

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

ARI GORDON

LUKÁCS E MARCUSE: UM DEBATE SOBRE A ESTÉTICA

MESTRADO EM FILOSOFIA

São Paulo

2009

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

ARI GORDON

LUKÁCS E MARCUSE: UM DEBATE SOBRE A ESTÉTICA

MESTRADO EM FILOSOFIA

Dissertação apresentada para Exame de Arguição, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Filosofia, no Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Peter Pál Pelbart.

São Paulo

2009

PUC
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
Faculdade de Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Peter Pál Pelbart (PUC)

Prof. Dr. Antonio José Romera Valverde (PUC)

Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini (USP)

São Paulo
2009

RESUMO

LUKÁCS E MARCUSE: UM DEBATE SOBRE A ESTÉTICA

ARI GORDON

Este trabalho tenta mostrar duas concepções estéticas opostas através da análise estrutural do livro *Introdução a uma Estética Marxista* de Lukács, G., e da *Dimensão Estética* de Marcuse, H.

Na Introdução apresentaremos a origem do pensamento de cada um deles e suas diferentes visões de mundo, apesar de serem relativamente contemporâneos.

O Capítulo 1 analisa as idéias de Lukács, principalmente a Organicidade, isto é, a necessidade da tensão na obra e que receberá atenção especial nas observações finais.

Já o Capítulo 2 mostra as idéias de Marcuse, especialmente a autonomia da arte, que também receberá atenção especial nas observações finais por sua capacidade de provocar a desalienação na sociedade de consumo.

Se aparentemente na Introdução tem-se a impressão que as idéias de ambos eram irreconciliáveis, as observações finais se esforçarão para mostrar que o mundo mass-midiático os aproximará, pois há, mais do que nunca, uma necessidade que a arte nos desperte do mundo da repressão, e ao mesmo tempo, para que isso ocorra, não pode deixar de existir uma tensão no interior da obra para que ela exerça esse papel.

Palavras-chave: Organicidade, autonomia da obra, mass-media

ABSTRACT

LUKÁCS AND MARCUSE: AN AESTHETIC DEBATE

ARI GORDON

This paper attempts to show two oppositional aesthetic concepts thru a structural analysis of the book *Introduction to a Marxist Aesthetic* by Lukács, G., and *Aesthetic Dimension* by Marcuse, H.

In the Introduction we present the origin of their thoughts and their world views, in spite of being relatively contemporaneous.

Chapter 1 examines Lukács, mainly organicity, that is, the need of tension in the art piece, and this will be strongly stressed in the final observation.

Chapter 2 presents Marcuse's ideas, especially art's autonomy, which also will be emphasized in the final observation, for its power to provoke dealienation in the consumption's society.

If apparently one may have gotten the impression that both writers were irreconcilable in the introduction, the final observation will endeavour to show that our today's mass-media world will approach them, for there is, more than ever, a need for the art to wake us from this repressive world up, and yet, at the same time, for that to happen, the art must carry some tension, for only then, it can play this role.

Keywords: Organicity, art's autonomy, mass media

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1	
1. Lukács	10
Capítulo 2	
2. Marcuse	26
3. Últimas observações	40
3.1 Últimas observações: semelhanças e diferenças	41
3.2 Últimas observações: autonomia e organicidade	43
Referências bibliográficas	50

Lukács e Marcuse: um debate sobre a estética

Introdução

O debate sobre a estética entre Lukács e Marcuse baseado nos dois livros aqui apresentados, *Introdução a uma estética marxista*¹ (publicado em 1956) e *A dimensão estética*² (publicado em 1977), de respectiva autoria, realmente nunca aconteceu, pois quando da publicação do livro de Marcuse, Lukács já havia morrido, e assim obviamente nunca houve chance para que Lukács respondesse a Marcuse.

Porém a riqueza de idéias das duas obras é tão grande que este trabalho procurou, tanto quanto possível, ficar restrito somente aos dois textos, buscando vez por outra apenas a possível origem desses pensamentos: Marx e Hegel.

Entre tantas idéias aqui apresentadas pode-se ressaltar a questão da organicidade e da autonomia da obra de arte, o que será visto no final com mais acuidade por causa da necessidade de cotejar outros conceitos.

Como os autores aqui trazidos são combativos e adotam posições muito firmes em suas idéias – o que por vezes surpreende o leitor contemporâneo –, pode-se também, para auxiliar numa compreensão introdutória, respeitando as inúmeras peculiaridades de cada autor, imaginar a formação de dois grandes blocos monolíticos: o marxista, formado por Lukács e obviamente pelo próprio Marx; e outro, iluminista ou neo-

¹ LUKÁCS, 1970.

² MARCUSE, 1982.

iluminista, formado por Marcuse, Hegel, e também, como veremos, por Schiller em menor medida.

Neste ponto, já se deve ressaltar que o “velho Lukács” não pode, de forma alguma, ser confundido com o “jovem Lukács”, que tinha passado por uma fase kantiana e depois hegeliana, atingindo só na fase madura a postura marxista, sendo que o próprio Lukács não admite que seus intérpretes não tenham bem claro este verdadeiro abismo entre “um e outro Lukács”³.

Como o que nos interessa é este “velho Lukács”, não só um marxista convicto, mas também, ao lado de Gramsci e Korsh⁴, o principal artífice da volta do comunismo na Europa do pós-guerra, vamos ao próprio Marx para buscar a origem do pensamento de Lukács, principalmente no tocante à questão da temporalidade/atemporalidade da obra de arte.

Marx, até onde nossos estudos alcançaram, preocupou-se relativamente pouco com a questão estética porque a questão mais premente era a infra-estrutura, em que poderia haver um tratamento mais rigoroso do que as questões da superestrutura. Assim na *Contribuição à Crítica da Economia Política*⁵, Marx escreve:

A transformação da base econômica altera, mais ou menos rapidamente, toda a imensa superestrutura. Ao considerar tais alterações é necessário sempre distinguir entre a alteração material – que se pode comprovar de maneira cientificamente rigorosa – das condições econômicas de produção, e as formas jurídicas, políticas, religiosas, *artísticas* ou filosóficas, em resumo, as formas ideológicas pelas quais os homens tomam consciência deste conflito, levando-o às suas últimas conseqüências. (MARX, 2003, p. 5, grifo nosso)

³ Ver, por exemplo, o “Prefácio”, de 1962, para *A Teoria do Romance*. (LUKÁCS, 2000, pp. 7-19).

⁴ Ver JAY, 1984.

⁵ Na nota da edição francesa de 1957, Émile Bottigelli considera este livro um esboço a *O Capital* em alguns pontos e, ao mesmo tempo, um aprofundamento ainda maior em outros pontos do que a obra mais famosa de Marx.

Mesmo centrado na questão econômica, Marx não deixa de tecer considerações sobre a estética. Marx reconhece que não é automática a relação entre a superestrutura e a infra-estrutura, ainda que a base material seja sempre a “ossatura” da sociedade:

Em relação à arte, sabe-se que certas épocas do florescimento artístico não estão de modo algum em conformidade com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, por conseguinte, com o da sua base material, que é, a bem dizer, a ossatura da sua organização. (MARX, 2003, p. 260)

Ao negar um automatismo da relação entre superestrutura e infra-estrutura, Marx infere, no entanto, que a regra geral é que há um reflexo na superestrutura do que ocorre na infra-estrutura, e a arte, em conseqüência, reflete o modo de produção de uma sociedade numa determinada época. Este modo de ver a arte pode ser chamado de “sociologização” da arte, o que será fundamental na questão da temporalidade/atemporalidade.

Em outros termos: a estética deve ser vista sob o contexto social em que foi criada ou haveria a possibilidade de uma estética de valores universais distante do contexto social de seu surgimento? Tal questão será aprofundada no curso deste trabalho.

Marx, convencido da “sociologização” da arte e sua conseqüente temporalidade, dá como exemplo a arte grega, argumentando que não é possível conceber e transplantar a arte grega para o seu tempo:

Sabe-se que a Mitologia Grega não foi somente o arsenal da arte grega, mas também a Terra que a alimentou. A maneira de ver a natureza e as relações sociais que a imaginação grega inspira e constitui por isso mesmo o fundamento da arte grega será compatível com as máquinas automáticas de fiar, as estradas de ferro, as locomotivas e o telégrafo? Quem é Vulcano aos pés de Roberts & Cia, Júpiter em comparação com o pára-raios e Hermes em comparação com o crédito mobiliário? (MARX, 2003, p. 260)

E mais adiante:

Por outro lado, Aquiles será compatível com a pólvora e o chumbo? Ou, em resumo, a *Ilíada* com a imprensa, ou melhor, com a máquina de imprimir? O canto, o poema épico, a musa não desaparecerão necessariamente perante a barra do tipógrafo? Não terão deixado de existir as condições necessárias à poesia épica? (MARX, 2003, p. 261)

Nestas duas citações, o enfoque não é tanto das relações sociais dos gregos, mas muito mais a imaginação como forma de dominar a natureza quando esta não estava ainda dominada na realidade: “Toda a mitologia subjuga, governa as forças da natureza no domínio da imaginação e pela imaginação, dando-lhes forma: portanto, desaparece quando estas forças são dominadas realmente.” (MARX, pp. 260-261).

Após contextualizar a arte, Marx tem completa consciência de que essa contextualização não permitiria o prazer estético num olhar retrospectivo, ou seja, se a arte é fruto de um certo desenvolvimento social, como explicar que ultrapassado aquele momento histórico anterior, esta arte ainda possua um certo poder de gozo e de fruição, como uma arte de tempos passados tem ainda o poder de nos sensibilizar, ou ainda, nas palavras do próprio Marx:

Mas a dificuldade não está em compreender que a arte grega e a epopéia estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade reside no fato de nos proporcionarem ainda um prazer estético e de terem ainda para nós, em certos aspectos, o valor de normas e de modelos inacessíveis. (MARX, 2003, p. 261)

Está lançado um dos pontos principais no debate travado entre Marcuse e Lukács, o que gerou toda a celeuma entre uma estética marxista e uma estética não-marxista, afetando uma série de outras questões que serão vistas no decorrer deste trabalho.

No momento basta assinalar a solução dada por Marx ao problema levantado por ele mesmo, ou seja, que o prazer estético das épocas passadas é como o prazer que temos ao olhar para a nossa infância, no caso, a infância da humanidade:

Por que então a infância histórica da humanidade, naquilo precisamente em que atingiu o seu mais belo florescimento, por que esse estágio de desenvolvimento para sempre perdido não há de exercer um eterno encanto? (MARX, 2003, pp. 261-262)

No caso da arte grega, é exatamente esse caráter primitivo em que ela nasceu que tem sua atração, mas também esse caráter primitivo nunca mais terá condições de renascer:

O encanto que sua arte [a arte dos gregos] exerce sobre nós não está em contradição com o caráter primitivo da sociedade em que ela se desenvolveu. Pelo contrário, é uma consequência desse caráter primitivo e está indissolúvelmente ligado ao fato de as condições sociais insuficientemente maduras em que a arte nasceu – nem poderia ter nascido em condições diferentes – nunca mais poderão repetir-se. (MARX, 2003, p. 262)

Seguindo este viés marxista da estética encontra-se o “velho Lukács”, que refletiu sobre a estética por mais de setenta anos e que, segundo Konder, há uma disparidade tão grande entre o “jovem Lukács” e o “velho Lukács” que é até mesmo difícil dar uma unidade ao seu pensamento, mas mesmo assim ele nunca abandonou a idéia, no conjunto de sua obra, da inserção histórico-política da arte⁶, assim como nunca abandonou a idéia de que o patrimônio artístico da humanidade não deve servir de baluarte contra as incertezas do presente⁷.

Se já no conjunto de toda obra estética pode-se afirmar que Lukács defende a contextualização da obra de arte e critica a presentificação do passado como força

⁶ KONDER, Leandro, “Estética e Política Cultural”. In: *Lukács, um Galileu do século XX*, ANTUNES, Ricardo & REGO, Walquiria L. (org.), p. 31.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

crítica contra o presente, no “velho Lukács” da *Introdução a uma estética marxista* essas idéias apareceram com muito mais vigor, como veremos em detalhe.

Para distinguir bem os dois lados do debate, designo, por falta de nomenclatura melhor, de bloco neo-iluminista, que se antepõe a esse bloco marxista, representado por Marcuse, um dos expoentes da Escola de Frankfurt, que diferentemente de seus dois outros expoentes, Adorno e Horkheimer, que se dedicaram mais à crítica da cultura, nunca abandonou a filosofia⁸.

Fundamentalmente, a espinha dorsal da Escola de Frankfurt é o pensamento negativo de Hegel, pois, na recusa do existente como um ato crítico, há uma ascensão à universalidade:

A chamada Escola Neohegeliana de Frankfurt [...] pode ser definida nos termos do que Marcuse, em sua obra sobre Hegel, designa como pensamento negativo. No impulso dialético que nega continuamente o dado e o existente, no passo rebelde e crítico da destruição criado, Marcuse descobre a medula da posição de Hegel. (MERQUIOR, 1969, p. 21)

A recusa crítica do existente é a recusa da razão instrumental e tem como consequência uma ascensão à universalidade, a razão crítica, que significa a volta da razão para si mesma para exercer a crítica, pois só esta enxerga a totalidade do mundo⁹.

O problema da sociedade para os frankfurtianos da geração da sua fundação é que há uma supremacia da razão instrumental sobre a razão crítica. O proletariado conhece bem sua rotina de trabalho, a chamada razão instrumental, mas não tem a visão de um todo maior, da importância de seu próprio trabalho para o mundo. Não há consciência do poder reivindicatório do trabalho, pois a indústria cultural mantém o

⁸ Ver LOUREIRO, 2005, p. 10.

⁹ A idéia de totalidade já estava em Aristóteles, quando dizia, na *Política* (1999) que o homem só alcança sua completude quando vai à cidade. Ver também JAY, 1984.

proletariado na alienação, ou seja, na razão instrumental, através do entretenimento, e o que se visa é somente a alta eficiência na produção e o maior consumo possível, devido à criação artificial de carências.

Assim, o entretenimento que advém da indústria cultural cumpre a função de se evitar a contemplação, que é reflexiva, e o tempo livre do trabalhador é desviado da crítica, sendo sua atenção dirigida ao mero deleite. Sua felicidade é instantânea e de fácil acesso, proporcionado por todos os meios de comunicação de massa. Quanto mais o trabalhador se identifica com o imaginário traçado pela indústria cultural, mais perde sua individualidade, menos reivindica, mais consome. A identificação trabalha com a necessidade de pertencer a um todo, porém um todo que em realidade não existe, mas que está de acordo com os padrões de consumo traçados pela indústria cultural¹⁰.

Não é somente a sociedade de consumo que é alvo das críticas dos frankfurtianos, mas também as promessas não cumpridas da sociedade marxista de um mundo mais humano:

[Marcuse] assistiu ao advento do novo regime social, sem a sonhada realização da verdadeira conciliação. Mas o seu abandono da confiança na práxis não vem apenas do espetáculo da sua contrafação, do desengano com a experiência socialista. De maneira muito mais radical, vem de não ver nada, no horizonte contemporâneo, que possa nutrir seriamente a sua exigência de um Reino Humano. (MERQUIOR, 1969, p. 23)

Marcuse, que se dedicou por mais tempo às questões filosóficas que os demais membros da Escola de Frankfurt¹¹, neste panorama de desolação, tanto da esquerda como da direita, busca o resgate de Hegel, ultrapassando Marx, revalorizando um certo humanismo do pensamento burguês:

¹⁰ Nesse sentido, a indústria cultural é equiparada à propaganda nazi-fascista, que também fazia a identificação do indivíduo com o imaginário do Partido Nacional-Socialista. Ver ADORNO, T; HORKHEIMER, M., 1985.

¹¹ Ver nota 6.

Combatendo a violência nazi e a sua sofisticada sucessora, a civilização tecnológica repressiva, Marcuse se sente obrigado a revalorizar os ingredientes humanísticos desse mesmo pensamento burguês (e das suas fontes pré-burguesas). Tais ingredientes culminam em Hegel. (MERQUIOR, 1969, p. 29)

Neste resgate de Hegel e de certa forma de todo o Iluminismo, especialmente o Iluminismo Alemão, a estética e a metafísica são fundamentais justamente por serem inerentemente não-lucrativos e não-práticos e assim contestam um mundo lucrativo e prático¹². Não se trata de mero saudosismo, mais do que isso, a rememoração é contestatória no sentido de trazer de volta os momentos em que a humanidade foi menos repressora:

A ambivalência do esquecimento corresponde à da memória: instrumento de inculcar deveres opressivos, ela se torna arma da revolução, motor da negatividade criadora, no instante em que o espírito revive seu calvário (Hegel). [...] A memória restitui ao passado as esperanças que ele continha, e que lhe foram roubadas pelo triunfo da opressão pelo que a outra memória, a sinistra amnésia da felicidade, institui como imagem sempre presente para tormento e submissão dos homens. Por isso a libertação supõe o retorno impossível do tempo [...] (MERQUIOR, 1969, p. 45)

Situar e acentuar o hegelianismo em Marcuse, nessa fase introdutória do trabalho, auxilia na compreensão da própria *A dimensão estética*, onde essa característica é mais marcante e que será aprofundada mais adiante¹³. Também não se pode confundir, ainda que pertençam à mesma escola filosófica, as idéias de Adorno com as de Marcuse, nesta linha do pessimismo crítico, pois, por exemplo, n' *O Homem Unidimensional*, enquanto Marcuse deposita confiança naqueles que estão fora do *mainstream*: os desempregados, as minorias raciais perseguidas, os povos dos países

¹² Ver MERQUIOR, 1969, p. 32.

¹³ Obviamente que em outras obras de Marcuse há outras influências de outros autores, e os comentadores se dividem quanto a essas interpretações. *A dimensão estética* parece ser profundamente influenciada por Hegel, como veremos. Merquior é um dos comentadores que mais aproxima os frankfurtianos do hegelianismo, seguido logo após por Habermas, n' *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Para outras interpretações da estética no conjunto da obra de Marcuse, ver BRETAS, 2007.

subdesenvolvidos, e enquanto, n'A *dimensão estética*, Marcuse vê a estética como uma via contestatória legítima, Adorno vê a estética não como uma via contestatória legítima, mas como sendo totalmente absorvida pela indústria cultural¹⁴. A grande diferença entre Marcuse e Adorno, no plano conceitual, está na inspiração exercida por Schiller sobre Marcuse, enquanto Adorno mantém-se na pura negatividade de Hegel:

Não é preciso mais para que se aprenda a extensão da diferença entre a estética de Adorno e a visão marcuseana da arte. A “dimensão estética” de Marcuse não se limita, como vimos, ao terreno estrito da experiência artística. A dimensão estética, nos termos de Schiller-Marcuse, não concerne à arte, mas à vida transformada em arte. (MERQUIOR, 1969, p. 55)

A *dimensão estética* expressa a atração de Marcuse por Schiller porque em Schiller a sociedade é não-repressora, a educação estética superou os “maus instintos”.

Schiller atrai Marcuse exatamente em virtude da sua crítica ao rigorismo de Kant: Schiller é o profeta da sociedade sem repressão, da moralidade que não tolhe mais as inclinações do instinto. Por isso, o moralismo subjacente de Schiller não é problematizado em Marcuse. (MERQUIOR, 1969, p. 43)

Marcuse, no entanto, paradoxalmente, utiliza relativamente pouco os conceitos schillerianos como veremos na análise do livro¹⁵, porque o que lhe interessa é a idéia genérica da “obra de arte total” em que a vida e a arte são uma e mesma coisa, e como utopia não-atingível de uma sociedade não repressora:

A Marcuse não interessa analisar os elementos do composto schilleriano, porque o que lhe seduz é justamente a sua síntese – não importa quanto seja ilusória. Na sociedade sem repressão, a arte passará à vida, e a vida será uma obra de arte. A existência humana fluirá dos instintos livres. (MERQUIOR, 1969, p. 44)

¹⁴ Adorno considera que individualmente algumas poucas obras possam ser consideradas autênticas (Valéry, Proust, etc.), mas que a arte como um todo no mundo contemporâneo tenha sido corrompida pela indústria cultural.

¹⁵ No pormenor, as idéias hegelianas estão muito mais presentes.

Capítulo 1

Lukács

O “velho Lukács” aprofundou as idéias de Marx, quanto à alienação, principalmente em *História e Consciência de Classe* e, quanto à estética, na *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*, texto que será objeto de análise neste trabalho.

O “Lukács marxista” trazido para análise se confrontará fortemente com a Escola de Frankfurt, especialmente Marcuse, e em especial na área da estética, pois enquanto os últimos acreditavam que a sociedade socialista não cumpriu as promessas de uma sociedade mais justa e mais humana e a arte foi absorvida pela indústria cultural, o primeiro buscava a arte como forma de despertar a consciência do proletariado.

Ainda que o debate efetivo entre Marcuse e Lukács nunca tenha ocorrido, como já dito, porque a publicação de *A dimensão estética*, de Marcuse, foi em 1977¹⁶, é interessante notar o esforço intelectual de Lukács em fornecer uma conotação marxista para a estética.

A idéia central do livro é que o que Lukács designa como particularidade é a própria aplicação do marxismo à estética, e é alcançado só após um longo percurso.¹⁷

¹⁶ Portanto, após a morte de Lukács, em 1971.

¹⁷ Todos os capítulos anteriores a este tema não serão analisados por fugir do objetivo deste trabalho, pois estes visavam a criticar as teorias estéticas anteriores à teoria estética marxista. Lukács como que limpa o terreno para propor a sua teoria. Só esta proposta é que é de interesse deste trabalho.

O que veremos em pormenor é uma noção da particularidade retirada do cotidiano, para depois defini-la. Depois será visto, em pormenor também, como é a operacionalidade da particularidade, que se dá pelo conteúdo e pela forma. O próximo passo que será visto detalhadamente é o modo pelo qual esta operação da particularidade proporcionará a autonomia da obra de arte e será discutida mais amiúde na conclusão deste trabalho. O último passo será a criação artística, ou seja, a origem da obra de arte. Neste último passo, como veremos, Lukács aproxima-se mais ainda das teses defendidas por Marx na *Contribuição à Crítica da Economia Política*, a temporalidade da obra de arte, e que será criticado longamente por Marcuse no capítulo subsequente.

Lukács introduz a idéia de particularidade através do cotidiano¹⁸. No mundo da vida, segundo ele, as pessoas observam outras pessoas e coisas, ou seja, o singular é aquilo que observamos sensorialmente, seja o sorriso de uma pessoa, seja uma árvore. O homem, através de representações dessas observações forma as idéias. O universal é o mundo dos conceitos, o mundo das idéias, é o todo que advém das experiências sensoriais¹⁹. Como o homem comum varia a todo instante do universal ao singular e do

¹⁸ Poderíamos começar com a origem da particularidade, mas, por não ser o objetivo deste trabalho, parece suficiente uma breve especulação. A obra em questão faz sempre uma comparação das ciências com a estética, e Engels, anteriormente a Lukács, foi quem tratou das ciências, e por isso pode ter servido de inspiração a ele. Na ciência, o que importa é o experimento e a lei ou a teoria que explica um conjunto de experimentos que têm a finalidade de revelar as leis intrínsecas da natureza. Na estética, contrariamente, o que importa é a área intermediária entre o experimento e a lei, o que Lukács chama de particularidade. Nossos estudos não chegaram a comprovar a influência de Engels sobre Lukács, mas até onde alcançamos é a teoria das ciências, a que tanto o livro faz referência, que trata do experimento e da lei, o singular e o universal. Tudo leva a crer que Engels deve ter sido o inspirador de Lukács por ter sido um marxista de “primo canto” e por ter se dedicado às ciências.

¹⁹ Assim como na nota anterior fez-se uma comparação com a ciência na busca da origem da idéia de particularidade, pode-se também fazer uma comparação com a história da filosofia para auxiliar a compreensão: de um lado, a corrente dos Nominalistas e, de outro, a dos Universalistas, que, de acordo com muitos comentadores e filósofos, recebeu diferentes designações para dizer mais ou menos a mesma coisa, ou seja, que o universalista privilegia o pólo das idéias e o nominalista, as coisas. Obviamente que houve posições intermediárias. Aqui cabe destacar a posição de Hegel, que era do universalismo, porém um universalismo *sui generis*, pois além de a realidade ser as instituições que o homem criou no curso da história, as próprias instituições têm sua correspondência no pensamento de cada um de nós, que é o lado

singular ao universal, não consegue compreender esses conceitos que só aparentemente são simples, e muito menos compreende o meio-termo que Lukács designa de particular ou particularidade.

Enquanto na vida cotidiana há um embaralhamento entre o singular e o universal, a teoria estética deve organizar tanto o singular quanto o universal, num processo que se situa entre os dois pólos, sem nunca se fixar em nenhum desses pólos. Na vida cotidiana, o singular é o que aprendemos sensorialmente e o que conservamos – o sorriso de uma pessoa, uma bela árvore –, já o universal é a formação de conceitos que fazemos a partir dessas observações – a felicidade humana, o conflito do homem com a natureza.

Não é imediata a passagem do singular do sorriso de uma pessoa, ou o singular da bela árvore para os universais da felicidade humana ou do conflito do homem com a natureza, há uma zona de transição através de pensamentos que fazem a mediação entre um e outro – a particularidade. Assim, continuando o exemplo dado, os pensamentos intermediários que poderiam ocorrer seriam hipoteticamente: o sorriso daquela pessoa é comparado com o sorriso de outras pessoas; o sorriso daquela mulher, digamos, foi ressaltado pela maquiagem e segue daí uma reflexão, continuando a hipótese, sobre a indústria de cosméticos que atende ao consumo, como qualquer indústria, para produzir uma felicidade imediata, que poderia se contrapor a uma reflexão da possibilidade de uma felicidade duradoura para além do consumo. Continuando essa associação de idéias hipotéticas, poderia ocorrer uma reflexão, ligada à felicidade duradoura, sobre a possibilidade ou impossibilidade da felicidade diante da inevitabilidade da morte, e

aristotélico de Hegel. Não é real, por exemplo, o sindicato de uma pessoa só, pois, com nossa vivência na história, mergulhamos nas instituições que ela criou. O mundo do cotidiano de nossa vivência como que repete a história da filosofia, porém sem toda essa coordenação e reflexão.

finalmente a própria felicidade humana. O singular seria o sorriso; o universal, a felicidade; e os pensamentos intermediários, as associações que fazem a mediação entre os dois pólos, a particularidade.

Da mesma forma, no exemplo da árvore, o cidadão, hipoteticamente, em seu cotidiano poderia observar a raridade das árvores nas grandes cidades para comparar a beleza daquela árvore com outras árvores; poderia então pensar nessa associação hipotética de idéias na extensão de mata nativa destruída em consequência da construção de uma hidrelétrica; logo após, sua reflexão poderia se voltar para a questão da inexorabilidade ou não do crescimento econômico em detrimento da natureza e com isso a necessidade ou não de se dominar a natureza. Seguindo essa associação hipotética de idéias, o homem do cotidiano poderia refletir se a necessidade de dominar a natureza não atingiria o próprio ser humano, pois ao se afastar da natureza estaria também se afastando de sua própria condição de animal e de todos os seus impulsos inerentes. Novamente aplicando a teoria ao exemplo, a árvore que chamou a atenção de um cidadão comum é o singular; o conflito do homem com a natureza, o universal; a mediação, as idéias intermediárias entre os dois, a particularidade.

Como a arte reside nesta área intermediária, toda vez que ela iniciar-se na predominância do singular, no mundo das coisas, sua tendência será a de ir para a região intermediária, a particularidade, porque a arte não tem o movimento ascendente da filosofia, que parte do pólo extremo do mundo da vida e de seus fenômenos e acasos e finaliza-se no outro pólo extremo das idéias totalizadoras, os conceitos, o todo.

Se também a arte for de início muito universalista, sua tendência será também a de ir em direção a essa região intermediária porque a arte não tem um movimento puramente descendente, do extremo universal ao extremo particular como na ciência,

que tem por finalidade última a aplicação do universal ao singular, como, por exemplo, na medicina, onde se descobre um remédio “X” para a cura de uma doença “Y”, aos pacientes “A”, “B” e “C”.

Lukács recusa, terminantemente, dizer qual é o ponto ideal nessa região da particularidade em que se encontra a obra autêntica. Isto dependerá muito de seu conteúdo, de sua forma, do tipo de arte:

A aparente dificuldade agora surgida, a dificuldade de dever supor um ponto central no particular para o movimento do reflexo da realidade sem poder determinar tal ponto, é a motivação gnosiológica para a multiplicidade do mundo exteriormente representável, para a pluralidade das artes, dos gêneros, dos estilos, etc. Mas em estética, a teoria do conhecimento deve se resignar a negar sua própria competência para encontrar aqui um critério concreto para cada ocorrência. Por outro lado, com isso, ela estabelece ao mesmo tempo que, sendo geralmente colocada a relatividade do particular, em relação tanto com o universal quanto com o singular, esta relatividade em si pode se revelar em todo ponto, isto é, o campo da particularidade colocado acima ou abaixo do ponto central escolhido incontestavelmente se converter, visto daquele ponto, respectivamente no universal ou no singular, ou melhor dizendo, constituir a passagem para a universalidade ou para a singularidade. (LUKÁCS, 1970, p. 155)

Ocorre que na obra de arte não se pode extrair uma verdade objetiva, e nem se poderia, pois, como criação humana, sua pretensão de verdade é subjetiva²⁰, e se fosse o caso de fixar rigidamente o melhor ponto para cada tipo de arte, cada tipo de enredo, haveria uma descaracterização dessa pretensão subjetiva de verdade, diferentemente das ciências.

Finalizando esta concepção genérica da particularidade, que Lukács designa de categoria central da estética – o movimento em direção à zona de mediação entre o singular e o universal –, Lukács lembra que esses pólos nunca são destruídos, mantêm-se como pólos ideais que na sua radicalidade nunca são atingidos.

²⁰ Como veremos, em Lukács, a arte constitui-se em pensamento autônomo, diferentemente do próprio Marx, que a coloca na superestrutura.

Lukács passa, então, a tratar da particularidade como o que designa de “concretização da particularidade como categoria estética em problemas singulares” no último capítulo, que nada mais é que a pormenorização da particularidade aplicada na sua própria operacionalidade, na autonomia e na criação artística.

Operacionalidade da particularidade²¹ diz respeito ao próprio instrumental de trabalho da particularidade no seio da obra de arte através do conteúdo e da forma, que têm entre si uma relação orgânica, isto é, são separados só para efeitos didáticos, mas na prática não existem isoladamente:

A função positiva da particularidade, considerada como categoria específica da estética, ou seja, como a categoria que determina o que é específico da inteira esfera da estética, estende-se (como podemos ver) tanto ao conteúdo quanto à forma da arte, condicionando também a sua peculiar conexão, mais orgânica e mais íntima do que em qualquer outro tipo de reflexo da realidade. A incessante conversão da forma em conteúdo e vice-versa é, sem dúvida, o modo de ser universal da realidade [...] (LUKÁCS, 1970, p. 235)

Na forma²², a particularidade atua fixando e organizando uma parcela da realidade, o que significa homogeneizar uma realidade fragmentada do cotidiano. Esta homogeneização resulta em um mundo com leis próprias, “o mundo da arte”:

A homogeneidade assim obtida de um mundo originariamente heterogêneo [...] não apenas assinala os limites da individualidade da obra de arte, não apenas a distingue da realidade objetiva, mas também faz surgir nela, em todos os aspectos que interessam a qualquer criação concreta, um mundo próprio, de evidência imediata, possuidor de leis próprias. (LUKÁCS, 1970, pp. 239-240)

A homogeneização na forma não apenas significa a criação de um mundo próprio, com leis próprias, mas também um recorte da realidade, um verdadeiro pedaço retirado da realidade em que o artista vai descrevendo as regras em que irá operar o

²¹ Tratado no sub-item 9, “Individualidade da Obra e Particularidade”, LUKÁCS, 1970, pp. 224-241.

²² Tratada no sub-item 11, “O Típico: Problemas da Forma”, LUKÁCS, 1970, pp. 252-261. Observe-se que Lukács utiliza típico e particularidade sinonimicamente.

conteúdo. A particularidade aqui ocorre por ser maior que o singular que ainda não tem regras para ter vida própria e menor que o infinito da realidade da vida, pois é apenas uma parcela da realidade.

Enquanto a homogeneização que ocorre na forma é um recorte da realidade, um mundo próprio com leis próprias, a homogeneização no conteúdo²³ chama-se tipo humano ou situação típica que precisam ser bem caracterizados e bem demarcados para fugirem da singularidade. É o que se poderia denominar estilização.

A particularidade opera, nesse caso, retirando os detalhamentos que não interessam à obra, como, por exemplo, a figura típica de um avarento, em que outras características de um avarento na vida real estivessem misturadas, como ser também torcedor de um time de futebol, por exemplo, mas essa segunda característica é retirada caso não haja interesse para desenvolvimento da trama.

A particularidade, que opera nesse caso da figura típica do conteúdo, é que o personagem nem só discutiria a avareza filosoficamente, o que seria universal demais, nem também seria um tipo tão próximo da realidade a ponto de sua avareza estar por demais escondida entre seus outros defeitos e qualidades, podendo nem mesmo aparecer, sendo demais singular.

Na obra de arte, geralmente, há uma multiplicidade de tipos que perfazem uma hierarquia de tipos: um que domina, seguido de outros que se assemelham a este que domina e lhe dão suporte, outros que se contrapõem ao que domina, o contra-tipo, numa outra hierarquia.

²³ Tratado no sub-item 10: “O Típico: Problemas do Conteúdo”. LUKÁCS, 1970, pp. 242-251.

Voltando à questão da relação orgânica forma-conteúdo, há uma prioridade do conteúdo sobre a forma:

Esta justa compreensão se baseia sobre a recíproca conversão de conteúdo em forma e vice-versa, tendo-se sempre em conta a prioridade do conteúdo. Mas esta ligação dialética só pode ser compreendida correta e concretamente quando o reflexo e a reprodução do conteúdo já se realizaram, como procuramos mostrar ao tratarmos da questão do típico, sob o domínio das categorias estéticas. Apenas assim é possível compreender como a forma – enquanto forma de um conteúdo determinado – decorra organicamente do conteúdo. (LUKÁCS, 1970, p. 251)

Enquanto a particularidade atua no conteúdo através do típico, e a particularidade atua na forma fazendo um recorte da realidade, a supremacia do conteúdo sobre a forma se deve a uma totalidade muito abrangente, uma totalidade que, apesar de ser parte da vida, supera a própria vida:

Este ser-concluída-em-si-mesma, portanto, em primeiro lugar, é uma questão de conteúdo; é a essência do reflexo estético da realidade do ponto de vista do conteúdo. Esta totalidade das determinações concretas faz da mais breve lírica de Goethe um “mundo”; quando inexiste esta totalidade, mesmo a elaboração artística mais perfeita pode apenas produzir um fragmento meramente particular, destacado arbitrariamente da totalidade extensiva da realidade existente, ainda que no conteúdo se tenha atingido a mais extensa totalidade enciclopédica que se possa imaginar. (LUKÁCS, 1970, p. 248)

Para Lukács, a forma é o mundo particular da obra em que ocorrem os momentos dos destinos e situações das figuras típicas. É na forma, este mundo particular da obra, que se expõem as contradições do típico, pois as figuras típicas fora desse mundo particular da obra não têm autonomia, é preciso que o mundo particular da obra possibilite uma contraposição de figuras, umas com as outras, que em certa hierarquia dinâmica sofrem transformações e mutações:

Aquilo que, do ponto de vista do conteúdo, aparecia apenas como uma hierarquia de tipos, revela-se agora como um particular e concentrado conjunto de destinos humanos. O conjunto dos diversos tipos singulares que se refletem um no outro, em sua aproximação e em

sua subordinação recíproca, nas mútuas influências dinâmicas que daí decorrem, eleva-se a ponto de se tornar uma totalidade unitária espiritual-sensível [...] (LUKÁCS, 1970, pp. 259-260)

Sem a forma não haveria modo de dar aos múltiplos conteúdos homogeneidade e unidade, sendo que os vários momentos da obra permaneceriam heterogêneos:

[...] A inseparável unitariedade sensível-espiritual da forma pode exercer o efeito desejado se cada um dos seus momentos não expressar apenas, unificando-a, uma multiplicidade de conteúdos, mas também aquela tensão que preenche a heterogeneidade em si existente entre aqueles momentos e entre eles e o princípio da elaboração formal que lhes torna homogêneos. (LUKÁCS, 1970, pp. 260-261)

A forma, mais do que uma mera exigência, pode conferir vivacidade e dinamismo à obra de arte autêntica, pois se os conteúdos são indicações da realidade objetiva, é esta que intensificará a generalização do típico:

Enquanto conteúdo, se bem que já sejam formados do ponto de vista estético também em seu caráter conteduístico, estes elementos são apenas elementos, indicações, tendências para uma reprodução concreta e determinada da realidade objetiva. As ligações e os nexos definitivos, vivos e dinâmicos, correspondentes ao seu verdadeiro conteúdo, podem nascer apenas na forma artística. (LUKÁCS, 1970, p. 261)

Seguindo nossa trajetória, após vemos como é a operação da particularidade dentro da obra de arte, isto é, o mundo fornecido pela forma que é um recorte da realidade com a conseqüente geração de regras próprias em combinação com a operação do conteúdo através do personagem-típico, chegamos ao mundo da estética²⁴, tratado no sub-ítem 9: “Individualidade da Obra e Particularidade”²⁵, também conhecido por sua característica principal, a autonomia, que é a própria finalidade da obra artística.

Este mundo artístico é finito e concluído, e por isso, imutável. É como se a obra alçasse “vôo próprio”, e por mais que seu próprio criador dê uma interpretação diferente daquilo que a maioria do público aceitou, a que fica é a última, e não a primeira. Como

²⁴ Designação de cunho próprio para que não haja confusão com o mundo da forma.

²⁵ LUKÁCS, 1970, pp. 224-241.

diz Lukács, este “vão” pode ser tão alto, que o próprio criador da obra pode aprender com ela²⁶.

É finito, concluído e imutável no sentido também de que cada obra fala somente por si, não há diálogo entre duas obras, diferentemente do interminável diálogo filosófico, que percorre vários milênios. Ainda que uma obra possa se inspirar em outra, serão sempre distintas²⁷.

Exatamente, essa finitude e esse mundo artístico imutável é que proporcionará um grande potencial pedagógico-social ao receptor da obra, pois há uma apreensão quase imediata das pretensões subjetivas de verdades ali contidas, como que por intuição, sem a necessidade de utilização de nenhum outro recurso da razão:

[...] Sua peculiaridade, aparentemente paradoxal, consiste em que ela nos é dada como uma formação em si perfeita, criada pelo homem; diante da obra de arte, sempre sabemos que é um produto criado pelo homem, que está em face de nós como algo finito, concluído, imutável em seu modo de ser. Ora, esta formação deve obter com seus próprios meios sua força de convicção, de imediata experiência, como realidade; ela não pode ser auxiliada por nenhum outro meio pertencente à esfera estética (isto é, por nenhuma outra obra de arte) [...] (LUKÁCS, 1970, p. 232)

Enquanto a vida do cotidiano está repleta de singularidades e universais mal-organizados e desconexões entre um e outro, num certo caos que o homem comum tenta entender, na realidade artística existe essa organização, esse remanejamento da

²⁶ Inúmeras vezes o autor de um roteiro de filme, de uma peça de teatro, é como que “traído” por sua própria obra de arte, e a interpretação dela por parte do público receptor é diferente daquilo que foi a intenção do autor, nesse caso, é muito mais interessante que o autor aprenda com a recepção do público do que ficar insistindo em sua intenção. Uma explicação possível para essa autonomia é a própria dialética, pois o conflito apresentado na trama cria um terceiro elemento diferente dos pólos que se antagonizam.

²⁷ Por vezes, gostaríamos que um romance tivesse um final diferente do que teve, que Romeu e Julieta não tivessem morrido, por exemplo. Absolutamente nada podemos fazer contra isso. Podemos no máximo expressar nossa indignação. Não podemos mudar a obra, e muito menos adiantaria fazer outra obra de ficção para rebater a primeira obra que nos causou indignação. Teríamos apenas duas obras com dois mundos diferentes.

realidade do mundo da vida. É por essa via que se justifica a fácil apreensão do receptor e por isso mesmo esse grande potencial pedagógico-social.

A função pedagógico-social, o papel que deve desempenhar a arte, através dessa apreensão sensível imediata da realidade trazida pelo “mundo da arte”, é desvelar ou extrair a essência do fenômeno²⁸, tornando-o mais visível, aparente e imediato, em outras palavras, a conscientização do proletariado e a crítica à sociedade capitalista:

A especificidade do reflexo artístico da realidade é a representação desta relação recíproca entre fenômeno e essência, representação que faz surgir diante de nós, porém um mundo que parece composto apenas de fenômenos, mas de fenômenos tais que, sem perderem sua forma fenomênica, seu caráter de “superfície fugidia”, aliás precisamente mediante sua intensificação sensível em todos seus momentos de movimento e imobilidade, permitem sempre que se perceba a essencialidade imanente ao fenômeno (LUKÁCS, 1970, p. 206)

Ao colocar o papel da arte como desvelador de essência dentro do mundo fenomênico, ainda que uma essência da exploração capitalista, Lukács sabe que se aproxima de Hegel, pois, para este último, a arte é a passagem do sensível para a idéia, estando no primeiro estágio do espírito absoluto. Com o fim do Romantismo, a matéria é praticamente abandonada e o pólo das idéias é praticamente totalmente preenchido, ou seja, o mundo fenomênico é superado (*Aufhebung*, superado, porém conservado) para o mundo das idéias, das essências.

Lukács procura distanciar-se de Hegel ao afirmar que o poder desvelador da arte não faz elo nenhum com outros estágios do pensamento, mas tem uma autonomia própria e uma razão própria e não deve ser colocado num patamar inferior ao da filosofia ou mesmo da religião.

²⁸ Tratado no sub-item 7: “Essência e Fenômeno”, LUKÁCS, 1970, pp. 203-211.

Esse poder desvelador da arte tem origem, por um lado, na autonomia da arte e, por outro lado, no reflexo da realidade²⁹, que é o último passo em nossa interpretação do filósofo.

Se a particularidade em sua atuação, ou operacionalidade, consiste na forma e no conteúdo, que por sua vez gerará a autonomia da arte que tem o poder desvelador da essência ou conscientizador do proletariado³⁰, falta a origem desse processo, a criação artística.

Lukács rejeita as teorias da criação artística anteriores, especialmente a teoria da subjetividade, que é própria da ideologia burguesa decadente que faz com que surjam obras solipsistas, cheias de pressentimentos e introspecções, conforme suas palavras. O artista não está desligado de sua realidade, não pode retirar idéias de uma vivência que não tem.

Sua proposta é que o conflito da subjetividade do artista com o mundo da vida, contradizendo essa realidade do mundo, vai levar sua subjetividade confrontada para a obra através da generalização. Isto é denominado por Lukács de reflexo da realidade.

A particularidade na criação artística, pois, consiste em trazer o eu singular, em confronto com o mundo universal, para um eu da particularidade, ou seja, para um eu que tem reflexões sobre esta vida, através da generalização ou homogeneização de

²⁹ Tratado principalmente no sub-item 5: “Originalidade Artística e Reflexo da Realidade”, LUKÁCS, 1970, pp. 188-193.

³⁰ Nunca podemos nos esquecer que Lukács foi como que um “apóstolo” do marxismo para os partidos comunistas da Europa ocidental no pós-guerra, e faz todo sentido no conjunto total da sua obra a mensagem marxista que a estética leva. Ocorre muitas vezes que podemos estar contaminados pela época pós-industrial em que vivemos e a acepção das palavras fenômeno e essência são diferentes daquela época e daquela situação. Na teoria do reflexo também é forte essa acepção marxista, como veremos. Afinal, o autor nunca contradisse o próprio título do livro, remetendo claramente ao enfoque marxista da estética. Ocorre que, até este ponto de nossa análise, este viés marxista não era tão pronunciado.

situações que irá criar na obra³¹. O mundo da arte está nesse meio do caminho entre o universal do mundo da vida e o singular da vida do próprio artista confrontado com esse universal, ou seja, como a vida reflete sobre o artista.

A realidade do mundo da vida numa obra autêntica deve refletir a transformação histórica da sociedade com a inexorável morte do velho e o surgimento do novo, resultante da luta de classes.

Por isso mesmo, os melhores exemplos de obras autênticas para Lukács são da literatura realista, que justamente procura retratar a realidade, principalmente do final do século XIX, especialmente Balzac.

Lukács dá como exemplo a crise moral de um jornalista, que é a mesma crise do capitalismo que tudo corrompe³². Trata-se, genericamente, da vida de um jornalista que ao iniciar a carreira era um idealista, mas por uma questão de sobrevivência tem que trabalhar em dois empregos ao mesmo tempo. Sobre um fato, tem de tomar uma versão escolhida pela diretoria do jornal, e na outra parte do dia, em outro emprego, toma a versão totalmente oposta, obrigado pela direção do outro jornal. O idealismo do jornalista se esvai. Sua obrigação com a direção do jornal supera seu idealismo, e essa crise moral do jornalista é o microcosmo do capitalismo que corrompe o idealismo de todos, representado pelo jornalista.

³¹ HELLER, 1992, enfatiza a homogeneização realizada na arte como modo de decolar da heterogeneidade do cotidiano – a primeira edição alemã é de 1970. Enquanto o artista também vive no cotidiano heterogêneo, nos momentos em que dirige seus esforços conscientemente para superar esse cotidiano, suspendendo sua individualidade, alcança o humano-genérico. Ver especialmente pp. 26-29.

³² Cabe lembrar que Lukács é um profundo conhecedor do romantismo alemão, assim como de toda a literatura universal. Vale ressaltar que nem mesmo Balzac, embora sendo o autor mais precioso para Lukács, e por isto aqui mencionado, escapará de ser criticado por Marcuse. Sem dúvida, a aplicação da teoria lukacsiana na literatura propriamente dita merece uma importantíssima discussão, mas não é o caso deste trabalho. Em Marcuse haverá um número maior de exemplos da literatura porque ali a argumentação é mais empírica.

Neste reflexo da realidade espelhado na obra, não há como o artista deixar de tomar uma posição. Sempre, mesmo no cotidiano, uma pessoa, mesmo que não seja artista, inevitavelmente afirma ou nega uma situação sociocultural, até mesmo inconscientemente. Assim, esse reflexo da realidade deve ser partidário, para uma verdadeira obra de arte³³ (tratado no sub-item 6: “Partidarismo”³⁴):

[...] essa concepção expressa o fato estético essencial de que a obra de arte autêntica é partidária de cabo a rabo em todos os seus poros, que os princípios de sua construção implicam tomadas de posição em face dos grandes problemas da vida, que o partidarismo não pode ser separado de sua objetividade estética. (LUKÁCS, 1970, p. 202)

A autêntica obra de arte não será transitória, ou seja, terá uma eficácia permanente e duradoura somente se refletir com profundidade esta morte do velho e o surgimento do novo³⁵. Deve a obra refletir esse caminho pelo qual trilhou a humanidade³⁶. Essa infância da humanidade passa a fazer parte do nosso patrimônio cultural:

A razão decisiva pela qual uma obra conserva uma eficácia permanente, enquanto outra envelhece, reside em que uma capta as orientações e proporções essenciais do desenvolvimento histórico, ao passo que a outra não o consegue. (LUKÁCS, 1970, p. 223)

Não existe um valor trans-histórico na arte como tal em Lukács, o que há é um “crescendo” na história da arte que aponta para a “vitória da classe universal do proletariado” e todo o passado que produz algum gozo estético e não diz respeito à luta

³³ O partidarismo é mais uma consequência natural do reflexo da realidade do que uma linha mestra pela qual Lukács construiu sua teoria, porém não se pode deixar de assinalar que quando se fala em reflexo da realidade estamos nos referindo à obrigatoriedade de que a obra seja partidária.

³⁴ LUKÁCS, 1970, pp. 193-203.

³⁵ Tratado no sub-item 8: “Duração e Transitoriedade”, LUKÁCS, 1970, pp. 211-224. Assim como o partidarismo, a eficácia da obra de arte não é uma linha mestra da obra lukacsiana em nossa interpretação, mas uma decorrência natural do reflexo da realidade. Uma obra só se tornará clássica se refletir a morte do velho e o surgimento do novo, ou pelo menos a morte do velho através da crítica social.

³⁶ Tratado no sub-item 12: “A Arte como Autoconsciência do Desenvolvimento da Humanidade”, LUKÁCS, 1970, pp. 262-276.

de classes propriamente dita deve-se ao mesmo gozo estético que temos ao lembrarmos da nossa infância, só que aqui como infância da humanidade. Esse patrimônio cultural da humanidade que foi se construindo no curso da história deve ser preservado como construtor da via que levará o homem para a verdadeira história que só terá início com a abolição da propriedade privada.

Esta posição de Lukács não somente segue fielmente os ensinamentos de Marx na *Contribuição à Crítica da Economia Política*, quando indaga como a arte grega podia produzir gozo estético se aquela arte não tratava da luta de classes, como fornece um acabamento e um refinamento teórico muito rico.

O reflexo da realidade, que é a aplicação da particularidade na criação artística e que carrega um engajamento político, ao se operacionalizar, também através da particularidade, na forma e no conteúdo, criará um pensamento autônomo, a própria obra de arte, com potencial pedagógico-social que denuncia a realidade e conscientiza o proletariado.

Se a estética até então era considerada por muitos filósofos como secundária, passa em Lukács a um lugar de absoluto destaque, pois pouca coisa pode ser tão importante quanto o instrumento pelo qual se denuncia e se desmistifica a alienação apontada pela *História e Consciência de Classe*, para que se possa dar início à história da humanidade que verdadeiramente nem começou. Seguramente um grande feito o de ter “marxizado” a estética, que até então era considerada burguesa, quando o próprio Marx tinha escrito tão pouco sobre ela.

Pode-se dizer que marxismo e particularidade são uma e a mesma coisa, como diz o título do livro, porque não fosse a aplicação da particularidade tanto na origem da

obra, a criação artística, como em seu interior, no conteúdo e na forma, não se poderia chegar ao poder desvelador da arte de uma realidade alienante e conseqüente conscientização do proletariado.

Este longo itinerário no interior da obra de Lukács foi necessário para mostrar, em primeiro lugar, as razões pelas quais Lukács defende a temporalidade da obra de arte, numa palavra, o reflexo da realidade, e que será atacado com vigor por Marcuse no capítulo subsequente, e em segundo lugar, para mostrar qual o sentido da autonomia da obra de arte, numa palavra, a conscientização do proletariado, que terá uma acepção bem diferente em Marcuse, como também será visto a seguir.

Capítulo 2

Marcuse

O livro de Marcuse, *A dimensão estética*, sendo a primeira edição, de 1977, originalmente em alemão, está dividido numa primeira parte que tem como meta principal a desconstrução da ortodoxia marxista³⁷, e numa segunda que propõe outra estética que se opõe àquela, baseada principalmente no Iluminismo Alemão, essencialmente Hegel e Schiller³⁸.

Seguindo esses passos, o próprio Marcuse resume o que ele chama de ortodoxia marxista: a colocação da arte como pensamento autônomo, a posição sociologizante da arte que retrata exclusivamente a classe social em ascensão, e o realismo literário do final do século XIX como única base para elaboração da teoria estética. Numa única palavra, a ortodoxia marxista seria reducionista e não daria conta de explicar a arte em suas diversas formas e cores no curso da história. O que Marcuse quer é uma abertura do leque de opções, uma teoria estética que não descarte nem conteúdos nem formas, que seja muito mais abrangente. Uma teoria estética mais incluyente em oposição à teoria marxista excludente.

³⁷ Ortodoxia marxista é a expressão utilizada pelo próprio Marcuse para se referir à estética marxista. Em nenhum momento há indicação de que ortodoxia marxista implica o livro de Lukács visto no capítulo anterior. Houve muita troca de correspondência entre Lukács e os frankfurtianos sobre a estética e muitas teses e livros foram escritos sobre isso. Nossa preocupação não foi retomar todo esse debate, porém focar na confrontação de suas idéias sobre a estética através destes textos, e ao final fazer a promoção desse diálogo de acordo exclusivamente com o que aqui foi pesquisado, deixando assim que cada um dos textos escolhidos falasse por si.

³⁸ O próprio Marcuse inspirou-se no “jovem Lukács” hegeliano d’*A Teoria do Romance*.

A colocação da arte como pensamento autônomo se deve à exacerbação, ao exagero da ortodoxia marxista em acreditar no poder desmistificador da arte. Ocorre que para Marx, segundo Marcuse, o mundo da vida capitalista é o mundo da ilusão e o papel da estética marxista é desmistificar essa ilusão. Mas se talvez já pudesse ter tido sentido histórico falar em ilusão capitalista, após Auschwitz, em que o sofrimento e a dor foram bem reais, não haveria mais que se falar em denúncia de uma realidade encoberta:

A sua verdade materialista assenta na análise de Marx da divergência da essência e da aparência na sociedade capitalista. Mas, na confrontação entre a arte e a realidade, elas tornam-se ridículas. Auschwitz e My Lai, a tortura, a fome e a morte – poderá supor-se que todo este mundo não passe de “mera ilusão” e “mera decepção”? Persiste antes como a realidade amarga e tudo menos inimaginável. (MARCUSE, 1982, pp. 62-63)

Devido a esse poder desmistificador da arte que atinge o grau de infra-estrutura de acordo com a ortodoxia marxista³⁹, a arte em que se baseou restringe-se à literatura realista do século XIX porque é a que melhor faz a crítica da sociedade, a única que retrata a ascensão de uma classe social, o proletariado, em detrimento da burguesia. Expandindo essa crítica da ortodoxia marxista, Marcuse acusa-a de ser redutora por não considerar o valor trans-histórico da arte:

A estética marxista deve explicar por que razão a tragédia grega e a epopéia medieval, por exemplo, ainda hoje nos dão a sensação de serem literatura “autêntica”, “grande”, embora pertençam à velha sociedade da escravatura e do feudalismo, respectivamente. A observação da Marx, no fim da *Introdução à crítica da economia política*, é pouco persuasiva; não é possível explicar a atração que a arte grega exerce hoje sobre nós como a alegria do desabrochar da “infância social da humanidade”. (MARCUSE, 1982, p. 27)

³⁹ Logicamente há aí certa incoerência da estética marxista com o próprio marxismo. Se a estética alcançou ares de pensamento autônomo, então não faz mais sentido, pela lógica marxista, a divisão infra/supra-estrutura.

Desconsiderar o valor trans-histórico da arte é realmente o calcanhar de Aquiles da ortodoxia marxista, que não se coaduna em nenhum modo com o poder desmistificador da arte, nem tem nenhuma relação com a ascensão do proletariado, e abrange muito mais que a literatura realista do final do século XIX.

Explicar como “patrimônio cultural da humanidade” as obras da antiguidade ou de tempos passados realmente parece muito pouco. Como explicar a alegria e a tristeza, valores trans-históricos recorrentes na arte, exclusivamente em termos de classe social, indaga Marcuse:

Libertar a subjetividade faz parte da história íntima dos indivíduos – da sua própria história, que não é idêntica à sua existência social. É a história particular dos seus encontros, paixões, alegrias e tristezas – experiências que não se baseiam necessariamente na sua situação de classe e que nem sequer são compreensíveis a partir dessa perspectiva. Sem dúvida, as manifestações concretas da sua história são determinadas pela sua situação de classe, mas esta situação não é a causa do seu destino – do que lhes acontece na vida. Especialmente nos seus aspectos não materiais, o contexto de classe é ultrapassado. (MARCUSE, 1982, pp. 18-19)

Além da alegria e da tristeza, vários outros temas continuam tão atuais quanto o foram para seu público receptor ao tempo em que foram produzidos, por isso esse valor trans-histórico que independe da luta de classes, como em Édipo e a questão do destino:

A grande literatura conhece a culpa inocente que encontra a sua primeira expressão autêntica em *Oedipus Rex*. Aqui está o domínio do que é mutável e do que não muda. Evidentemente, há sociedades em que as pessoas já não acreditam em oráculos e talvez haja sociedades em que o incesto não é tabu, mas é difícil imaginar uma sociedade que tenha abolido aquilo a que chamamos a sorte ou o destino, o encontro nas encruzilhadas, o encontro dos amantes, e também o encontro com o inferno. (MARCUSE, 1982, p. 35)

Exatamente essas temáticas, por serem universais e trans-históricas, é que possibilitam sua recorrência no curso da história da arte, bastando apenas a modificação da situação social específica de uma para outra época.

Esse valor trans-histórico aparece em Dostoiévski e Vitor Hugo, por exemplo, pois se ocorrem injustiças naquelas sociedades retratadas, é o universal atemporal de desumanidade que mantém nosso interesse nessas obras clássicas até os dias de hoje. Também é o destino dos personagens, como um destino universal, que atrai muito mais o leitor que a luta de classes:

A vida e a morte dos indivíduos: mesmo quando o romance ou a peça articulam a luta da burguesia contra a aristocracia e o incremento das liberdades burguesas [...], é o destino pessoal que permanece no fundo – o destino dos protagonistas, não como participantes na luta de classes, mas como amantes, vilões, tolos, e assim por diante. (MARCUSE, 1982, p. 37)

Até mesmo em Balzac, o autor preferido de Marx, não se pode dizer que é a “morte do velho” que está interessando ao autor, pois este mesmo é um reacionário:

A dimensão metassocial é, em grande parte, racionalizada na literatura burguesa; a catástrofe ocorre na confrontação entre o indivíduo e a sociedade. No entanto, o conteúdo social permanece secundário em relação ao destino dos indivíduos. Balzac [o exemplo favorito] pintará realmente na *Comédie Humaine* a dinâmica das finanças e do capitalismo empresarial, apesar dos seus próprios preconceitos e preferências ‘reacionárias’? Certamente, a sociedade do seu tempo é retratada na sua obra, mas a forma estética “absorveu” e transformou a dinâmica social e fez dela a história de determinados indivíduos [...]. (MARCUSE, 1982, p. 36)

Assim sendo, não é somente que a ortodoxia marxista não é suficientemente abrangente para dar conta das obras clássicas que têm valores trans-históricos que não a luta de classe, mas o exemplo mais primoroso para a ortodoxia marxista – Balzac – também não cumpre o papel de desmistificador da realidade.

Inúmeros exemplos poderiam ser dados de nossa lavra para endossar a posição de Marcuse quanto aos valores universais atemporais ou trans-históricos, mas talvez um dos maiores clássicos da literatura universal seja a Guerra de Tróia e o retorno à terra

natal, quando a força física é substituída pela astúcia através de seus heróis, Aquiles e Ulisses.

A luta de classes nem de longe é tema desses clássicos, e não se pode diminuir seu valor por isso. Também não podemos deixar de mencionar *Fausto*, de Goethe, e a verdadeira comoção nacional por ocasião da encenação da peça teatral com o trágico destino de Gretchen. O público estava muito mais interessado no destino pessoal das personagens do que na vitória da burguesia.

Aqui também não poderia faltar como exemplo o que Hegel considera como a tragédia mais perfeita em toda a literatura universal, *Antígona*, de Sófocles⁴⁰, na qual o que está em jogo é o conflito entre, de um lado, a vida ética do estado, os deuses do Olimpo, que é administrado pelos homens, representado por Creonte, e, por outro, Antígona, personagem-título, que representa a ética natural da família, os laços de sangue, a interioridade, o sentimento, os deuses subterrâneos administrado pelas mulheres. Novamente, o conflito aqui exposto passa distante da luta de classes, e nem por isso pode-se dizer que é uma obra menor.

Quem resume bem, em pouquíssimas palavras, a importância do valor trans-histórico da arte é Schiller: “Vive com teu século, mas não sejas sua criatura...” (SCHILLER, 1963, p. 60).

A partir deste ponto, após ter limpado o terreno com suas críticas à ortodoxia marxista, Marcuse preponderantemente constrói sua própria teoria estética, lembrando que o Mal e o Belo não deixam de ser valores trans-históricos e por isso também não

⁴⁰ Conforme MACHADO, 2006, p. 131-134, citado tanto na *Filosofia das Religiões*, na *Estética*, quanto na *Fenomenologia do Espírito*, de Hegel.

são aceitos pela ortodoxia marxista. Mas o Belo, lembra ele, tem ainda muito mais razões para ser rejeitado, pois está associado ao puro e ao suave, e por isso mesmo não poderia ter nada de revolucionário:

A estética marxista tem rejeitado firmemente a idéia do Belo, a categoria central da estética “burguesa”. Parece realmente difícil associar este conceito à arte revolucionária; parece irresponsável e *snob* falar do Belo face às necessidades da luta política. (MARCUSE, 1982, p. 69)

Mas o Belo lembra Eros, o instinto de vida contra o instinto de morte, Thanatos. O Belo não é só recusado pelo marxismo como valor burguês, mas, paradoxalmente, a própria burguesia e a religião quase sempre reprimiram o Belo justamente por sua sensualidade, que vai contra, usando a expressão de Adorno lembrada por Marcuse, “a moral burguesa de ódio ao sexo”⁴¹.

O Eros mais aprimorado é o Eros político porque coloca a sensualidade na arena política. No fascismo, uma fase sadomasoquista da história da humanidade, a arte tem o papel de denunciar essa repressão retratando o reprimido:

Em virtude desta realização da mimese, estas obras contêm a qualidade de beleza na sua forma talvez mais sublimada: como Eros político. Na criação de uma forma estética, em que o horror do fascismo continua a fazer-se ouvir apesar de todas as forças de repressão e obliteração, os instintos vitais rebelam-se contra a fase global sadomasoquista da civilização contemporânea. O regresso dos reprimidos, conseguido e preservado na obra de arte, pode intensificar esta rebelião. (MARCUSE, 1982, p. 71)

Como a arte só pode mostrar qualquer coisa como passado, diferente da sensibilidade que mostra como presente⁴², acaba por preservar a memória do prazer, o

⁴¹ Em Marcuse, a “sociedade administrada” ocorre em todo o espectro político.

⁴² Apesar da presentificação da arte já estar em Schiller, ela tem um sentido bem diverso, pois enquanto este almeja a “obra de arte total”, a “estetização da vida”, Marcuse quer uma obra de arte crítica da sociedade: “Qualquer outro estado em que possamos ingressar remete a um anterior e exige, para solucionar-se, um subsequente; somente o estético é um todo em si mesmo, já que reúne em si todas as condições de sua origem e persistência. Somente aqui nos sentimos como arrancados ao tempo; nossa

Belo. A arte, então, busca o Belo no passado que a promessa de felicidade procura resgatar:

O meio da sensibilidade também constitui a relação paradoxal da arte com o tempo – paradoxal porque o que é experimentado através da sensibilidade é presente, embora a arte não possa mostrar o presente sem o mostrar como passado. O que se tornou forma na obra de arte já aconteceu: é recordado, re-apresentado. A mimese traduz a realidade para a memória. Nesta recordação, a arte reconheceu o que é e o que podia ser, dentro e fora das condições sociais. A arte retirou este conhecimento da esfera do conhecimento abstrato e implantou-o no domínio da sensualidade.

O seu poder cognitivo extrai a sua força deste domínio. A força sensual do Belo mantém a promessa viva – a memória da felicidade passada, que procura regressar. (MARCUSE, 1982, pp. 73-74)

Para a realidade repressora atual, em verdade, não interessa nenhum tipo de memória, seja da alegria, do Belo, das épocas mais felizes da humanidade, e tampouco interessa rememorar o sofrimento, o Mal, Auschwitz.

A rememoração do sofrimento poderia ser conduzente à crítica e à superação. Já a alegria poderia levar à tentativa de perpetuá-la. Assim, qualquer forma de memória é desinteressante à indústria cultural, porque só com a memória é que poderia haver utopia ou ideal futuro. O entretenimento volta-se assim ao esquecimento para que não haja comparação da realidade atual com o passado⁴³.

Porém, os valores trans-históricos do Bem e do Mal não devem ser confundidos como o conteúdo da arte, como separados da forma, pois a arte é forma tornada conteúdo e conteúdo tornado forma indistintamente: “A forma estética não se opõe ao

humanidade manifesta-se com pureza e integridade, como se não houvera sofrido ainda dano algum pelas forças exteriores” (SCHILLER, 1963, p.102).

⁴³ Evidentemente Marcuse não está se referindo aqui à volta do passado feita pela indústria cultural, principalmente nos últimos tempos, cuja única intenção é recontar o passado distorcendo-o, tornando-o o mais palatável possível para o consumo de massa, provocando verdadeira ira no especialista-historiador.

conteúdo, nem mesmo dialeticamente. Na obra de arte, a forma torna-se conteúdo e vice-versa.” (MARCUSE, 1982, p. 50).

Em Schiller, há uma primazia da forma sobre o conteúdo⁴⁴: “Numa obra de arte verdadeiramente bela o conteúdo nada deve fazer, a forma é tudo; é somente pela forma que se age sobre o homem como todo, ao passo que o conteúdo visa apenas forças particulares” (SCHILLER, 1963, p. 105). Entretanto, muito mais que uma certa influência de Schiller sobre Marcuse, o que este quer é que quaisquer valores trans-históricos interajam igualmente na forma e no conteúdo, evitando qualquer dispersão, para que a dimensão estética tenha impacto e seja eficaz.

É através dessa dimensão⁴⁵ estética que o artista consegue que o receptor crie um afastamento da vida cotidiana, e esse afastamento seria crítico dessa mesma vida cotidiana:

Nesse sentido, a arte faz inevitavelmente parte do que existe e só como parte do que existe fala contra o que existe. Esta contradição é preservada e resolvida (*Aufgehoben*) na forma estética, que dá ao conteúdo familiar e à experiência familiar o poder do afastamento – e que leva ao aparecimento de uma nova consciência e de uma nova percepção⁴⁶. (MARCUSE, 1982, p. 50)

O poder de afastamento da obra de arte é a catarse que provoca no receptor, pois ao mesmo tempo em que prende a atenção deste pela familiaridade da realidade,

⁴⁴ Em Lukács, como vimos, ao contrário, há uma primazia do conteúdo sobre a forma.

⁴⁵ BRETAS, 2007, considera a própria forma estética como revolucionária: “[...] Marcuse, em *A dimensão estética* (1977), iria se posicionar – a despeito da empedernida ortodoxia marxista – contra a subsunção da arte pelos dispositivos unidimensionalizantes da cultura de massas, defendendo a autonomia da forma estética como avalista de seu potencial ‘revolucionário’”, p. 278.

⁴⁶ O poder crítico do afastamento aparece bastante na história da filosofia, em diversos campos além da estética. Walter Benjamin em suas *Teses sobre a História* deixa claro que só é possível a crítica quando há um afastamento, a proximidade exagerada turvaria a visão. Essa é a mesma idéia hegeliana bastante conhecida como pássaro de Minerva, a sabedoria, que só levanta vôo ao entardecer, o que significa que só se pode filosofar com o afastamento do próprio período histórico em que se estiver vivendo. Rousseau, no *Contrato Social*, propõe que o legislador-constitucionalista seja estrangeiro, pois só este está devidamente afastado da política “provinciana e do ramerrão” do dia-a-dia para traçar linhas mestras mais universais.

desperta uma nova consciência. Esta simbiose de familiaridade e despertar da nova percepção é que, no seu conjunto, chama a atenção do receptor. Esta saída do cotidiano através do afastamento e a volta para outra realidade torna as personagens mais conscientes, mais refletidas, mais adoráveis ou mais desprezíveis:

A única exigência é que deve ser estilizada, submetida à formação estética. E é precisamente esta estilização que permite a transvalorização das normas do princípio da realidade estabelecida – dessublimação na base da sublimação original, dissolução dos tabus sociais, da administração social de Eros e Thanatos. Homens e mulheres falam e agem com menos inibição que sob o peso da vida diária; têm menos vergonha (mas também menos à vontade) no seu amor e no seu ódio; são leais às suas paixões mesmo quando destruídos por elas. Mas também são mais conscientes, mais refletidos, mais adoráveis e mais desprezíveis. E os objetos do seu mundo são mais transparentes, mais independentes e constrangedores. (MARCUSE, 1982, p. 53)

Marcuse deixa claro que a dimensão estética, a forma alcançada pelo poder de afastamento, tem um sentido de alteridade. Esse outro mundo possível contém mais realidade do que a realidade do mundo da vida, pois, seguindo os passos de Hegel, citado por Marcuse, a verdadeira realidade está além da imediatividade da sensação dos objetos externos.

Ocorre que, em Hegel, o que é real é racional, e o que é racional é real. Assim tem mais realidade o que é pensado do que os objetos que nos chegam sensorialmente. A história da humanidade criou instituições, como o sindicato, por exemplo, que tem mais realidade do que a visão de uma árvore, por exemplo, porque o conceito foi formado pela, usando a expressão hegeliana, “marcha da humanidade”. No caso da arte, a realidade artística tem mais realidade que a própria realidade da vida, pois, seguindo os passos hegelianos, a realidade artística é uma realidade conceitual, enquanto a realidade da vida, no “mundo administrado”, é alienada.

É exatamente a essa realidade do mundo que Marcuse está se referindo: a realidade chamada de pós-industrial, ou do pensamento único.

Em ambos os lados do espectro político o homem é dirigido, desumanizado, e seus impulsos naturais são desviados para a produção e, também no caso do capitalismo pós-industrial, para o consumo. Assim, Marcuse não vê nenhuma diferença fundamental entre socialismo e capitalismo. Em ambos, os homens se recusam a romper com a sua alienação.

A teoria marxista compreende a sociedade estabelecida como uma realidade que deve ser mudada. Em todo o caso, o socialismo podia ser pelo menos, uma sociedade melhor em que os seres humanos gozariam de mais liberdade e mais felicidade. Na medida em que os seres humanos administrados reproduzem hoje a própria repressão e renunciam à ruptura com a realidade, nessa medida a teoria revolucionária adquire um caráter abstrato. O objetivo, o socialismo como uma sociedade melhor, também parece igualmente abstrato⁴⁷ [...] (MARCUSE, 1982, p. 77)

No caso da sociedade capitalista pós-industrial, o proletariado está bastante integrado, principalmente nos países desenvolvidos, podendo haver uma ou outra militância contestatória, mas esta integração se dá através de um sistema de repressão:

[...] O problema central da estética marxista se situa no período do capitalismo avançado. Se o proletariado não é a negação da sociedade existente, mas se encontra, em grande parte, integrado nela, então, a estética marxista confronta-se com uma situação em que “as formas autênticas das criações culturais” existem, “embora não possam religar-se com a consciência”. (MARCUSE, 1982, p. 40)

Nessa sociedade pós-industrial administrada para o pensamento único, não há diferença significativa principalmente quanto à interioridade: o marxismo tem se guiado por um desprezo pela interioridade como uma individualidade típica burguesa, já o capitalismo também despreza a individualidade porque significa uma vida não-lucrativa,

⁴⁷ Para um aprofundamento da questão do mundo administrado, desvio dos impulsos naturais e o pensamento único, outras obras de Marcuse são mais indicadas, já que aqui o foco volta-se sobre a estética, especialmente *O Homem Unidimensional* (MARCUSE, 1967), na questão do pensamento único.

uma vez que está purgada dos valores sociais vigentes. Assim, a individualidade, por motivos diferentes, pode ser uma força antagônica em ambos os lados do espectro ideológico:

A crítica literária marxista revela, muitas vezes, desprezo pela “interioridade”, pela dissecação da alma na literatura burguesa – um desprezo que Brecht interpretou como um sinal da consciência revolucionária. Mas, esta atitude não está muito longe do desprezo dos capitalistas por uma dimensão de vida não lucrativa. Se a subjetividade é uma “realização” da era burguesa, é pelo menos uma força antagônica na sociedade capitalista. (MARCUSE, 1982, p. 47)

Então, o papel da arte no mundo capitalista não seria mais a conscientização do proletariado e da luta de classes, pois esta já estaria de certa forma perdida, mas muito mais um reaprender da subjetividade⁴⁸.

Porém, não só no mundo capitalista, a subjetividade pode ser uma arma contra toda a repressão do mundo administrado:

A “fuga para a interioridade” e a insistência numa esfera privada podem bem servir como baluarte contra uma sociedade que administra todas as dimensões da existência humana. A interioridade e a subjetividade talvez venham a tornar-se o espaço interior e exterior da subversão da experiência, da emergência de outro universo. (MARCUSE, 1982, pp. 47-48)

Este outro universo de que fala Marcuse é o universo da dimensão estética, originado pelo afastamento e que exige a visão “de um outro mundo possível”. A criação estética, então, tem que surgir da subjetividade, pois só esta consegue desprender-se do mundo administrado, e é com tal despreendimento que se obtém essa alteridade.

Deve ser entendido “o outro mundo possível” mais como um constante processo de aproximação do que verdadeiramente como atingível. Por isso mesmo diz que ainda

⁴⁸ Marcuse utiliza as palavras subjetividade, individualidade e interioridade em sentido assemelhado.

que se admitisse a absurda hipótese de que a classe universal do proletariado estivesse consciente, que a militância do marxismo fosse maior do que é, que o socialismo democrata saísse vitorioso, ainda assim não haveria a morte da arte, pois os conflitos de valores universais perpassam toda a história da humanidade, nunca foram solucionados e nunca o serão, por melhor que seja o mundo em que se viva, indicando um certo otimismo em que a estética possa contribuir para a melhoria do mundo, mas ao mesmo tempo um paraíso inalcançável⁴⁹:

As instituições de uma sociedade socialista, mesmo na sua forma mais democrata, nunca poderiam resolver todos os conflitos entre o universal e o particular, entre os seres humanos e a natureza, entre os indivíduos entre si. O socialismo não liberta o Eros de Thanatos, nem poderia fazê-lo. Este é o limite que impele a revolução para além de todo o estado de liberdade conseguido: é a luta pelo impossível contra o inconquistável cujo domínio talvez possa, no entanto, ser reduzido. (MARCUSE, 1982, p. 78)

Se Marcuse tem uma inspiração genérica em Schiller, ele, autor de *Razão e Revolução*, quando fala em um reaprendizado da subjetividade, poucas linhas atrás, para que a dimensão estética crie “um outro mundo possível”, a referência não pode ser outra que não Hegel, por dois motivos.

Primeiramente, a própria *Estética* de Hegel diz que com o fim do Romantismo, a subjetividade ficou desvinculada do seu tempo e lugar, e pode tratar de qualquer conteúdo ligado à “alma humana”. Nesse sentido, aparece também o trans-histórico, pois com a subjetividade liberada do seu tempo e do seu lugar, os temas universais podem ser tratados devido a essa desvinculação. Mas, muito mais do que isso, a subjetividade é o próprio elo entre o espírito objetivo e o espírito absoluto, por isso

⁴⁹ No debate estético que ocorreu no início do século XX, de que os textos aqui trazidos são apenas parte da discussão, a posição de seus interlocutores quanto ao pessimismo/pessimismo foi: Adorno (o mais pessimista), Lukács e Brecht; e, com certo otimismo, Marcuse, Benjamin e Bloch. Claro que há todo um detalhamento dessa discussão, mas não deixa de ser importante essa observação para situar o filósofo em questão com os seus interlocutores.

fundamental no esquema hegeliano. Sem que se alcance a subjetividade, a materialidade ainda estaria presente e o pensamento abstrato-especulativo não poderia ser desenvolvido.

Não é somente a negatividade hegeliana que é motor dos frankfurtianos em geral, e em especial em Marcuse, como crítica a um estado de coisas, mas a subjetividade, além de ter o condão de rememoração de “épocas mais felizes da humanidade”, é principalmente a própria liberdade – artística também – que foi suprimida na sociedade repressora. Assim reaprender a subjetividade significa libertação. Marcuse não quer outra coisa que não o que o Iluminismo queria, a liberdade, pois o voltar-se para a interioridade é o modo de não compactuar com uma sociedade lucrativa e quantificadora.

Também essencial é perceber como “o Marcuse” deste ensaio coaduna-se bem com a Escola de Frankfurt, só que pelo lado da repressão sexual. Como já vimos, ao sistema interessa manter o povo mergulhado na razão instrumental e afastado da razão crítica, pois é visada a produção e o consumo, nunca o pensamento crítico que tem uma visão da totalidade, em oposição à razão instrumental, que visa só ao ramerrão do dia-a-dia. O sistema repressivo, para a Escola de Frankfurt, atingirá a razão, daí o peso que o sistema coloca na razão instrumental, enquanto que para Marcuse são atingidos os instintos, Eros e Thanatos, no fundo os dois lados da mesma moeda.

Marcuse não participa, ainda que isto não signifique uma verdadeira oposição, da idéia de “indústria cultural” de Adorno e Horkheimer, principalmente na *Dialética do esclarecimento*. No conceito de indústria cultural, como vimos, o divertimento ou entretenimento proporcionado pelos meios de comunicação é a via por excelência pela

qual se dá a manutenção do povo mergulhado na razão instrumental, afastado da razão crítica.

Ocorre que, enquanto Adorno⁵⁰ vê a estética como um todo central para a manipulação do povo, ainda que nutra certas simpatias por um ou outro artista, Marcuse não tem essa mesma carga de pessimismo quanto à estética e por isso não generaliza a estética como a indústria cultural a serviço do sistema. Por isso, o Marcuse *d'A dimensão estética* é o Marcuse de um “mundo melhor que ainda é possível”, e é o mesmo que resgata o Iluminismo Alemão, com todas as suas promessas de liberdade e a valorização do homem, no tocante à subjetividade, e principalmente ao elemento trans-histórico, para lembrar as épocas em que a humanidade chegou mais perto de ser feliz.

⁵⁰ Apesar de *A dialética do esclarecimento* ter sido escrito em co-autoria, Adorno dedicou-se mais à estética em várias outras obras.

3. Últimas observações

Desse debate impossível devido à publicação do livro de Marcuse em data posterior ao falecimento de Lukács, cumpre assinalar que o “velho Lukács” nunca mudou substancialmente suas reflexões sobre a estética até o seu falecimento⁵¹ assim como Marcuse⁵².

Porém, não se pode deixar de dar uma última palavra a Lukács, que nunca fugia de um debate⁵³, recorrendo-se ao prefácio escrito em julho de 1962⁵⁴, onde critica os frankfurtianos em geral, mas em especial Adorno, quando diz que se alojou no “Grande Hotel Abismo”, um belo hotel na beira do nada, do absurdo, e entre os espetáculos comodamente fruídos desse absurdo, só há aumento no prazer desse conforto.

Dada a última palavra a Lukács nesta parte conclusiva, deve-se dizer que, para rejeitar a idéia de um filósofo, é necessário rejeitar os pressupostos em que se baseia, pois, uma vez aceitos tais pressupostos, o restante é consequência do desenvolvimento do seu pensamento, que geralmente já foi consagrado pela história. Ao não se rejeitar os pressupostos, ou se joga novas luzes sobre esse pensamento colocando novas vertentes interessantes, ou ao se recusar somente o desenvolvimento posterior, tem-se uma crítica pobre, externa ao pensamento do autor.

⁵¹ Ver KOFLER; ABENDROTH; HOLZ, 1969, especialmente a entrevista concedida por Lukács a Istvan Simon e Erwin Gyertyan, publicada pela revista húngara *Kortars* (maio de 1968) principalmente com relação ao realismo, ao engajamento político da arte e do socialismo, em nada diferente do livro aqui analisado.

⁵² Veja BRETAS, 2007, sobre o lançamento do volume *Art and Liberation*, coletânea dos arquivos originados nos Arquivos Marcuse organizados por Douglas Kellner, que demonstra que a posição de Marcuse é substancialmente a mesma durante toda sua vida ao do livro aqui analisado.

⁵³ Ver FREDERICO, 1997, especialmente a crítica de Lukács ao naturalismo e ao expressionismo.

⁵⁴ É interessante notar como o “velho Lukács” abomina o “jovem Lukács” quando diz nesse mesmo prefácio: “Em jovem escritor, Arnold Zweig leu *A Teoria do Romance* para orientar-se; seu instinto sadio levou-o, com todo o acerto, à rejeição categórica” (p. 19). Além disso, usa o tempo todo a terceira pessoa do singular para se referir a si mesmo, como se fosse outra pessoa, o “jovem Lukács”.

Em Lukács, o pressuposto é que a classe trabalhadora deve ter consciência da sua situação de exploração, e pelo texto analisado, a arte seria o meio de chamar à consciência esta situação.

Marcuse, de outro lado, tem como pressuposto uma sociedade pós-industrial, e a arte, considerando ainda o texto analisado, teria esse poder de conscientização não só do proletariado, mas de todos, uma vez que a revolução socialista entregou muito menos do que prometeu, e todos estão tão integrados no sistema que não enxergam outras possibilidades.

Diante de pressupostos tão diferenciados, só cabe ao estudioso promover uma discussão sobre semelhanças e diferenças, sem nenhum julgamento de valor, pois este, no mais das vezes, seria débil em relação aos textos que persistem no tempo na história universal da filosofia.

Porém, cabe ao estudioso fazer um retrato da época atual, como a vê, e dar sua contribuição pessoal ao aplicar a teoria exposta ao quadro atual, ressaltando qual teria mais significância. Cabe ressaltar, com todo o vigor possível, que nada impede que uma teoria que não explica com acuidade uma situação, a atual, amanhã não possa fazê-lo, pois diferentemente da ciência, e mais assemelhada à arte, a filosofia é trans-histórica, é um diálogo sem fim e sem começo.

3.1 Últimas observações: semelhanças e diferenças

Uma das idéias que mais salta aos olhos em termos de semelhanças é a subjetividade: rejeitada com muita força por Lukács, resgatada por Marcuse como poderoso elemento de oposição ao sistema.

Esta subjetividade livre das amarras do tempo e lugar do artista, leva à valorização dos temas universais e trans-históricos da arte, segundo Marcuse.

Já para Lukács, não faz o mínimo sentido procurar o homem que está desligado de seu mundo, pois este sempre pertence a uma classe social, e sua visão de mundo advirá daí. Por isso, a idéia do reflexo da realidade, ou seja, como esse mundo dividido em classes sociais afetará o artista em sua interioridade.

Marcuse admite que a classe social pode ser elemento inspirador para o artista, mas abre um leque maior de possibilidades além da classe social como tema e questão da arte, ao adotar a idéia da subjetividade advinda do Iluminismo, principalmente Hegel.

Tanto Marcuse quanto Lukács acreditam no poder pedagógico-social da arte. Marcuse acredita que o que seria mais ou menos o correspondente à autonomia da arte de Lukács, a dimensão estética, teria um poder catártico, isto é “o mundo próprio da arte”, por ser uma realidade que não a própria realidade, uma identificação e uma não-identificação ao mesmo tempo, teria o poder de criar um “espanto” no receptor de modo com que este “acordasse” para uma outra possibilidade de vida, inclusive um mundo passado onde a felicidade esteve mais próxima.

O poder pedagógico-social da arte, em Lukács, não se dá pela catarse, mas pelo seu poder desvelador da realidade que encobre a ilusão capitalista.

Se até essa parte há uma confrontação de idéias – os textos analisados não são, ou podem não ser, uma resposta literal de um para outro –, o que ficou relativamente livre de contestação é a questão de forma e conteúdo porque simplesmente não interessa ao sistema marcuseano separá-los.

Também fica fora de confrontação o Belo, que, até onde meus estudos me levaram, por não ter sentido no esquema lukacsiano. Claro que o Belo de Marcuse não deve ser o Belo do Iluminismo, mas um Belo que por sua sensualidade tem valor contestatório ao mundo administrado.

Uma observação que, apesar de óbvia, pode passar despercebida, é que Lukács e Marcuse, apesar de por vezes darem a parecer que estão se referindo a toda estética, estão na verdade tratando de literatura, sendo que Lukács está centrado mais na literatura realista do século XIX, e como vimos, criticado por Marcuse por conta disso.

Ocorre que, seguindo os passos de Hegel, a literatura presta-se mais ao debate filosófico devido à sua alta abstração. É provavelmente mais fácil ter um olhar filosófico sobre as artes mais abstratas hegelianamente falando (cinema, teatro, literatura, nesta ordem) do que as mais concretas (arquitetura, escultura, pintura). Há como que uma presunção de que, ao se falar de arte, está se falando de literatura, talvez pela própria consagração do conceito hegeliano.

3.2. Últimas observações: autonomia e organicidade

Já virou lugar comum nos tempos atuais associar cultura e economia tanto que no nível individual, não ter visto uma exposição ou o último filme de determinado diretor torna-se uma verdadeira carência, pois sofre-se uma forte pressão entre os pares, e tem-se dito até que nossa realidade se transformou tanto nesse mundo mass-midiático, que sonhamos com filmes.

Jameson expressa bem essa situação em que nos encontramos:

Nos últimos anos tenho argumentado com insistência que tal conjuntura é marcada por uma desdiferenciação de campos, de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias. (JAMESON, 2001, p. 73)

Este diagnóstico dos tempos atuais nas palavras de Jameson repercute em sua teoria estética, ou melhor, na impossibilidade de uma teoria estética:

O espaço fechado do estético é assim aberto a um contexto completamente culturalizado: daí os ataques críticos dos pós-modernistas contra as noções antiquadas de “autonomia da obra-de-arte” e da “autonomia da estética” que persistiram durante o período modernista, ou melhor, que serviram como seu alicerce filosófico. De fato, num sentido estritamente filosófico, esse fim do moderno deve também sinalizar o fim do estético ou da estética em geral; pois quando a estética abrange tudo, quando a esfera da cultura se expande a ponto de aculturar tudo, de uma maneira ou de outra, a distinção tradicional ou a “especificidade” da estética (ou mesmo da cultura) é necessariamente obscurecida ou totalmente perdida. (JAMESON, 2001, pp. 115-116)

Em suma, para Jameson, na pós-modernidade, não há nada na área cultural que não seja cultura comercial⁵⁵ e por conseguinte não há possibilidade que haja uma teoria que explique o panorama atual e que já estava debilitada até mesmo antes do período atual:

Entretanto, uma retórica genérica sobre a necessidade e o valor da arte hoje e da experiência estética em geral está longe de justificar o renascimento da estética como uma disciplina filosófica que, é importante lembrar, não apenas está particularmente mal equipada para lidar com a dimensão estética da pós-modernidade, mas também já havia sido significativamente problematizada e debilitada durante o período anterior do modernismo. (JAMESON, 2001., p. 103)

Essas citações são necessárias para mostrar o que Jameson entende por incapacidade da estética como disciplina filosófica para lidar com a contemporaneidade e a “noção antiquada de autonomia”.

⁵⁵ Ver também JAMESON, 2001, pp. 138, 142, 152.

Em Marx, foi dito logo na introdução deste trabalho que só a infra-estrutura pode ter tratamento cientificamente rigoroso, mas pode-se acrescentar ainda o que o próprio Marx, na seqüência, diz a respeito da possibilidade de mudança das relações de produção:

Uma organização social nunca desaparece antes que se desenvolvam todas as forças produtivas que ela é capaz de conter; nunca relações de produção novas e superiores se lhe substituem antes que as condições materiais de existência destas relações se produzam no próprio seio da velha sociedade. É por isso que a humanidade só levanta os problemas que é capaz de resolver e assim, numa observação atenta, descobrir-se-á que o próprio problema só surgiu quando as condições materiais para resolvê-lo já existiam ou estavam, pelo menos, em via de aparecer. (MARX, 2003, p. 6)

Isto quer dizer que a mudança das relações de produção está na própria relação de produção, que este pensava como agente transformador e revolucionário.

Tudo isto é colocado para dizer que o problema está na mudança da posição da arte que alguns teóricos e mesmo artistas quiseram dar à arte no auge da modernidade. Em Marx, existe uma incapacidade natural de que a arte seja agente transformador e revolucionário. Seu lugar é inerentemente na super-estrutura. Pode eventualmente a super-estrutura estar num certo descompasso com a infra-estrutura, como vimos na introdução, como já previra Marx, mas a semente da mudança das relações de produção deve já ter sido plantada, senão não faz sentido chamar a consciência da “morte do velho” se o novo não tem condições de germinar.

Sobrecarregada também ficou a arte no esquema hegeliano. Hegel nunca aceitou a assim chamada finalidade pedagógico-social da arte pura e simplesmente, que denomina como “o despertar da alma”, o que os gregos denominam de catarse, e assim define:

Evocar em nós todos os sentimentos possíveis, penetrar a nossa alma de todos os conteúdos vitais, realizar todos estes momentos interiores por meio de uma realidade exterior que da realidade só tem a aparência, eis no que consiste o particular poder, o poder por excelência da arte. (HEGEL, 1993, p. 17)

Aparentemente, Hegel está acenando positivamente para a catarse, mas por um longo percurso, que não nos interessa, Hegel exclui do conceito o poder de ensinamento da arte como uma questão moral, dizendo, em suma, que tanto bons como maus ensinamentos podem ser despertados pela arte⁵⁶.

O conceito filosófico em Hegel deve ser rigoroso (assim como em Marx) e não pode ser alcançado pelo que é exterior a ele. Se em Marx a arte ocupa um patamar inferior à economia, em Hegel a arte ocupa um patamar inferior à filosofia.

Como sabemos, a estética ocupa, no esquema hegeliano, a posição de inferioridade dentro do espírito absoluto e de superioridade com relação ao espírito objetivo, o Estado, e ainda que a noção hegeliana de superioridade e inferioridade seja relativa, pois na dialética hegeliana a superação vem sempre acompanhada da conservação, significando que um estágio sempre carrega o outro, e ainda que o elo da estética com o estágio superior seja o fim do romantismo e a absoluta subjetividade, ou absoluta liberdade, inclusive de formas e conteúdos, não se pode falar em fim da arte, a menos que se queira discutir sobre a possibilidade do fim da filosofia em Hegel, pois a filosofia como que incorpora a estética em seu interior.

⁵⁶ Pode-se conjecturar que Hegel, como sempre foi o seu olhar retrospectivo, quer evitar as inconclusivas discussões que houve na história da filosofia, como por exemplo em *Cartas a D'Alembert*, em que Diderot e Rousseau discutem os malefícios ou benefícios que a vinda do teatro poderia trazer para a “pacata” Genebra de então. Para Diderot, a arte criaria no espectador um espírito crítico ao se identificar e ao se afastar dos personagens num movimento constante; para Rousseau, o teatro, que vinha principalmente de Paris, só poderia trazer a devassidão das grandes metrópoles, e Genebra não deveria ser contaminada e manter-se intacta. Isso para não irmos mais longe ao mundo grego pré-capitalista e às discussões entre Platão, de um lado, e os artistas pré-socráticos e Aristóteles, de outro.

O estágio da estética hegeliana é sua própria autonomia, pois se a arte é apreensão sensível da idéia, então há uma apreensão imediata da realidade, ou, em outras palavras, há uma cognição facilitada pelo sensível e por sua finitude, diferente da filosofia infinita e distante da realidade sensível.

Porém, ainda que a autonomia já estava presente em Hegel, a finalidade última da arte é o fim do romantismo, através do qual se alcança a liberdade, sem a qual não se pode passar para o último estágio do esquema hegeliano, a filosofia.

Marcuse admite panorama de desolação descrito por Jameson, e cinco anos antes d'*A dimensão estética*, escreve⁵⁷

Sem dúvida, as obras da arte burguesa são mercadoria; podem mesmo ter sido criadas como artigos para venda no mercado. Mas esse fato, por si só, não altera a sua substância, a sua verdade. (MARCUSE, 1981⁵⁸, p. 90)

Muitas vanguardas, incluindo artistas e teóricos, tentaram a esteticização da vida, indo muito além do suporte filosófico, tanto de Marx como de Hegel, inclusive Marcuse pondera sobre a fragilidade da “vanguarda destrutiva”⁵⁹. “A própria arte, na prática, não pode mudar a realidade e a arte não pode submeter-se às exigências concretas da revolução sem se negar a si própria” (MARCUSE, 1981, p. 114).

O resultado desta tentativa de esteticização da vida sem o respectivo suporte filosófico é sentimento de frustração, mas que Marcuse resgata como papel necessário e suficiente de trazer ao mundo administrado a liberdade, e que apesar do Iluminismo,

⁵⁷ *Contra-revolução e Revolta* pode ser considerado uma espécie de esboço de *A dimensão estética*, principalmente o capítulo 3: “Arte e Revolução”, pois muitas de suas idéias que lá estavam embrionariamente receberam o seu acabamento final na segunda obra.

⁵⁸ Primeira edição, 1972; primeira edição brasileira, 1973, segunda edição brasileira, 1981.

⁵⁹ FABBRINI, 2006, divide as vanguardas em construtivas e destrutivas, sendo que para a construtiva “[...] a esteticização da vida adviria da democratização do acesso à produção em larga escala de mercadorias, enquanto que a vanguarda ‘destrutiva’ resultaria da crítica à mercadoria, feita fetiche”. p. 112.

esse mundo nunca esteve tão carente, em todos os campos, inclusive no tocante aos conteúdos e formas artísticas, e ainda inclusive quanto à possibilidade de manifestação da classe universal do proletariado quando não estiver totalmente colonizada, como é o caso do proletariado no terceiro mundo, e a liberdade de manifestação das minorias nos países capitalistas avançados⁶⁰.

Mas se até este ponto parece que Marcuse e Lukács encontram-se aparentemente em posição confrontacional, a verdade é que são complementares, pois se a subjetividade, trazida por Hegel via Marcuse para fazer frente ao mundo administrado, deu a liberdade para que o artista, com o seu talento, optasse por qualquer tema que envolvesse a natureza humana, parece que a obra tem que seguir minimamente algum critério de forma e conteúdo.

Semelhante é a posição de Bürger⁶¹, que inicialmente divide a obra de arte em orgânica, em que a unidade do geral e do particular é estabelecida sem mediação, e a obra de arte inorgânica, em que essa unidade é afastada, especialmente nos movimentos de vanguarda, para que justamente essa denegação de sentido produza um choque no receptor e faça questionar sua própria práxis⁶². Mas por fim, ele conclui que por mais que se afaste da unidade do geral e do particular da obra típica orgânica, a obra inorgânica não pode abandonar totalmente essa unidade:

Mesmo onde a negação da síntese se torna um princípio criativo, é preciso que uma unidade, por mais precária que ela seja, possa ainda ser pensada. (BÜRGER, 1980, p. 162)

Nesse sentido é Lukács que dá esse mínimo de regras para a satisfação estética, exigindo da obra de arte um mínimo de organicidade com os seus conceitos de forma e

⁶⁰ Ver MARCUSE, 1981, pp. 112-113 e pp.123-124.

⁶¹ BÜRGER, 2008. Observe-se: primeira edição, 1974; segunda edição, 1980.

⁶² Ibidem, p. 158.

conteúdo, sendo a forma, como vimos, o recorte do mundo homogeneizado pelas quais os atores vão atuar, e estes, o conteúdo, também homogeneizados (ou estilizados) formarão os tipos e contra-tipos. É importante enfatizar que o próprio Lukács é bem flexível quanto a esta exigência: não é necessária uma completa hierarquia de tipos e contra-tipos, nem uma oposição frontal e totalmente aparente de teses antagônicas no conteúdo, nem um mundo tão bem recortado na forma, mas sem isso, no mínimo, não parece que se atinja o prazer estético.

Assim como na autonomia da arte, em que alguns teóricos e artistas vanguardistas quiseram dar à estética um lugar em que não há base filosófica para sua atuação, aqui também não é possível pensar na arte sem a trama, sem o enredo, sem a tensão de teses antagônicas, de que a filosofia prescinde. Essas teses que irão entrar em tensão têm que necessariamente ser as falas de alguém que por causa de sua vivência as defende.

Concluindo este trabalho, temos a busca da liberdade na autonomia da arte (dentro da própria burguesia do século XIX, que não é a burguesia atual) sendo o legado de Marcuse que deve vir acompanhado complementarmente de um mínimo de organicidade da obra de arte conforme a idéia de Lukács, para que a arte continue a desempenhar o seu papel original, que não é o da filosofia.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução Baby Abrão. Coleção Os pensadores, vol. 4. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *Política*. Tradução Therezinha Monteiro Deutsch e Baby Abrão. Coleção Os pensadores, vol. 4. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras escolhidas*, vol. 1. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, s/d.

BRETAS, Alexia. “Resenha”, *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 30 (2), p. 273-280, 2007.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FABBRINI, Ricardo N. “O fim das vanguardas” (p. 111-129) In: *Cadernos da Pós-Graduação*, Instituto de Artes / Unicamp, ano 8, vol. 8, n. 2, 2006.

FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. Coleção Logos. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. “Presença e ausência de Lukács” (p. 125-131). In: *Lukács: Um Galileu no século XX*. ANTUNES, Ricardo & REGO, Walquiria L. (org.). São Paulo: Boitempo Editorial, 1996.

GOETHE, Johann W. *Fausto*. Tradução Flávio M. Quintiliano. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Tradução Luiz Sérgio Repa, Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Habermas: Sociologia*. Barbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet (org.) Florestan Fernandes (coord.). Coleção Grandes cientistas sociais; 15. São Paulo: Ática, 1980.

HEGEL, Georg W. F. *Estética*. Tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

_____. *The philosophy of right*. in *The Great Books of the Western World*. Vol. 46. Tradução T. M. Knox. Encyclopedia Britannica, Inc. University of Chicago. 1952.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Tradução Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder, 4. ed. Série Interpretações da História do Homem, vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Seleção e prefácio Maria Elisa Cevalco; tradução Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

JAY, Martin. *Marxism and totality: the adventures of a concept from Lukács to Habermas*. Cambridge: Polity Press, 1984.

KOFLER, Leo; ABENDROTH, Wolfgang; HOLZ, Hans H. *Conversando com Lukács*. Tradução Giseh Vianna Konder. Série Rumos da cultura moderna, vol. 32. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

KONDER, Leandro. “Estética e política cultural” (p27-33). In: *Lukács, um Galileu no século XX*. ANTUNES, Ricardo & REGO, Walquiria L. (org.). São Paulo: Boitempo Editorial. 1996.

LOUREIRO, Isabel (org.) *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Tradução Isabel Loureiro e Robespierre de Oliveira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. “Herbert Marcuse – anticapitalismo e emancipação”. In: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 28 (2), p. 7-20, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. Coleção Espírito crítico. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Estética*. Tradução Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.

_____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. Tradução Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Coleção Perspectivas do homem, vol. 33, Série Estética. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MACHADO, Roberto. “Hegel e a manifestação sensível da idéia”. In: *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Coleção Estéticas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 112-138, 2006.

MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Tradução Maria Elisabete Costa. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1982.

_____. *Contra-revolução e revolta*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

_____. *O homem unidimensional*. Tradução Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

_____. *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*. Tradução Marília Barroso. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Maria Helena Barreiro Alves. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1969.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Cartas a D'Alembert*. Tradução Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1993.

_____. *Contrato social*. Tradução Lourdes Santos Machado. Coleção Os pensadores, vol. 24. São Paulo: Abril, 1973.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Tradução Roberto Schwarz. São Paulo: Editora Herder, 1963.