bela ilusão (*schöner Schein*). A aparência (*Schein*) para a estética burguesa sempre foi a aparência da verdade, uma verdade própria da arte; a realidade concreta e sua respectiva verdade não legitimam tudo. Portanto, há duas realidades e dois tipos de verdade, antagônicos entre si: a verdade da arte rompe com a realidade estabelecida. A autonomia da arte erige-se na contradição – arte é transcendência para a dimensão que a realidade estabelecida bloqueia. Marcuse é bastante incisivo ao apresentar os problemas do abandono dessa autonomia, da crítica cega à arte ilusória:

Quando a arte abandona essa autonomia e com ela a forma estética na qual a autonomia se expressa, a arte sucumbe à realidade que ela busca compreender e denunciar. Enquanto o abandono da forma estética pode até prover o espelho mais imediato e direto de uma sociedade na qual sujeitos e objetos são despedaçados, pulverizados, privados de suas palavras e imagens, a rejeição da sublimação estética torna tais obras em fragmentos e pedaços da própria sociedade cuja ‘antiarte’ elas pretendem ser. A antiarte é autoderrota desde o começo (MARCUSE, 1978, p. 49, tradução nossa).

A antiarte (ou a não-arte) supõe que a renúncia a qualquer mimese estética é a melhor resposta à realidade existente, que se caracterizaria pela desintegração, pela impossibilidade de atribuir significados. Na verdade, o que ocorre é o oposto: ao invés da destruição do todo, da unidade e do significado, têm lugar o domínio e o poder do todo, a unificação administrada. O todo não está se desintegrando, mas sim se reproduzindo e integrando tudo o que existe. No âmbito cultural, somente a forma estética pode se opor a essa integração, graças à sua alteridade. A intenção do artista em fazer da arte uma via de expressão direta da

vida não pode cancelar a separação que existe entre arte e vida. Não adianta incorporar acontecimentos inalterados na obra, pois essa imediatez é falsa, mistificada, resultado de uma abstração do contexto da vida real, que é o que estabelece a imediatez, mas que pretende não ser artística nem sintética. Desprovidas do poder cognitivo e penetrante da forma estética, a libertação e a dessublimação da antiarte abstraem-se da realidade e a falsificam – é mímese sem transformação. A renúncia à forma estética que algumas vanguardas propõem não anula a diferença entre arte e vida, mas sim a diferença entre essência e aparência – é nessa última diferença que está a verdade da arte e é ela que determina o valor político da arte. A libertação da espontaneidade, pretendida pela dessublimação da arte, só pode acontecer por meio da transformação da consciência. Sem a transformação do sujeito e do mundo, a dessublimação da arte tornará o artista um inútil sem que haja efetiva democratização e generalização da criatividade. Renunciar à forma estética é privar a arte da criação da esperança, da criação de outra realidade dentro da estabelecida. Uma representação visual imediata e crua reprime a imaginação e impede que se reconheça o que está ocultado pela aparência – justamente, aquilo que o belo revela. Em outro âmbito, o político, o programa da abolição da autonomia artística nivela os estágios da realidade entre arte e vida. É essa abolição que permite que a arte se torne mercadoria, que seja governada pelo valor de troca.

Marcuse discorda de Habermas quando este afirma que o processo de abolição da autonomia da arte é ambivalente: por um lado, pode significar a degeneração da arte em cultura de massas, por outro, sua transformação em uma contracultura subversiva. Já Marcuse alega que a contracultura, para ser mesmo subversiva, deveria insistir na autonomia da arte em contraposição à arte industrial e heterônoma: “A obra de arte pode alcançar relevância política somente como obra autônoma. A forma estética é essencial para sua função social. As qualidades da forma negam aquelas da sociedade repressiva – as qualidades de sua vida, seu trabalho e seu amor.” (MARCUSE, 1978, p. 53, tradução nossa). A constatação de que uma arte que se revoltasse contra a integração no mercado seria “elitista” na verdade é um sinal de seu potencial subversivo. Se, por um lado, a qualidade estética e a tendência política de uma obra de arte estão inerentemente relacionadas, por outro, sua unidade não é imediata. É, antes, antagônica: existe uma tensão irreconciliável entre forma e conteúdo político.

Neste ponto, Marcuse passa à quarta parte do texto. Aqui ele afirma que o mundo da obra de arte não é o mundo da vida real, cotidiana, mas também não é um mundo inteiramente fictício e fantasioso. Tudo o que está na obra existe na realidade dada: o que é e o que pode ser. O mundo da obra de arte é “irreal”, mas isso não significa que ele seja inferior à realidade existente, mas sim que é superior e qualitativamente “diferente”. Paradoxalmente, por ser

ilusão, é mais verdadeiro que a realidade cotidiana, mistificada, que faz “da necessidade uma escolha e da alienação uma auto-realização”. Somente nesse mundo ilusório da arte as coisas aparecem como são e como podem ser. Essa verdade, que só a arte é capaz de apresentar como representação sensível (*aparência*), inverte o sentido do mundo: a realidade concreta é que é falsa, ilusória e enganadora. Mas, diante de todos os horrores da realidade, é possível, de acordo com essa tese da estética idealista sobre a arte e a verdade, afirmar que a realidade é ilusória? A arte se afasta dessa realidade, pois não pode representar o sofrimento sem sujeitá-lo à forma estética, sem tornar o horror passível de fruição, sem promover uma catarse que suaviza a experiência do terror. Mesmo impregnada com essa “culpa”, a arte imperiosamente necessita recordar aquilo que é capaz de sobreviver até mesmo ao mais terrível dos horrores (Auschwitz, por exemplo), e que talvez um dia seja capaz de impedir que tal horror se repita. Quando a arte não puder comunicar essa memória, aí sim será o “fim da arte”. A arte autêntica preserva a recordação da esperança, a despeito de e contra Auschwitz. Essa recordação e a necessidade de criação de imagens de uma outra realidade possível são o fundamento de onde se origina a arte. A realidade estabelecida, independente da época, sempre foi marcada pelo desespero e pela ilusão – mas a obra de arte não oculta o real, ao contrário, revela-o.

O outro que aparece na arte é trans-histórico, pois transcende qualquer situação específica. A visão expressa na arte de que a alegria é menos duradoura que a dor enfraquece a fé no progresso, mas também mantém vivas outra imagem e outras metas da práxis: reconstruir a sociedade e a natureza tendo em vista o aumento da felicidade – a ligação mais profunda entre arte e revolução é o amor à vida. Mas essa afirmação não justifica a fusão entre arte e revolução: a arte não se submete à lei da estratégia revolucionária, mas esta talvez um dia incorpore algo da verdade da arte. Como já havia afirmado anteriormente, mesmo nos otimistas textos do final da década de 1960, Marcuse reitera que a arte não pode traduzir sua visão para o mundo real, ela segue sendo ficção, mas uma ficção cuja visão penetra profundamente o real e que antecipa outra realidade possível. Mas a esperança que a arte representa não deve permanecer na idealidade: sua realização está fora da arte, depende da luta política, apesar do ideal transcender toda e qualquer práxis concreta. A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e dos impulsos dos indivíduos, estes sim, capazes de provocar mudanças.

Marcuse encerra a quarta parte com duas questões e uma resposta de grande importância para compreender a dinâmica de negação e afirmação política no âmbito da arte: (1) os elementos críticos, transcendentais, da forma estética operam também nas obras de arte

predominantemente afirmativas? (2) E o contrário, a negação extrema da arte conterà ainda afirmação? Marcuse responde:

A forma estética, em virtude da qual a obra opõe-se à realidade estabelecida, é, ao mesmo tempo, uma forma da afirmação através da catarse reconciliadora. Essa catarse é um evento ontológico mais do que psicológico. Está fundada nas qualidades específicas da forma em si mesma, sua ordem não repressiva, seu poder cognitivo, suas imagens do sofrimento que chegou ao fim. Mas a 'solução', a reconciliação que a catarse oferece, também preserva o irreconciliável (MARCUSE, 1978, p. 59, tradução nossa).

Na forma estética existe uma unidade entre afirmação e negação. A dialética entre afirmação e negação, entre consolo e tristeza é a dialética do belo, cuja lei ordena a formação estética. A estética marxista rejeita a idéia “burguesa” de belo, pois para ela parece difícil associar esse conceito à arte revolucionária e seria até mesmo irresponsável falar do belo diante das necessidades da luta política. Além disso, a beleza – como pureza e suavidade plásticas – foi vendida e amplamente comercializada pelas instituições existentes. Marcuse aponta para o fato de, apesar da aparência conformista, a idéia da beleza aparecer com frequência em movimentos progressistas, como um aspecto da reconstrução da natureza e da sociedade. Talvez por parecer “neutro”, o belo sirva tanto como qualidade de uma sociedade repressiva quanto de uma progressista. Uma das origens do potencial radical da beleza está na qualidade erótica do belo, que independeria das mudanças sociais e históricas no “juízo de gosto”. Pertencente ao domínio de Eros, o belo representa o princípio de prazer e a obra de arte perpetua a memória desse momento. Logo, revolta-se contra o princípio de realidade predominante, o de dominação. A obra é tão mais bela quanto maior o contraste entre sua ordem não-repressiva e a ordem da realidade a que se opõe. A obra de arte fala a linguagem e invoca as imagens da libertação: liberdade frente à morte e à destruição da vontade de viver – o que configura o elemento emancipatório na afirmação estética. O *retorno do reprimido*, que a obra de arte realiza e preserva, intensifica a rebelião das pulsões de vida contra a civilização repressiva.

Todavia, a reconciliação, mesmo com o horror *irreconciliável*, é inerente à própria forma estética: os belos momentos vêm e vão, a lembrança desafiadora é suavizada e o belo faz parte da catarse afirmativa e reconciliadora. Assim, mesmo a representação do maior dos sofrimentos pode oferecer gratificação. Esse caráter prazeroso e sensual, mais intenso na arte “autônoma”, foi alvo de condenações moralistas e religiosas ao longo da história da arte. Ela foi condenada como sensualidade infame, pois envolve a libertação de estímulos estético-sensuais. A sublimação estética conserva o elemento sensível do belo e esse fato é de grande

importância política para Marcuse, que vê na sensibilidade um fator político, graças a seu poder cognitivo e emancipatório – como argumentou no *Ensaio*. O poder cognitivo da arte extrai sua força precisamente do domínio da sensibilidade:

O *medium* da sensibilidade também constitui a relação paradoxal entre arte e o tempo – paradoxal porque aquilo que é experienciado através do *medium* da sensibilidade está presente, apesar de a arte não poder mostrar o presente sem mostrá-lo como passado. O que se tornou forma na obra de arte já aconteceu: ele é recordado, re-apresentado. A mímese traduz a realidade para a memória. Nessa recordação, a arte reconheceu o que é e o que poderia ser, dentro e além das condições sociais. A arte resgatou esse conhecimento da esfera do conceito abstrato e o incrustou no reino da sensibilidade (MARCUSE, 1978, p. 67, tradução nossa).

Apesar de o belo, com toda a carga de gratificação que o acompanha, manter vivas a memória da felicidade passada e a promessa de tempos melhores, a arte também representa a morte, como uma ameaça constante à felicidade, como uma negação inerente à sociedade, à história. A morte é a última lembrança das possibilidades abandonadas. Se, por um lado, a arte dá seu testemunho da necessidade de libertação, por outro, também atesta seus limites: o que foi feito não pode ser desfeito, história é culpa, não redenção. Marcuse conclui a quinta parte de *A Dimensão Estética* atribuindo um papel à arte, no interior da luta política, em parte consoante com suas idéias da década de 1960:

Na medida em que a arte preserva, com a promessa de felicidade, a memória das metas que falharam, ela pode entrar, como 'idéia regulativa', na luta desesperada pela mudança do mundo. Contra todo o fetichismo das forças produtivas, contra a escravização incessante de indivíduos pelas condições objetivas (que permanecem as da dominação), a arte representa a meta final de todas as revoluções: a liberdade e a felicidade do indivíduo (MARCUSE, 1978, p.69, tradução nossa).

Ao afirmar a felicidade e a liberdade, a arte se opõe à realidade estabelecida. Ela obedece a uma lógica que é a negação do princípio de realidade estabelecido. Todavia, é mais que mera negação: é a preservação transcendente (*Aufhebung*) de tal princípio. A arte pode preservar a sua verdade, pode conscientizar as pessoas da necessidade de mudança, mas somente quando obedece à sua própria lei, contra a lei da realidade. Como a reificação está intimamente ligada ao esquecimento, a arte, marcada pela rememoração, estimula os impulsos pelo triunfo sobre o sofrimento e pela permanência da alegria.

6.5. Estética Trans-histórica e a Necessidade da Arte

Após a publicação de *A Dimensão Estética*, Marcuse deu algumas entrevistas sobre arte e política. Uma delas, em 1978, para Larry Hartwick, foi publicada em 1981 na revista *Contemporary Literature*. Nela, Marcuse sublinha algumas posições defendidas em sua última obra. Se, por um lado, a arte não está livre das determinações sociais, por outro, elas não passam do material, da tradição e do horizonte histórico sob o qual o artista trabalha. A obra de arte não ensina nada sobre o modo de uma sociedade operar na época em que foi realizada, nem a obra pode ser entendida pelo apontamento das determinações sociais. O autor também procura deixar claro que não faz da estética uma categoria transcendental, pois usa o termo “trans-histórica” para se referir à estética: a transcendência de todo e qualquer estágio *particular* do processo histórico, mas não a transcendência do processo como um *todo*. Nada pode transcender o processo histórico como um todo, uma vez que tudo está na história, até mesmo a natureza.

Outro argumento reforçado na entrevista é a idéia de que a arte não pode mudar as condições sociais. Tal impotência é essencial e necessária à arte: a sua ineficácia com relação à práxis da mudança. A única coisa que a arte pode fazer é preparar a mudança social, contribuir com negações e mediações, entre as quais a mais importante é a mudança da consciência e, especialmente, a mudança da percepção. Além de mediação, a arte é também representação da imagem da condição humana na medida em que ela está enraizada acima e além da esfera social, principal razão pela qual Marcuse relaciona arte a Eros: “a arte representa conflitos, esperanças, e sofrimentos que não podem ser de forma alguma resolvidos pela luta de classes.” (MARCUSE, 2007g, p. 221, tradução nossa). Num sentido trans-histórico, sempre haverá conflitos na condição humana que transcendem completamente a esfera da luta de classes. Existem outros limites na relação entre arte e práxis política: a arte não pode revelar e representar os mecanismos internos da sociedade capitalista, em especial os econômicos, assim como não pode representar o horror extremo da realidade predominante.

Demonstrando não condenar toda e qualquer manifestação das vanguardas artísticas, Marcuse afirma que a vanguarda de hoje realmente faz arte. A questão é até que ponto os critérios estéticos podem ser aplicados a algumas manifestações da arte de vanguarda. Enquanto repetições da realidade dada, suas obras não seriam arte, pois falta-lhes a transcendência e a ruptura essenciais à ela. Mas a arte continua sendo feita, mesmo no

capitalismo tardio. Se ela foi cooptada, é em termos do receptor da arte e não da obra de arte em si mesma, pois ela não muda. Sobre as dificuldades em se fazer arte num contexto de forte repressão pulsional, Marcuse afirma que

A contradição da realidade na arte deve ser mais radical do que possa ter sido antes – pois há mais a contradizer, a transcender. Se e quando praticamente todas as dimensões da existência humana são socialmente administradas, então, obviamente, a arte, para ser capaz de comunicar suas verdades adequadas, deve ser capaz de romper essa totalização na consciência e na percepção e de intensificar a alienação. Aqui está uma dificuldade: Adorno, como você deve saber, pensou que quanto mais repressivo o capitalismo corporativo é, mais alienada, mais estranha a arte precisa e deve ser. Mas, se essa alienação for tão longe a ponto de a obra de arte não ser mais capaz de comunicar, então qualquer ligação com a realidade será perdida na negação da realidade; ela se torna uma negação abstrata (MARCUSE, 2007g, p. 223, tradução nossa).

A Grande Recusa deve ser comunicável, compreensível pois, sem comunicação, a arte fica num vazio total. As tentativas da arte de vanguarda de definir a si mesma somente em termos da arte e não em termos de sua situação na sociedade estabelecida, também expressam sua relação interna e essencial com a realidade. Somente nessa forma, através da definição em seus próprios termos, é que a arte pode carregar a denúncia e a negação.

Em uma série de diálogos publicada em alemão sob o título *Gespräche mit Herbert Marcuse (Conversas com Herbert Marcuse)*, no ano de 1978, o filósofo reafirma alguns pontos importantes de suas reflexões sobre a arte. Ao ressaltar o caráter essencial da forma estética na definição do que é arte, Marcuse (1980, p. 55-62) alega que a verdade da arte não está nem na forma isolada nem no conteúdo isolado, mas no conteúdo tornado forma, na forma estética. Assim, há uma interdependência entre conteúdo e forma, mais do que a predominância de um sobre o outro. O valor cognitivo da arte também é abordado, naquilo que o diferencia do conhecimento intelectual: a representação de um conceito na arte não termina com a sensibilidade inalterada, mas a transforma: novas percepções que levarão a um novo conhecimento. Somada a isso está a recordação como força criativa, recordação da felicidade e do sofrimento passados como queixa e também como estímulo para a realização da “utopia concreta”, como idéia regulativa de uma prática futura. O caráter político da arte tem a ver com aquilo que ela foi capaz de preservar, que escapou à idéia do socialismo: a emancipação da subjetividade, da sensibilidade. O mesmo caráter manifesta-se também naquilo que não vai mudar: o trágico que restará e a esperança necessária mesmo após a abolição da sociedade de classes. Mas talvez a passagem mais interessante desse texto seja aquela na qual Marcuse afirma que, se reescrevesse, no final da década de 1970, o ensaio “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura”, teria suavizado os aspectos afirmativos da arte e

ênfático seu caráter crítico-comunicativo, ausente na vanguarda. Certamente, é possível afirmar que *A Dimensão Estética* realizou justamente essa suavização e essa ênfase.

Uma outra entrevista, provavelmente realizada em 1979, por Richard Kearney, foi publicada em 1984 no livro *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers (Diálogos com Pensadores Europeus Contemporâneos)*. Nela, entre outras coisas, Marcuse reafirma que toda arte autêntica é negativa e se recusa a obedecer a realidade, a linguagem, a ordem, as convenções e as imagens estabelecidas. Haveria dois jeitos de a arte ser negativa: (1) como refúgio da difamada humanidade e assim preservando, em outra forma, uma alternativa para a realidade “afirmada” do *Establishment*; ou (2) como negação dessa realidade “afirmada”, ao denunciá-la e os difamadores da humanidade que afirmaram essa realidade. O máximo de “positividade” que a arte pode fazer é oferecer as “imagens” de uma sociedade mais livre e de relações mais humanas. Assim, a diferença entre a estética e a teoria política permanece intransponível: a arte comunica a luta dos indivíduos com sua sociedade através do *medium* da sensibilidade, com imagens sentidas e imaginadas mais do que intelectualmente formuladas. Já a teoria política é necessariamente conceitual. Tampouco faz parte das funções verdadeiras da arte a tentativa de converter a sensibilidade e a consciência das massas. Suas funções verdadeiras são: (1) negar nossa sociedade atual; (2) antecipar as tendências da sociedade futura; (3) criticar tendências destrutivas e alienantes; e (4) sugerir “imagens” de tendências criativas e desalienadoras.

Marcuse considera reducionista a interpretação da arte como um tipo de código que deve ser decifrado pela análise crítica. Ele afirma que a arte é mais do que uma linguagem que reflete a realidade através de uma segunda-realidade estética. Ela não é somente um espelho, somente uma imitação da realidade. A arte transforma a realidade e traz à luz o que a realidade faz com os seres humanos e as possíveis imagens de liberdade e felicidade que a realidade poderia dar a eles. A arte não somente reflete o presente, mas leva para além dele. Ela preserva, permitindo-nos lembrar, valores que não têm mais lugar no mundo – aponta assim para uma outra sociedade possível, na qual tais valores se realizariam. A arte só pode ser considerada um código na medida em que ela age como uma crítica mediata da sociedade, pois ela não pode ser uma denúncia direta ou imediata da sociedade, pois isso é trabalho da teoria e da política.

Mas isso não significa que não haja ligações entre os anseios revolucionários e a arte. A arte pode transcender qualquer interesse particular de classe, sem por isso eliminá-lo. Toda obra de arte obviamente tem um conteúdo de classe, na medida em que reflete os valores e sentimentos de determinada visão de mundo, mas esse conteúdo revela a situação dos sonhos

universais da humanidade. Grande parte das obras “sem forma” da arte moderna (Cage, Stockhausen, Beckett ou Ginsberg) na verdade são altamente intelectuais, construtivistas e formais. Isso tem a ver com o fim da antiarte e o retorno à forma. Devido ao significado “universal” da arte, podem-se encontrar sentidos revolucionários mais bem expressos nas obras líricas de Brecht do que nas explicitamente políticas; ou nas canções mais pessoais e sentimentais de Bob Dylan, mais do que nas suas canções de protesto. A mensagem comum aos dois artistas é a necessidade de dar um fim às coisas como são. Mesmo que não haja nenhum conteúdo político, seus trabalhos podem invocar, momentaneamente, a imagem de um mundo libertado e a dor de um mundo alienado. Assim, a dimensão estética assume um valor político e revolucionário, sem se tornar porta-voz de nenhuma classe em especial. A lembrança imaginativa que a arte invoca é especialmente importante, pois através da lembrança de valores e desejos que, incapazes de se expressar num mundo político corrompido, refugiaram-se e foram preservados na arte, podem-se encontrar *sugestões* de saídas para a presente alienação. Portanto, a arte nunca deve perder seu poder negativo e alienante, pois seu potencial mais radical está aqui. Perder seu poder negativo seria o fim da tensão entre arte e realidade, o fim da diferença real entre sujeito e objeto, quantidade e qualidade, liberdade e servidão, beleza e feiúra, bem e mal, futuro e presente, justiça e injustiça etc. Seria o sinal da mais pura barbárie. A força negativa comum de várias peças artísticas (Verdi, Dylan, Flaubert, Joyce, Ingres, Picasso etc.) é precisamente a *alusão* à beleza que funciona como recusa do mundo das mercadorias e das atitudes exigidas por ele. A arte é revolucionária como negação da negação.

Quanto à idéia de “fim da arte”, Marcuse afirma que, se a arte é uma das coisas que aponta para imagens de uma utopia política, ela nunca deixará de existir:

Arte e política jamais se fundirão porque a sociedade ideal a que a arte aspira em sua negação de toda sociedade alienada pressupõe uma reconciliação ideal de opostos, que nunca pode ser alcançada em nenhum sentido absoluto ou hegeliano. A relação entre arte e práxis política é por conseguinte dialética. Tão logo um problema é resolvido numa síntese, novos problemas nascem e assim o processo continua sem ter fim (MARCUSE, 2007k, p. 235, tradução nossa).

A união, a identificação entre arte e práxis revolucionária significa a morte da arte. Mas a arte é uma “necessidade” humana, na medida em que o ser humano é, essencialmente, um ser mutável: “O homem não deve nunca parar de ser artista, de criticar e negar seu eu e sua sociedade presentes e de projetar, através da imaginação criativa, ‘imagens’ alternativas

de existência. Ele não pode nunca parar de imaginar, pois ele não pode nunca parar de mudar.” (MARCUSE, 2007k, p. 235, tradução nossa).

7. CONCLUSÃO

Enquanto a valorização da autonomia da arte foi uma constante na trajetória intelectual de Marcuse, as avaliações sobre as possibilidades históricas da força radical da arte se concretizar politicamente e sobre as manifestações dessa força variaram de acordo com o momento histórico. Segundo Katz, com quem nós, e aparentemente Kangussu (2008, p. 260), concordamos:

Em cada uma dessas fases ele [Marcuse] se apegou à idéia central da autonomia necessária da arte, mas sua avaliação da força e da possibilidade dessa autonomia foi um reflexo direto da magnitude da evidente ameaça a ela – o que simboliza sua sensibilidade ao equilíbrio variável das forças históricas, mas também, aparentemente, uma medida de incerteza teórica (KATZ, 1982, p. 200, tradução nossa).

Sobre as variações da teoria marcuseana ao longo do tempo, Kellner (1984, p. 364 e p. 374-375) concorda com Katz e vê nelas o esforço de Marcuse em articular as possibilidades históricas da sociedade contemporânea dentro do próprio movimento histórico e também um traço de abertura e não-dogmatismo de seu pensamento. Já Lukes (1985, p. 13), numa posição semelhante a de Habermas (1980, p. 134) e defendida também por Soares (2006, p. 2) e Silva (2005, p. 42 e p. 44-45, 2001, p. 322), parece discordar dessa visão, pois afirma haver uma mudança de posição do filósofo com respeito às características e efeitos da arte, contrastando seus escritos anteriores a década de 1960 com os pós-1970. No entanto, o “novo respeito” pela arte afirmativa burguesa que Lukes observa em *Um Ensaio sobre a Libertação, Contra-revolução e Revolta* e *A Dimensão Estética* não é tão “novo” assim, na medida em que o potencial político da autônoma dimensão estética já era uma noção presente, ainda que de maneira embrionária, no ensaio sobre a cultura afirmativa de 1937. Parece-nos também incorreta a alegação de que Marcuse, em *A Dimensão Estética*, contraria posições anteriores ao afirmar que, “quanto mais imediatamente política pretende ser a obra, mais ela reduz seu potencial de transcendência e de alienação” (KANGUSSU, 2008, p. 241), na medida em que essa posição nunca foi defendida por ele, como atestam suas críticas à antiarte, por exemplo.

Contra-revolução e Revolta e *A Dimensão Estética* seriam marcados, segundo a crítica de Reitz, pela ênfase dada à forma e à autonomia estéticas. Marcuse, numa reversão teórica, estaria retomando elementos da estética tradicional até então criticados por ele, como seu caráter afirmativo e a noção de “arte pela arte”. A teoria estética de Marcuse teria mudado do

ativismo militante de *Eros e Civilização* e de *Um Ensaio sobre a Libertação* para a reafirmação de concepções e valores mais contemplativos da estética europeia clássica:

As capacidades intervencionistas e produtivas da arte e da educação estética, anteriormente consideradas as características do domínio estético que mais careciam de cultivo, agora perdem importância na medida em que o interesse filosófico muda da práxis para as qualidades formais do objeto de arte em si, que antes fora condenado (REITZ, 2000, p. 195, tradução nossa).

Todavia, a retomada da forma estética e da autonomia da obra de arte diante das relações sociais estabelecidas não seria uma simples reviravolta no pensamento de Marcuse: para Reitz, é um retorno a tendências filosóficas ofuscadas pela aparente militância do seu trabalho no período intermediário, presentes inclusive em seus esforços teóricos iniciais: a tese da *arte como alienação*. O terceiro capítulo de *Contra-revolução e Revolta* (“Arte e Revolução”) seria o momento que marca a mudança de Marcuse, antes associado às perspectivas revolucionárias da cultura e agora reavaliando favoravelmente a validade da cultura da época burguesa – interpretação compartilhada parcialmente por Silva (2005, p. 44, 2001, p. 322). É aqui que Marcuse começa a falar da arte como uma “segunda alienação”, mais emancipatória que opressiva. O caráter afirmativo da arte se torna a base da negação final de sua afirmação, é a distância necessária entre o artista e a primeira alienação que lhe permite criar e comunicar a verdade emancipatória da arte (REITZ, 2000, p. 197) – o que é uma observação equivocada, posto que a arte como alienação está presente nas reflexões de Marcuse desde o escrito de 1945. A crítica de Reitz (2000, p. 198 e seguintes), ao afirmar que existe um retorno teórico tardio de Marcuse à valorização da autonomia da arte, ao reconhecimento dos elementos críticos mesmo na arte afirmativa, que o filósofo contradiz posturas assumidas na década de 1960 ao criticar a antiarte e afins, ignora que tais elementos estão presentes, com maior ou menor ênfase, desde o escrito de 1937, como o reconhecem Katz e Kellner. Como apontou Kangussu (2008, p. 261), para Marcuse, o potencial político da arte está sempre ligado à sua autonomia e alteridade em relação à realidade.

Há ainda outros problemas na interpretação de Reitz. A classificação cronológica que ele faz do pensamento de Marcuse sobre a arte em (1) arte *como* alienação, (2) arte *contra* a alienação e (3) arte *como* alienação é equivocada, pois indiferencia os conceitos de alienação utilizados pelo filósofo. Apesar de o próprio Reitz (2000, p. 197) observar que essa “segunda” alienação é de uma natureza diferente, sendo mais distanciamento e dissociação do que reificação, ele ignora que a “alienação artística” sempre teve essa acepção para Marcuse. Assim, não faz sentido afirmar que os escritos intermediários de Marcuse defendiam a arte

contra a afirmação e a alienação e seus escritos tardios faziam o contrário, por estimarem a arte burguesa que contribuiu para uma existência alienada no sentido marxista.

Schoolman (1984, p. 326) parece compartilhar da mesma visão problemática de Reitz, ao afirmar que Marcuse retoma nos seus escritos tardios a temática estética presente em sua obra inicial. Bronner, ao criticar duramente *A Dimensão Estética*, também concorda com essa interpretação. Para ele, essa obra é o trabalho mais fraco e mais tradicional de Marcuse. Os movimentos rebeldes haviam acabado, a nova sensibilidade havia sumido, o indivíduo crítico encontrava-se mais isolado do que nunca e talvez por isso Marcuse tenha enfatizado com mais força a necessidade de ruptura total do estético com o real. A equivocada crítica ao livro continua: o projeto utópico desaparece nas sombras do discurso, a análise sistemática das condições atuais e a tentativa de definir novas motivações para a ação dão lugar à ênfase na transcendência em si. “Mantendo uma relação fundamental com seus trabalhos iniciais, enquanto enfraquece a ‘promessa de felicidade’ sócio-política em favor da redenção transcendental do sujeito através da arte, *A Dimensão Estética* é uma obra de derrota que retrata a impotência da arte quando confrontada com a vitória da reação.” (BRONNER, 1988, p. 136, tradução nossa).

Sobre a ambivalência política da arte, Lukes (1985, p. 118), ignorando a categoria que Marcuse denomina de arte “autêntica”, acredita não haver diferenças inerentes significativas entre o que o filósofo considera arte afirmativa e arte libertadora. O que diferencia as duas seria o ambiente social em que ocorrem: num mundo em que as fantasias transcendentais são irrealizáveis, não passam de sonhos sentimentais, a arte autêntica aparece como afirmativa. Mas num ambiente receptivo à inspiração estética, a arte afirmativa autêntica se torna arte libertadora autêntica. “O defeito da arte afirmativa não é a falta de alternativas separadas; antes, é o fato de relegar as alternativas a domínios que não têm ligação com o ‘mundo real.’” (LUKES, 1985, p. 121).

Kellner aponta, corretamente, que Marcuse diversas vezes enfatiza as tendências contraditórias da arte e seu papel ambivalente, seja na vida cotidiana, seja dentro da revolução política. A arte seria uma unidade hegeliana de opostos, com dimensões afirmativas e negativas, ao mesmo tempo sustentando a realidade e se opondo a ela. Em alguns trabalhos, Marcuse enfatiza as dimensões afirmativas e ideológicas da arte, enquanto em outros ele apresenta suas características mais negativas, críticas e utópicas (KELLNER, 2007, p. 44). Para Marcuse, uma teoria crítica da arte deve ser dialética, criticando os aspectos adversos e articulando os positivos. Segundo Reitz (2000, p. 16 e p. 220), a própria forma da beleza é dialética: ela une os opostos da gratificação e da dor, morte e amor, repressão e necessidade e

representa corretamente o que Marcuse considera a substância paradoxal da vida humana. Assim, as análises do filósofo articulam as contradições, ambivalências e ambigüidades que constituem e definem a arte. Todavia, Kellner (1984, p. 349) vê como um problema das reflexões de Marcuse sobre arte e teoria estética sua tendência de enfatizar exageradamente os elementos artísticos radicais ou conservadores e negligenciar o outro lado da dialética da arte. O que essa crítica não parece levar em consideração é que as reflexões do filósofo priorizam este ou aquele aspecto político da arte dependendo do objetivo do texto em que se encontram. Dentro da argumentação de um *Eros e Civilização*, por exemplo, faz mais sentido abordar preponderantemente a função subversiva e utópica da arte. Em *O Homem Unidimensional*, o que aparece em evidência é a função conservadora e estabilizadora da arte. Entretanto, em nenhum dos escritos do autor, seja nos citados acima, seja em “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura”, por exemplo, aparece somente um lado da dialética das dimensões afirmativas ou negativas da arte. Interpretações como a de Lukes (1985, p. 12), que tendem para a unilateralidade ao afirmar, por exemplo, que em *Eros e Civilização* Marcuse vê potencial subversivo somente na ruptura com a tradição estética e em *A Dimensão Estética* somente na tradicional arte clássica burguesa, deixam escapar o elemento dialético essencial da teoria crítica da arte do filósofo.

Ao contrário de comentadores como Reitz e Bronner, Kellner (2007, p. 21-22) afirma ser um erro ler Marcuse como um esteticista idealista ou um ontologista da arte, pois ele sempre contextualizou historicamente suas análises e enfatizou as contradições e ambivalências entre arte e política. Mesmo em *A Dimensão Estética*, obra criticada por ter tendências idealistas e ontológicas, as reflexões mais “transcendentais” de Marcuse surgem no contexto de sua teoria crítica da sociedade e de seu projeto de transformação social revolucionária.

Quanto ao aspecto histórico das reflexões de Marcuse sobre a arte, mesmo Katz, considerado por Kellner um dos defensores da interpretação “estética ontologista” do pensamento do filósofo, afirma que seus imperativos práticos foram impostos pelos eventos do século vinte, enquanto o padrão poético foi derivado das “realizações atemporais e imutáveis da Forma estética” (KATZ, 1982, p. 12, tradução nossa). Assim, Katz, contrariando um pouco a crítica que Kellner faz de sua interpretação, caracteriza o pensamento de Marcuse como “uma tentativa de articular uma dimensão da vida e um domínio correspondente da consciência no qual um padrão abertamente transcendente opera.” (KATZ, 1982, p. 11, tradução nossa). Todavia, isso não leva a uma busca metafísica, mas sim política, pois a função prática dessa construção teórica foi dar um parâmetro crítico para julgar e condenar a

realidade dada com relação às suas próprias potencialidades. Assim, existe sempre uma mediação da *poiesis* da imaginação estética na *práxis* da revolução política – a verdade está na tensão entre elas. Já para Reitz, a dimensão estética de Marcuse é uma dimensão ontológica, ligada ao desejo humano essencial de educar e aperfeiçoar os seres humanos enquanto tais, de acordo com as leis da beleza, como condição para a ação política. Uma ontologia estética “deve sempre envolver um potencialmente desalienador ‘voltar-se para dentro’ (*inward turn*) sobre uma auto-consciência humana genérica, como essa consciência foi revelada e expressa na atividade artística e na imaginação estética.” (REITZ, 2000, p. 100, tradução nossa).

Questionado por Douglas Kellner sobre a divergência aparentemente abrupta entre suas teorias sobre a arte emancipatória nas décadas de 1960, em que predomina a defesa da “dessublimação da arte”, da rebelião artística contemporânea, da superação (*Aufhebung*) da arte na realidade e 1970, que se atém à defesa da forma estética, em especial o padrão da grande arte burguesa clássica e moderna, Marcuse afirmou que as divergências foram muito menores que as continuidades, como, por exemplo, a defesa da “arte autêntica” como fonte de imagens de libertação. O que o filósofo observou foi que a contracultura da década de 1960 foi melhor que a da década posterior, pois possuía mais qualidade artística e não sacrificava a forma estética em detrimento do conteúdo político explícito, participando efetivamente do movimento político da época. Marcuse sentiu a necessidade, então, de retomar os valores estéticos da herança burguesa clássica, possuidora de um potencial político e emancipatório negligenciado pelos modismos culturais da década de 1970 (KELLNER, 2007, p. 54 e 1984, p. 352-353).

Kellner (2007, p. 65-6) aponta, de forma pouco assertiva, alguns problemas em *A Dimensão Estética*, afirmando que Marcuse subestima os elementos ideológicos da arte clássica e modernista que poderiam minar seu potencial político, enfatizando somente seus aspectos utópicos. Mas o próprio comentador reconhece que Marcuse, no que considera sua posição “mais coerente”, acentua a unidade dialética da arte que contém tanto a afirmação e a ideologia, quanto a subversão e a utopia. Kellner (1984, p. 360) alega que os escritos tardios de Marcuse falharam em analisar corretamente a dialética do “caráter afirmativo da arte”, responsável tanto por reproduzir a ideologia dominante quanto pela expressão genuína da “alegria na realidade”, das esperanças e desejos humanos. O comentador também critica a elevação da Beleza como critério universal de valor estético, dentro da ênfase dada por Marcuse nas qualidades trans-históricas da “arte autêntica”. A Beleza é uma categoria preponderantemente histórica, que varia de acordo com a época e a cultura e que a própria elevação da Beleza a critério artístico universal é um fenômeno histórico. Marcuse estaria

retornando em demasia aos princípios da estética idealista que moldaram sua visão da arte, sem acentuar claramente a dialética da arte, como em “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura” (KELLNER, 2007, p. 66). Outro problema é que o filósofo não teria tratado com a devida atenção o papel da arte dentro dos movimentos revolucionários e subestimado o potencial político da arte que é parte do processo da revolução cultural (KELLNER, 1984, p. 358). Tais críticas parecem ignorar o fato de que Marcuse trabalhou o tema da relação entre arte e revolução pelo menos a partir da década de 1940 e que talvez isso não devesse mais ser o foco central de um trabalho como *A Dimensão Estética*, mais preocupado com os elementos trans-históricos da arte.

Outra crítica de Kellner diz respeito ao fato de Marcuse não ter desenvolvido melhor sua teoria estética como Adorno e Lukács, por exemplo, nem ter aprofundado mais seus estudos sobre a poesia da resistência, o surrealismo e os artistas citados por ele ao longo de sua obra, tais como Beckett e Brecht. Marcuse deveria ter contextualizado melhor seus estudos estéticos dentro da história social e das mudanças do capitalismo, e ainda deveria ter situado seus estudos estéticos tardios sobre o surrealismo, por exemplo, dentro de seus contextos históricos, como teria feito na sua dissertação de 1922, *O Romance do Artista Alemão* (KELLNER, 2007, p. 67). A reflexão de Marcuse estaria equivocada por atribuir à forma estética em si o caráter subversivo, pois deveria levar em conta os contextos sociais, políticos e históricos das obras com seus conteúdo e forma: o que foi subversivo em certa época, poderia agora ser conservador, a arte que pretende ser subversiva pode ter efeitos estabilizadores em sua recepção etc. (KELLNER, 1984, p. 361).

São vários os problemas dessas críticas: como o próprio Kellner sublinhou, as reflexões de Marcuse sobre a arte são fundamentadas em ambientes históricos específicos e são parte de uma teoria crítica da sociedade, estão fundamentadas em uma teoria crítica social e política e a arte, dimensão cuja autonomia é bastante concreta, está profundamente envolvida com as mudanças sociais e históricas (KELLNER, 2007, p. 22). Criticar a falta de elementos históricos no pensamento estético de Marcuse é concordar com as posições de Katz, Lukes e Reitz, por exemplo, que declaram que Marcuse possui uma ontologia transcendental da arte, afirmação com a qual Kellner discorda abertamente, em especial com respeito ao texto da década de 1930, mas cujas características podem ser ampliadas para todos os escritos de Marcuse. Dentro do objetivo proposto pelo filósofo, seus estudos sobre arte não carecem de mais ilustração nem de mais aprofundamento interpretativo sobre este ou aquele movimento artístico. O próprio Kellner afirmou que a habilidade de Marcuse em captar o essencial é sua maior força, e sua maior fraqueza, já que leva à falta de interesse pelo detalhe

e a particularidade e talvez as tensões entre historicismo e essencialismo em seu pensamento sejam a causa de tantas interpretações diferentes e equivocadas (KELLNER, 1984, p. 367 e p. 372-374). O comentador aponta que a aparente aversão de Marcuse pela hermenêutica talvez fosse baseada na concepção do filósofo segundo a qual a hermenêutica fornecia uma interpretação superficial, contingente, subjetiva e muito contextualista, enquanto Marcuse estava preocupado com níveis mais profundos de verdade e essência (KELLNER, 2007, p. 67). O comentador às vezes parece discordar da visão ontologista, mas em outros momentos faz coro com ela, como quando afirma que Marcuse baseia seu conceito de arte autêntica mais em noções ontológicas do que históricas (KELLNER, 1984, p. 359). Mais: a dissertação de 1922 não seria um bom modelo de forma geral, posto que Kellner critica seu caráter incompleto, extremamente preso aos limites da escola cultural alemã, e a falta de mediação entre literatura, sociedade e política da época estudada por Marcuse nesse texto, alegando que o tema do trabalho é “demasiadamente deslocado do contexto sócio-econômico.” (KELLNER, 2007, p. 19, tradução nossa). Quanto ao caráter subversivo da forma estética em si mesma, acreditamos que essa crítica parece problemática na medida em que o próprio filósofo enfatizava uma mudança no papel histórico da arte, o que pressupõe que ele não esteja falando somente da forma estética isoladamente, mas de sua relação com o contexto histórico atual. Sobre a variação histórica do potencial subversivo de determinadas obras, Marcuse certamente não as consideraria “autênticas”, pois nestas o caráter negativo está presente e se sobressai mesmo quando a obra é eminentemente afirmativa. A arte que tem o efeito oposto que pretende ter (subversão que se revela reconciliação, por exemplo) é amplamente discutida pelo filósofo e um bom exemplo do caso é a antiarte.

Outro comentador que partilha de algumas posições de Kellner e que pretende uma “crítica imanente” das reflexões de Marcuse sobre arte e política é Bronner. Em comum, há as críticas à atribuição de uma verdade utópica à forma estética considerada isoladamente, pois

a ênfase de Marcuse sobre a ‘forma’ e o caráter inerentemente radical da experimentação modernista é equivocada. Pois não há nada intrinsecamente progressivo na escolha de uma forma ou um estilo em detrimento de outro. [...] Portanto, nem a arte nem a ‘forma estética’ são necessariamente emancipatórias. De fato, a obra de arte só irá assumir um valor emancipatório quando sua compreensão estética é *indiretamente* ligada a uma teoria sócio-política crítica das atuais condições que projetam os valores da transformação social emancipatória (BRONNER, 1988, p. 128, tradução nossa).

Dadas as diferenças e limitações políticas que Marcuse apontou tanto na teoria quanto na estética, e sua complementaridade, não parece correto que o filósofo discordasse da

alegação segundo a qual, para extrair o real potencial escondido na arte, a percepção estética crítica deve ser conectada a uma teoria social que busque racionalmente justificar suas qualidades e seus valores “emancipatórios” (BRONNER, 1988, p. 122-123). Talvez o principal problema da crítica realizada por esse comentador seja sua afirmação sobre uma contradição interna no pensamento de Marcuse, que busca uma “negação” do *status quo* ao mesmo tempo em que insiste que a forma estética deve permanecer transcendentalmente alienada da realidade *a priori*. Essa contradição seria a base da arbitrariedade presente “furtivamente” no método de Marcuse e da caracterização unilateral, trans-histórica e abstrata do potencial utópico da arte. Os problemas dessa interpretação “ontológica” do pensamento de Marcuse já foram apresentados por Kellner. Todavia, Bronner levanta uma questão interessante, ao falar da relação entre a obra de arte e o público:

O que pode ser ‘afirmativo’ num contexto pode se tornar ‘negativo’ em outro e vice-versa. De fato, se uma obra se torna ‘afirmativa’ ou ‘negativa’ não vai depender exclusivamente nem da ‘cultura’ como tal nem do tratamento autônomo da obra em termos de uma igualmente autônoma forma estética. Cada obra é acolhida por certo público dentro da comunidade em geral, que dá a base inicial para sua ‘transcendência’ bem como sua imediata caracterização ‘negativa’ ou ‘afirmativa’. Através da interação da obra com esse público, e desse público particular com a ampla comunidade, uma obra se torna definida dentro de um contexto sócio-histórico que ela *talvez seja* capaz de transcender (BRONNER, 1988, p. 123, tradução nossa).

O caráter regressivo ou emancipatório de uma obra só se torna evidente na sua contínua interação com uma audiência variável, dotada de consciência crítica e de um conjunto de experiências sociais esteticamente solidificadas e que busca descobrir e redescobrir o valor crítico e mutável da obra em si. Não é possível simplesmente pressupor a apropriação do potencial utópico de uma obra de arte, “o esforço estético crítico em si deve ser mediado por uma articulada visão política de mundo cujos valores emancipatórios possam ser justificados em um discurso livre.” (BRONNER, 1988, p. 129, tradução nossa). O “estranhamento” que certas obras causam varia de acordo com o público e com o período histórico. Por isso, para o comentador, a discussão deve girar em torno das condições sócio-culturais que tornam uma obra “estranha”, deve-se evitar a discussão abstrata da forma e sobre a obra particular para observar o “nível material de cultura” de dada sociedade e seus opositores. Para Bronner, existe uma tendência irracionalista e arbitrária no pensamento de Marcuse, pois falta uma mediação entre o “sonho”, que a obra representa, e o público, entre a “forma estética” e a realidade social – evidenciada pelo fato de que, segundo Marcuse, certas obras suscitam respostas arbitrárias. O filósofo não fornece a mediação (reflexão auto-consciente) nem as categorias das quais derivaria a mediação necessária entre o sujeito e o

conhecimento imediato. Isso mina sua tentativa de libertar a forma estética das restrições repressivas da ordem estabelecida: ao tentar opor a forma estética à realidade através da separação entre elas, Marcuse parece esquecer sua idéia de que a experiência individual da forma estética é afetada fundamentalmente pela sociedade industrial avançada em que o sujeito vive; a forma passa a ter, então, um caráter subjetivo e abstrato: até a “promessa de felicidade” contida na forma estética é relativizada e enfraquecida pela natureza arbitrária dessa forma (BRONNER, 1988, p. 127-128). Entretanto, a interpretação que afirma ser preciso reavaliar a forma estética tendo em vista sua relação indireta com a realidade histórica e social não parece ser tão diferente da postura do próprio Marcuse, que diversas vezes deixou claro que “trans-histórico” e “transcendental” não eram sinônimos e que a autonomia da arte é relativa, não absoluta.

Uma interpretação que parece ser um meio-termo entre as visões históricas e ontológicas do pensamento de Marcuse é apresentada por Kangussu (2008, p. 229 e 261), segundo a qual a alienação é ontológica e a dessublimação da forma estética é uma necessidade histórica:

O que parece impedir a escolha fechada de um dos caminhos – alienação e dessublimação – para a arte, em detrimento do outro, e com isso levar o filósofo, em uma posição flexível, a movimentar-se entre os dois parece ser a percepção da complementaridade existente entre eles. Enquanto a alienação é ontológica, a dessublimação é um movimento histórico impossível de ser finalizado. O sentido da alienação é fruto da possibilidade – ou da promessa – de dessublimação da forma estética; e a dessublimação, por sua vez, para não constituir uma dessublimação repressiva, deve significar possibilidade de (re)integração sensível do que foi alienado para o reino do ilusório (KANGUSSU, 2008, p. 223-224)

Contra as interpretações que acusam o pensamento de Marcuse sobre a dimensão estética, em especial na sua maturidade, de transcendental, abstrato e de um subjetivismo escapista, contribui de maneira elucidativa a explicação de Chagas sobre a noção de “idéia regulativa” na arte. Segundo ele, ao afirmar a “ampla autonomia” da arte frente à realidade e a impossibilidade de realização da utopia representada pela arte, Marcuse não estaria reduzindo a arte a simples expressão subjetivo-privada sem nenhum impacto social. Antes, há uma “idéia regulativa” na arte cujo caráter abstrato e universal resulta em sua importância política. A noção de “idéia regulativa” vem de Kant: uma regra necessária e geral, um princípio não-empírico que organiza os elementos conhecidos sem pretender, dogmaticamente, ser um desses elementos do tipo “causa-primeira” e também fugir da noção cética de que a totalidade dos elementos seja infinita. É uma “utopia” cognitiva que move os sujeitos em direção à universalidade do conhecimento. Em Marcuse, isso quer dizer que “o objetivo derradeiro, a

liberdade postulada e exigida pela arte, não é um dos elementos da série condicionada das transformações históricas, mas é uma *regra* que somente enquanto *idéia regulativa* pode ter relevância social e política.” (CHAGAS, 2006, p. 4). O que não significa que a história esteja sendo tomada como um processo mecânico, pois o elemento abstrato no método dialético-materialista serve somente como regra, uma utopia que não serve como ideologia, pois, apesar de mover a ação humana, é irrealizável.

Assim, o conteúdo revolucionário nada acrescenta a esse ideal, que é fundado somente na forma estética, o caráter subversivo da arte pode ser atribuído de antemão universalmente às obras “autênticas”, as ideologias dogmáticas que pretendem ser a realização do ideal são questionadas e a “idéia regulativa” também serve para criticar as metafísicas da história e o próprio materialismo. É nesse sentido também que a arte, no capitalismo tardio, apela a um sujeito “socialmente anônimo”, a uma humanidade que não existe de fato, que é uma idéia, uma “regra de compreensão que explica a permanência da arte autêntica”, em nome da qual “pode a arte continuar exercendo seu dever e seu papel social e político sem sucumbir ao mero expressivismo privado, apesar das acusações de elitismo e decadência.” (CHAGAS, 2006, p. 6). O comentador conclui que

Marcuse não pretende abandonar esse elemento transcendente, mas o reabilita da única forma metodologicamente consistente, isto é, enquanto *idéia regulativa*. Isso está plenamente de acordo com o seu pensamento filosófico em geral, pois o elemento transcendente da arte reside em sua conciliação do inconciliável, ou seja, na alteridade insuperável entre humanidade e natureza, entre Eros e Thanatos (CHAGAS, 2006, p. 8).

A falta de sistematização e a variedade dos escritos de Marcuse sobre a arte dificultam a compreensão de suas idéias e geram mal-entendidos, risco que ele mesmo admitia. Demandam atenção e uma leitura abrangente das diversas fases por que passou o seu pensamento ao longo de cinco décadas, a fim de excluir as aparentes contradições e explicitar as noções mais importantes de sua teoria. Entretanto, as mesmas características de seu trabalho dão a ele um caráter não-dogmático e estimulam diferentes discussões. As reflexões de Marcuse sobre a arte, ao mesmo tempo em que atribuem certa autonomia a ela, integram-na à dinâmica política da sociedade contemporânea. Ao reduzir a importância dos elementos “puramente” estéticos na determinação da arte, o autor explicita seu caráter político e oferece uma ferramenta de compreensão que pode ser estendida, quiçá, à história humana como um todo, indo além da mera análise do papel da arte na sociedade industrial avançada. A alienação artística é a idéia central do pensamento de Marcuse sobre a arte, pois permite

explicar como é possível haver um caráter reconciliatório, afirmativo, e um caráter subversivo, negativo, concomitantes na dimensão estética. Permite entender por que, num determinado momento histórico, as obras de arte tendem para esta ou aquela inclinação política. Isso talvez limite as reflexões de Marcuse a diagnósticos e ajuizamentos posteriores e exclua a possibilidade de se fazer prognósticos ou planejamentos sobre a função política de certas obras. Seria o caso se o elemento histórico de sua teoria crítica da arte fosse predominante, como gostariam alguns comentadores, que viram sua teoria como ontológica e transcendental. Mas não é assim. Marcuse enfatiza também os aspectos formais, cognitivos e subjetivos da arte e até mesmo seu caráter político se fundamenta na forma estética. Se isso significa uma “apologia à introspecção” e um “afastamento da realidade”, significa também uma aproximação profundamente crítica do mundo.

REFERÊNCIAS

Textos de Herbert Marcuse

MARCUSE, Herbert. A note on dialectic. In: FEENBERG, Andrew; LEISS, Willian (ed). **The essential Marcuse: selected writings of philosopher and social critic Herbert Marcuse.** Boston: Beacon Press, 2007a. p. 63-71.

_____. Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária. In: _____. **Tecnologia, Guerra e Fascismo.** Editado por Douglas Kellner. Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Unesp, 1999. p. 267-288.

_____. **An Essay on Liberation.** Boston: Bacon Press, 1969a. 91 p.

_____. Art as Form of Reality. In: _____. **Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse.** Editado por Douglas Kellner. New York: Routledge, 2007b. p. 140-148.

_____. Art in the One-Dimensional Society. In: _____. **Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse.** Editado por Douglas Kellner. New York: Routledge, 2007c. p. 113-122.

_____. Comentários para uma redefinição de cultura. Tradução de Robespierre de Oliveira. In: **Cultura e Sociedade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998a. p. 153-175. v. 2.

_____. Commencement speech to the New England Conservatory of Music. In: _____. **Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse.** Editado por Douglas Kellner. New York: Routledge, 2007d. p. 130-139.

_____. **Counterrevolution and Revolt.** Boston: Beacon Press, 1972. 138 p.

_____. **Eros and Civilization: a philosophical inquiry into Freud.** London: Routledge, 1998b. 277 p.

_____. Jerusalem Lectures. In: _____. **Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse.** Editado por Douglas Kellner. New York: Routledge, 2007e. p. 149-165.

_____. Letters to the Chicago Surrealists. In: _____. **Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse.** Editado por Douglas Kellner. New York: Routledge, 2007f. p. 178-193.

_____. On the Aesthetic Dimension: A Conversation between Herbert Marcuse and Larry Hartwick. In: _____. **Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse.** Editado por Douglas Kellner. New York: Routledge, 2007g. p. 218-224.

_____. **One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of the Advanced Industrial Society.** 2 ed. Boston: Beacon Press, 1991. 260 p.

_____. **Razón y Revolución: Hegel y el surgimiento de la teoría social.** Tradução de Julieta Fombona de Sucre y Francisco Rubio Llorente. Barcelona: Altaza, 1994. (Coleção Grandes Obras del Pensamiento). 446 p.

_____. Society as a Work of Art. Tradução de John Abromeit. In: _____. **Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse.** Editado por Douglas Kellner. New York: Routledge, 2007h. p. 123-129.

_____. **Soviet Marxism: A Critical Analysis.** New York: Columbia University Press, 1969b. 271 p. Disponível em: < http://www.amazon.com/gp/reader/0231083793/ref=sib_dp_pt#>. Acesso em: 03 nov. 2008. Foi consultada também a tradução espanhola: **El Marxismo Soviético.** 5 ed. Tradução de Juan M. de la Vega. Madri: Alianza Editorial, 1984. 304 p.

_____. Teoría y política. In: **Conversaciones con Herbert Marcuse.** Tradução de Gustau Muñoz. Barcelona: Gedisa, 1980. p. 9-82.

_____. **The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics.** Boston: Beacon Press, 1978. 88 p.

_____. The Affirmative Character of Culture. Tradução de Jeremy J. Shapiro. In: _____. **Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse.** Editado por Douglas Kellner. New York: Routledge, 2007i. p. 82-112. Foi consultada também a tradução brasileira: “Sobre o caráter afirmativo da cultura”. In: **Cultura e Sociedade.** Tradução de Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1997. p. 89-160. v. 1.

_____. The Philosophy of Art and Politics: A Dialogue between Richard Kearney and Herbert Marcuse. In: _____. **Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse.** Editado por Douglas Kellner. New York: Routledge, 2007k. p. 225-236.

Textos de comentadores e outros

ABDO, Sandra. Sobre o problema da autonomia da arte e suas implicações hermenêuticas e ontológicas. **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 112, p. 357-366, dez. 2005.

BARBERY, Muriel. **A elegância do ouriço**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 350.

BRONNER, Stephen Eric. Between Art And Utopia: Reconsidering The Aesthetic Theory Of Herbert Marcuse. In: PIPPIN, Robert et al. **Marcuse: Critical Theory and the Promise of Utopia**. Massachusetts: Bergin & Garvey Publishers, Inc., 1988. p. 107-140.

CAMPOS, Maria Teresa Cardoso de. **Marcuse: realidade e utopia**. São Paulo: Annablume, 2004. 143 p. (Selo Universidade – Filosofia, 268).

CHAGAS, Arthur E. Grupillo. Sobre a “idéia regulativa” da obra de Arte. In: KANGUSSU, Imaculada et al (org). **HERBERT MARCUSE: DIMENSÃO ESTÉTICA – Homenagem aos 50 anos de Eros e Civilização**. Belo Horizonte: ABRE, 2006. 1 CD-ROM.

HABERMAS, Jurgen. Arte e Revolução em Herbert Marcuse. In: FREITAG, B.; ROUANET, S. P. (org). **Habermas: Sociologia**. São Paulo: Ática, 1980. p. 132-138. (Grandes Cientistas Sociais, 15)

KANGUSSU, Imaculada. **Leis da Liberdade: A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse**. São Paulo: Edições Loyola, 2008. 286 p.

KATZ, Barry. **Herbert Marcuse & the Art of Liberation**. London: Verso, 1982. 234 p.

KELLNER, Douglas. Introduction: Marcuse, Art, and Liberation. In: MARCUSE, Herbert. **Art and Liberation: Collected Papers of Herbert Marcuse**. Editado por Douglas Kellner. New York: Routledge, 2007. p. 1-70.

_____. **Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism**. Los Angeles: University of California Press, 1984. p. 338-375.

LUKES, Timothy J. **The Flight into Inwardness: An Exposition and Critique of Herbert Marcuse’s Theory of Liberative Aesthetics**. London and Toronto: Susquehanna University Press, 1985. 178 p.

REITZ, Charles. **Art, Alienation, and the Humanities: a Critical Engagement with Herbert Marcuse**. Albany: State University of New York Press, 2000. 336 p.

ROSEMONT, Franklin. Herbert Marcuse and the Surrealist Revolution. **Arsenal**, n. 4, p. 31-38, 1989. Disponível em: <<http://www.marcuse.org/herbert/pubs/70/73surreal/arsenalindex.htm#rosemont>>. Acesso em: 26 out. 2007.

SCHOOLMAN, Morton. **The Imaginary Witness: The Critical Theory of Herbert Marcuse**. New York: New York University Press, 1984. 399 p.

SILVA, Rafael Cordeiro. Arte e reconciliação em Herbert Marcuse. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 28, n. 1, p. 29-48, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732005000100002&lng=&nrm=iso>. Acesso em: 12 nov. 2008.

_____. Notas sobre esclarecimento e arte contemporânea em Marcuse e Adorno. In: **Mímesis e Expressão**. DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (org). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. p. 315-326.

SOARES, Mariana D'Acri. Arte e Revolução em Marcuse. In: KANGUSSU, Imaculada et al (org). **HERBERT MARCUSE: DIMENSÃO ESTÉTICA – Homenagem aos 50 anos de Eros e Civilização**. Belo Horizonte: ABRE, 2006. 1 CD-ROM.