



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MAXMILLAN DE SOUZA SALES

**A DIALÉTICA DA ARTE ATRAVÉS DA FORMA ESTÉTICA NO PENSAMENTO  
MARCUSEANO**

RECIFE

2020

MAXMILLAN DE SOUZA SALES

**A DIALÉTICA DA ARTE ATRAVÉS DA FORMA ESTÉTICA NO PENSAMENTO  
MARCUSEANO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial exigido para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

**Área de concentração:** Filosofia

**Orientador:** Prof. Dr. Filipe A. Barreto Campello de Melo.

RECIFE

2020

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

S163d Sales, Maxmillan de Souza.  
A dialética da arte através da forma estética no pensamento marcuseano /  
Maxmillan de Souza Sales. – 2020.  
102 f. ; 30 cm.

Orientador : Prof. Dr. Filipe Augusto Barreto Campello de Melo.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Recife, 2020.  
Inclui referências.

1. Filosofia. 2. Arte. 3. Forma (Estética). 4. Teoria crítica. 5. Dialética.  
6. Marcuse, Herbert, 1898-1979. I. Melo, Filipe Augusto Barreto Campello  
de (Orientador). II. Título.

100 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2020-133)

MAXMILLAN DE SOUZA SALES

**A DIALÉTICA DA ARTE ATRAVÉS DA FORMA ESTÉTICA NO PENSAMENTO  
MARCUSEANO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestres em Filosofia.

Aprovada em: 09/03/2020

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Felipe A. Barreto Campello de Melo (Orientador)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

---

Prof. Dr. Érico Andrade Marques de Oliveira (Examinador Interno)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

---

Profª. Dra. Imaculada Maria Guimarães Kangussu (Examinador Externo)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO

Dedico essa dissertação aos meus pais, Gilvana e Moab, que enfrentaram as adversidades da vida e me fizeram ver a força da resiliência.

## **AGRADECIMENTOS**

Sou grato às pessoas que me acolheram em suas vidas e me deram suporte de todas as maneiras possíveis, tanto emocional quanto material. Àquelas que me enfrentaram e discordaram de mim mostrando-me minhas limitações, exigindo de mim a necessidade de reflexão sobre nossas relações e o universo sobre o qual vivemos.

Agradeço à minha companheira, Elizabeth, por compartilhar sua experiência e por seu cuidado, me acolhendo e me deixando ser livre. À minha mãe, Gilvana, por sempre me oferecer um gesto de coragem, carinho e uma sopa quente. Ao meu pai, Moab, pelos sacrifícios e pela paciência que hoje me inspiram. Aos meus irmãos, Júnior e Grazielle, por compartilharem comigo suas vidas e seus desejos, por nossa união. Às minhas tias, Gicleide e Gilvaneide, por me ensinarem empatia. Finalmente, à minha avó, Josefa, que acreditou em mim enquanto eu duvidava, enche-me de alegria lembrar do seu carinho e da sua disposição para o confronto.

Agradeço ao meu orientador, Filipe Campello, por ter me mostrado que meu papel não se resume a repetir o trabalho de outros autores e por acreditar na possibilidade dessa dissertação. Ao departamento de Filosofia da UFPE que, com todos seus conflitos, pode me introduzir naquilo que eu mais desejava. À Capes, pelo subsídio dado à pesquisa.

Tudo em vorta é só beleza  
Sol de Abril e a mata em frô  
Mas Assum Preto, cego dos óio  
Num vendo a luz, ai, canta de dor (...)  
Tarvez por ignorança  
Ou mardade das pió  
Furaro os óio do Assum Preto  
Pra ele assim, ai, cantá mió  
(TEIXEIRA; GONZAGA, 1950)

E então? Vencemos o crime?  
Já ninguém mais nos oprime  
Pastores, pais, lei e algoz?  
Que bom voltar pra família!  
Viver a vidinha à pilha!  
Yuppies sabor baunilha  
Era uma vez todos nós!  
(BELCHIOR, 1988)

## RESUMO

Ao tratar sobre a questão da arte na teoria crítica de Herbert Marcuse, é preciso levar em conta a necessidade de esclarecimento sobre o conceito de forma estética que perpassa várias décadas de seu trabalho. Portanto, tanto a relação entre a arte e a política quanto o movimento dialético da arte em relação à realidade repressiva do princípio de desempenho estão fundamentadas sobre a forma estética que, além disso, oferece à arte a capacidade de alteridade, de estranhamento necessário para iniciar o processo de recusa ao *status quo*. Por conseguinte, essa dissertação tem como objetivo geral a caracterização da forma estética na teoria crítica marcuseana e, além disso, o esclarecimento da sua importância para a sustentação da dimensão estética do Filósofo. Para realizar essa tarefa optou-se por esclarecer a localização e inserção da arte na teoria crítica de Marcuse. Após essa localização adentrou-se na questão da formação do conceito e sua íntima relação com a política que possui como sustentação do universo da obra um *a priori* que modifica o conteúdo da realidade reificada. No último capítulo tentou-se pensar quais seriam os limites da forma estética de Marcuse, após a sugestão de uma taxonomia semântica do seu conceito de arte, quando posto em frente à vanguarda artística, aos *Readymades* de Duchamp e a posterior compreensão de Arthur Danto em relação ao desenvolvimento da arte.

Palavras-chave: Forma estética. Arte. Teoria crítica. Dialética. Alteridade. Transcendência.



## ABSTRACT

When dealing with the question of art in the critical theory of Herbert Marcuse, it is necessary to take into account the need for clarification about the concept of aesthetic form that runs through several decades of his work. Therefore, both the relationship between art and politics and the dialectical movement of art in relation to the repressive reality of the performance principle are based on the aesthetic form that, in addition, offers art the capacity for otherness, for the strangeness necessary to start the process of refusing the status quo. Therefore, this dissertation has as its general objective the characterization of the aesthetic form in the Marcusean critical theory and, moreover, the clarification of its importance for the support of the Philosopher's aesthetic dimension. To accomplish this task, it was decided to clarify the location, insertion, of art in Marcuse's critical theory. After this location, the issue of concept formation and its intimate relationship with the policy that supports the universe of the work is an a priori that modifies the content of the reified reality. In the last chapter, I tried to think about the limits of Marcuse's aesthetic form, after the suggestion of a semantic taxonomy of his concept of art, when placed in front of the artistic avant-garde, to Duchamp's readymades and the later understanding of Arthur Danto in regarding the development of art.

Keywords: aesthetic form. Art. Critical theory. Dialectics. Otherness. Transcendence.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 TEORIA CRÍTICA MARCUSEANA E A INSERÇÃO DA ARTE.....</b>	<b>16</b>
2.1 TEORIA CRÍTICA MARCUSEANA.....	17
<b>2.1.1 Dialética: o movimento negativo.....</b>	<b>19</b>
<b>2.1.2 Sobre o caráter afirmativo da cultura.....</b>	<b>21</b>
2.1.2.1 o outro lado da arte: o potencial negativo.....	24
<b>2.1.3 Algumas observações sobre Aragon: arte e política na era totalitária.....</b>	<b>27</b>
<b>2.1.4 Eros e civilização: a dominação e a superação estética.....</b>	<b>30</b>
2.1.4.1 a dimensão estética.....	35
<b>2.1.5 Da sociedade unidimensional à estética radical.....</b>	<b>38</b>
<b>2.1.6 Nova sensibilidade.....</b>	<b>42</b>
<b>3 A FORMA ESTÉTICA MARCUSEANA.....</b>	<b>45</b>
3.1 FORMALISMO CLÁSSICO E A FORMA ESTÉTICA.....	46
3.2 NEOFORMALISMO E A FORMA ESTÉTICA.....	54
3.3 FORMA ARTÍSTICA FUNCIONAL.....	57
3.4 A DIMENSÃO ESTÉTICA: UM <i>A PRIORI</i> POLÍTICO?.....	60
<b>4 ARTE MARCUSEANA E SEUS LIMITES.....</b>	<b>66</b>
4.1 UMA POSSÍVEL TAXONOMIA.....	67
<b>4.1.1 Arte científica.....</b>	<b>68</b>
<b>4.1.2 Arte afirmativa.....</b>	<b>73</b>
<b>4.1.3 Antiarte.....</b>	<b>74</b>
<b>4.1.4 Arte liberativa.....</b>	<b>77</b>
4.2 LIMITES DA ESTÉTICA MARCUSEANA?.....	81
<b>4.2.1 Acusações marcuseanas – Marcuse e o Readymade.....</b>	<b>82</b>
<b>4.2.2 Arte de Vanguarda (conceitual) – É antiarte ou arte liberativa?.....</b>	<b>88</b>
4.2.2.1 caminhos possíveis?.....	91
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>95</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>100</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Herbert Marcuse pensou por várias décadas de sua vida como a cultura poderia promover a afirmação das relações existentes no princípio de realidade vigente, ou melhor, na malha institucional que determina a existência das pessoas. Pensou também como os indivíduos possuem o poder de negar tais relações e superá-las em direção à uma maneira de organização social completamente diferente da sua época.

Dito isto, o pensamento de Marcuse se desenvolve em uma dialética constante em relação ao direcionamento tomado pelas expressões humanas criadas ora para afirmar ora para negar ou, ao mesmo tempo, afirmar e negar as condições postas. Várias obras de Marcuse tiveram como foco alguns desses momentos, contudo, ao se tentar observar a totalidade do pensamento do Filósofo, pode-se encontrar tal linha dialética que nos permite falar como as obras de arte podem ser afirmativas e negativas e, simultaneamente, afirmar e negar o princípio de realidade contemporâneo, responsável por estratificar as pessoas por seu desempenho econômico, e as consequentes relações desenvolvidas perante sua superfície lucrativa e repressiva. (WIGGERHAUS, 1994).

Nessa perspectiva, esta dissertação situa-se na tentativa de averiguar a configuração do conceito de forma estética na teoria crítica marcuseana. Entretanto, não será feita, em sua completude, uma análise histórica do trabalho do autor tendo em vista que algumas dissertações já executaram tal esforço (GOMES, 2014). Sendo assim, este trabalho se guiará através da tentativa de uma análise temática do conceito supracitado que acredito ser o pilar central da teoria estética marcuseana, que, segundo Kellner (2007), é melhor contextualizada a partir de sua teoria crítica.

Marcuse (1981, 2007), afirma que, a partir da forma estética - um conceito trans-histórico - a obra de arte ganha autonomia absoluta das relações sociais, pois “a arte protesta contra estas relações na medida em que as transcende”, logo, revoluciona a experiência. Nessa perspectiva, ao pensar na relação entre estética e política, Marcuse alega que a obra de arte pode ser considerada revolucionária quando a configuração de tal obra demonstrar a ausência de liberdade da realidade existente e a presença das diversas forças que se rebelam contra ela, tentando romper com uma realidade reificada. Dessa maneira, discorre que qualquer obra de arte seria revolucionária enquanto subverter as formas dominantes de percepção e compreensão do mundo, ao acusar a realidade dominante e demonstrar a possibilidade do outro.

A arte depende da forma estética para se afastar da efetividade do real, ou melhor, para se afastar de um mundo reificado com uma sensibilidade embotada pelas relações providas através das relações-públicas, propagandas, das instituições do princípio de realidade.

Marcuse busca por meio de sua teoria crítica da sociedade caminhos alternativos que possibilitem a reconfiguração histórica da sensibilidade humana como pressuposto para a mudança do princípio de realidade. Assim, a forma estética é o conceito que se destaca nas obras do autor, pois é responsável por sustentar o objetivo primordial da arte, isto é, a atualização das potencialidades emancipatórias em uma realidade trans-histórica (MARCUSE, 1969, 1972, 1981).

Diante do exposto, a forma estética, torna-se responsável pelo afastamento imediato da realidade reificada, do modo existencial petrificado, quer dizer, de um primeiro movimento efetuado pela arte em relação à realidade imediata. Tal afastamento provoca um segundo movimento, qual seja, o de permitir a acusação da realidade existente. Assim, já em um terceiro movimento, possibilita a apresentação do diferente, utópico. Em outras palavras, libera a sensibilidade humana para receber a impressão de outra dimensão do mundo, outro princípio de realidade. (MARCUSE, 1981; KANGUSSU, 2008).

O conceito de forma estética contém em si características que permitem a argumentação no sentido de uma libertação em qualquer campo afirmativo da cultura, até de si mesma, isto é, quando o caráter catártico da forma afirmar a configuração da realidade em que está contida, a forma também possuirá o movimento de negação dessa mesma configuração, tudo em vista de suas propriedades. Sobre isso, Marcuse argumenta da seguinte maneira:

A forma estética, em virtude da qual uma obra se opõe à realidade estabelecida é, ao mesmo tempo, uma forma de afirmação através da catarse reconciliadora. (...) Mas a ‘solução’, a reconciliação que a catarse oferece, também preserva o irreconciliável (MARCUSE, 1981, p, 56; KELLNER, 2007).

Assim, compreende-se que a dimensão estética, pensada por Marcuse, guarda um movimento dialético em seu núcleo quando é visualizada a partir do prisma da forma estética. Desse modo, a presente dissertação busca analisar o conceito de forma estética nas principais obras e ensaios do autor que trabalham as características da arte, suas conseqüentes relações com os conteúdos políticos, sociais e culturais.

A partir disso, procura-se questionar se é possível afirmar que existe na arte uma dialética interna à própria obra, ou melhor, a obra como um todo independente contém a

negação e a afirmação da realidade a partir de si mesma alcançadas através das propriedades do conceito de forma estética, um *a priori* político? Ou melhor, as características internas da obra de arte, providas pela forma estética, possuem a capacidade de criar um universo de alteridade com qualquer conteúdo relacionado à realidade reificada do princípio de desempenho. Portanto, a obra de arte pode ser vista como um universo individual que está dentro da realidade que acusa, porém, não é possível afirmar que está isolada dessa realidade e que não a considera na sua própria construção.

Nesse sentido, leva a compreender a forma estética como um *a priori* político significa a possibilidade de transformação do conteúdo a partir de um universo próprio capaz de enfrentar diretamente a situação social na qual a obra está inserida. Assim, não é possível compreender o conceito de forma estética como uma barreira diante do mundo que simplesmente despreza o conteúdo daquela realidade, visto que a forma efetua uma sublimação dos conteúdos da realidade, dando-lhes um novo significado. Isso significa que a forma estética está sempre em contato com o mundo em dois movimentos consecutivos. Quer dizer, existe uma ligação direta da forma com o conteúdo na própria estrutura da forma, mesmo que, para ser modificado, o conteúdo ainda sirva como pano de fundo e como referência que deve ser superada por meio da ação política das pessoas.

Ao longo do desenvolvimento do pensamento marcuseano, houve bastante variação em relação à função da arte. A análise de Marcuse estava compreendida entre dois polos da arte, o afirmativo e negativo, que possuíam a função, respectivamente, de estabilizar e subverter a ordem proporcionada pelo princípio de realidade (KELLNER, 1984, 2007; MILES, 2012; KANGUSSU, 2005).

Nesse sentido, Charles Reitz (2000) argumenta que o pensamento estético de Marcuse está concebido entre textos que compreendem a arte-como-alienação e arte-contral alienação. Isto é, textos com ênfase no potencial harmonizador das obras de arte que transformam os pontos de fuga da realidade existente em sonhos acordados, *daydreams*, uma esfera na qual se pode realizar os desejos por mudança, evitando qualquer engajamento político por parte dos indivíduos que alcançam essa esfera. Além disso, considera-se textos que evidenciam as características negativas da arte, ou seja, uma força emancipatória direcionada para o desocultamento da sensibilidade humana, no sentido de promover a internalização da necessidade de liberdade, com o objetivo final de uma transformação política e, conseqüentemente, uma abertura existencial, uma quebra na unidimensionalidade.

Diante disso, uma análise do pensamento de Marcuse acerca da arte e de suas características corre o risco de avaliar os estágios do pensamento apenas com ênfase em um

dos polos. Com o objetivo de evitar tal caminho, esta pesquisa efetuará uma análise do conceito de forma estética, visto que considera tal conceito responsável por guardar as propriedades vitais da arte no pensamento de Marcuse.

Assumo como uma característica da teoria crítica (HORKHEIMER, 1989), transportada para a teoria estética de Marcuse, que a dialética está ‘contida’ na relação entre o conceito de forma estética e o conteúdo fornecido pelo mundo. Por isso, mesmo observando uma mudança na ênfase de um texto para outro na obra de Marcuse, considero que a arte, através da forma estética, guarda um movimento dialético que permite, assim, uma melhor compreensão do trabalho do Filósofo.

Kellner assume que a ênfase no caráter dialético foi pensada em dois textos de Marcuse, a saber: ‘O caráter afirmativo da cultura’ e ‘A arte como uma forma de realidade’ (MARCUSE, 1937, 1970). Esses textos apesar da distância temporal, guardam continuidades que servem para evidenciar que o conceito de forma estética é responsável por guardar características do início do desenvolvimento da estética radical de Marcuse e sobretudo como as propriedades políticas da arte estão, também, inseridas nas propriedades da forma estética.

Para Marcuse, a dialética de cunho hegeliana-marxista provê maneiras de pensar e melhor compreender a complexidade da realidade social, uma característica geral da Escola de Frankfurt (JAY, 2008). Assim, a dialética se torna um método de conceitualizar as mudanças históricas e as transformações socioeconômicas. Portanto, as potencialidades da realidade existente, o aparecimento das negações e obstáculos para a atualização dessas potencialidades são encontradas apenas através do movimento dialético. Nesse sentido, Kellner (1984, p. 366) diz que a “dialética é essencial para a crítica social e prática política”.

Dessa forma, essa perspectiva justifica-se por pretender dar evidência ao movimento dialético desenvolvido entre o conceito de forma estética e os conteúdos fornecidos pelo mundo, procurando evitar a acentuação em algum de seus polos e, assim, tentar buscar elementos da forma que remonte os primeiros elementos do pensamento estético do Filósofo, objetivando melhor compreender a conexão entre o conceito de forma estética e a arquitetura conceitual da dimensão estética pensada por Marcuse.

Em vista disso, esta dissertação tem a intenção de contribuir para uma melhor compreensão da dimensão estética marcuseana e sua necessidade da forma estética para alcançar seus objetivos de alteridade, isto é, a busca de uma reabilitação dos sentidos humanos na tentativa de fuga da razão instrumental, a fim de promover a abertura para o novo existencial. Logo, esta pesquisa espera contribuir para a investigação acerca da compreensão

do papel da arte e da sua relação com as maneiras de existir em uma civilização que camufla sua dominação através da satisfação e captura do sentir.

Talvez, seja possível dizer que a contribuição prestada aos estudos sobre, mais especificamente, a questão da arte em Marcuse ganha certa importância ao trabalhar como ponto central o conceito de forma estética. Isso acontece porque apesar de algumas pesquisas sobre o trabalho do Filósofo atestarem a existência de tal conceito não procederam em torná-lo um problema central para suas respectivas pesquisas.

Na obra 'Leis da liberdade: a relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse', 2008, da professora Kangussu se encontra um capítulo dedicado à forma estética. Esse texto é importante para essa dissertação porque contribui na consolidação dos conceitos trabalhados por Marcuse e abre espaço para questionamentos levantados nessa dissertação.

Além disso, no referencial usado para a construção deste trabalho não foi possível encontrar elementos que possibilitassem a construção de uma argumentação sobre *a origem e principais características da forma estética*, por isso, decidiu-se aumentar a aproximação com o texto primário do Filósofo para extrair dele elementos para os objetivos dessa dissertação.

Entretanto, essa situação não significa que os trabalhos pesquisados, teses e dissertações, não tenham consciência da existência do conceito. O que se objetiva deixar claro é a questão da ênfase dessa pesquisa, quer dizer, aqui não se abordou de maneira geral a questão da arte em Marcuse, mas de maneira específica, abordou-se um conceito que, segundo a hipótese defendida, é responsável por elementos que se destacam na obra de Marcuse, ou seja, o movimento dialético da arte e sua tendência para a alteridade, a transcendência da obra de arte em relação à realidade reificada.

Em vista disso, o primeiro capítulo dessa dissertação tenta deixar claro a presença da arte nas principais obras de Marcuse, evidenciado sua configuração, continuidades e descontinuidades acerca do tema. O segundo se apresenta como uma tentativa de deixar claro as características da forma estética marcuseana em relação ao formalismo clássico e suas vertentes na história da arte e, além disso, tenta compreender se a forma estética pode significar um *a priori* político capaz de direcionar a relação entre forma e conteúdo na compreensão do Filósofo. No terceiro e último capítulo, há uma tentativa de taxonomia semântica do conceito de arte utilizado nas diversas obras pesquisadas com a finalidade de encontrar qual seria a maneira mais adequada de compreender a questão da arte na teoria crítica de Marcuse. Por fim, quando tenta-se separar um pouco de Marcuse e seus comentadores, questiona-se algumas limitações da forma estética marcuseana em relação ao

desenvolvimento do paradigma artístico, a vanguarda artística que acontecia e era rejeitada por Marcuse como uma categoria inferior de arte.



## 2 TEORIA CRÍTICA MARCUSEANA E A INSERÇÃO DA ARTE

*Não há obra de arte que não rompa sua postura afirmativa pelo 'poder do negativo', que não, em sua própria estrutura, invoca as palavras, as imagens, a música de outra realidade, de outro passado repellido pelo existente e ainda vivo na memória e na percepção, vivo em tudo o que acontece com homens e mulheres, e na rebelião contra ele. Onde essa tensão entre prazer e tristeza, cultura superior e material não prevalece, onde a obra não sustenta a unidade dialética do que é e do que pode (e deveria ser), a arte perdeu sua verdade, perdendo-se”<sup>1</sup>. (MARCUSE, H. Counter-revolution and Revolt, p. 92-93)*

A obra de Herbert Marcuse é incontestavelmente filha de seu tempo. Sempre vista e englobada naquilo que hoje é conhecido como escola de Frankfurt, sede da já conhecida teoria crítica. Porém, é um erro comum acreditar que ao falar de teoria crítica se está abordando todas as peculiaridades de seus representantes<sup>2</sup>. Na verdade, a ideia de uma única teoria crítica não é adequada porque cada um de seus autores, apesar de seguirem princípios gerais, possuem abordagens e perspectivas diferentes. Portanto, o trabalho de Marcuse apesar de guardar semelhanças e objetivos comuns com os outros representantes da primeira geração precisa ser investigado a partir de suas propriedades únicas. É óbvio que isso não nega a influência que o trabalho de cada membro dessa primeira geração tinha sobre o outro<sup>3</sup>.

Se fosse possível resumir uma produção de várias décadas em poucas linhas, poder-se-ia dizer o seguinte: a obra de Marcuse consta de uma esforço para encontrar na imanência de seu tempo elementos de transcendência que auxiliem na produção de novos modelos de existência e, conseqüentemente, ‘novos’ seres humanos que enfrentem o mundo de maneira autônoma.

Um leitor mais atento logo perceberá que esse breve resumo também pode ser aplicado aos outros membros da escola, porém, a peculiaridade de Marcuse é a insistência no caráter de transcendência encontrado em suas obras. Nessa direção, todos os temas trabalhados por ele confluem de maneira dialética para mostrar que é possível em um horizonte histórico pensar, agir e sentir de outra maneira. Por isso, a arte assume um papel

---

1 *There is no work of art which does not break its affirmative stance by the 'power of the negative', which does not in its very structure, evoke the words, the images, the music of another reality, of another order repelled by the existing one and yet alive in memory and anticipation, alive in what happens to men and women, and in the rebellion against it. Where this tension between pleasure and sorrow, higher and material culture no long prevails, where the work no longs sustains the dialectical unity of what is and what can (and ought to) be, art has lost its truth has lost itself.*

2 Marcos Nobre utiliza o termo ‘modelos’ de teoria crítica para se referir ao tema em questão. Cf. NOBRE. A teoria crítica, 2004.

3 Marcuse reconhece a influência da estética de Adorno no seu último trabalho. A dimensão estética.

importante em sua obra porque propicia uma via alternativa para exploração de tais elementos transcendentais. Contudo, como se poderia imaginar, ela não é o tema central das obras do Filósofo e, apesar do Filósofo ter trabalhado na sua tese de doutorado o tema da arte, obra ainda não traduzida, há, além de sua tese, um livro cujo tema principal é a arte. As questões sobre a arte sempre surgem em capítulos das suas principais obras. Por exemplo, em *Eros e Civilização*, uma de suas obras mais conhecidas, Marcuse discute o conceito kantiano de imaginação encontrado na crítica da faculdade de julgar e a ideia romântica de Schiller da reconstrução da civilização a partir de uma dimensão estética. Com a finalidade de reconstruir a razão, quer dizer, recuperar o seu sentido mais amplo, *Vernunft*.

Em consequência a isso, a arte assume o papel indireto de modificação da realidade visto que, segundo o autor, não tem a capacidade política de modificação concreta das instituições. A maneira pela qual age é através da modificação da sensibilidade e razão das pessoas.

Como a obra do autor está fundamentada na avaliação crítica da imanência seria impossível avaliar a obra completa, retrospectivamente, e não perceber algumas alterações em suas teses. A questão da arte não escapa e passa por várias revisões ao longo de quarenta anos de esforço filosófico, mas é possível encontrar certas características que permanecem, como: a defesa da forma estética, a avaliação dialética da cultura burguesa e a busca de uma dimensão nova em conjunção com as obras, a capacidade da obra de negar a realidade vigente, etc.

Para adentrarmos com mais detalhes na teoria crítica do autor e ver como a arte está inserida vamos explorar o texto fundante da teoria crítica da primeira geração e ver quais são os pontos no quais Marcuse segue e quais desvia na construção de seu pensamento.

## 2.1 TEORIA CRÍTICA MARCUSEANA

A busca incessante para delinear alternativas viáveis ao modo de vida existente destaca-se na obra marcuseana. Pode-se até afirmar que o *telos* de todo seu trabalho resume-se nessa tentativa que surge da análise constante de seu tempo, e da descoberta das tendências que existem na própria realidade concreta, de emancipação. Nessa direção, os temas abordados ao longo do seu trabalho confluem para a finalidade de sua teoria crítica. Como uma de suas principais teses Marcuse tenta reconstruir o conceito de razão ao argumentar

contra a separação dessa da sensibilidade, da dimensão estética, que acontece sob o domínio da razão instrumental (*Verstand*). Assim, defende a tese de uma razão naturalizada que não relega hierarquicamente a sensibilidade para um campo inferior de constituição do indivíduo<sup>4</sup>.

A dimensão estética possui grande importância no seu trabalho porque constitui uma das vias pela qual é possível efetuar uma acusação do tempo presente. É, justamente, nesse aspecto de negação da realidade por meio dos sentidos que se encontra a ligação entre política e estética na obra de Marcuse. Uma reconstrução da razão, com uma negação evidente do seu caráter instrumental, efetua-se ao perceber a sensibilidade como integrante desta. Essa reconstrução, para Marcuse, encontra sua expressão *prima* na arte. Nas obras de arte surge a imagem de outra realidade, de uma possibilidade de configuração que se encontra bloqueada pelo atual sistema econômico que se desenvolve por meio da administração total das pessoas.

É importante que fique claro que a dimensão estética, em seu duplo sentido, pertencente aos sentidos e à produção artística, apesar de se tornar mais presente nos textos de Marcuse ao passar do tempo, até torna-se o tema principal de sua última obra, não corresponde ao eixo principal do seu pensamento. Porém, constitui uma via de trabalho que muitas vezes se mostrou, nos ambientes mais repressivos, como uma das únicas alternativas para a negação da realidade, por vezes, essa negação acontecia mesmo no centro de obras que eram consideradas ilusórias e, portanto, positivas. Isso significa que a arte e a sensibilidade humana possuem um potencial político, visto que reconstruem a maneira de perceber e experienciar o mundo que os cerca, é um potencial que se efetiva indiretamente.

Para Marcuse, o trabalho artístico está fundamentado na forma estética. Então, considera que a partir da forma artística a obra passa a ter qualidades negativas diante dos problemas apresentados por uma realidade que cada vez mais tem dificuldades de explorar alternativas de ação, pensamento e comportamento, gerando, o assim conhecido, homem unidimensional.

Considero que o conceito de forma estética é um pilar que sustenta a argumentação de Marcuse sobre o tema da arte. O filósofo defende a forma estética até a sua última obra, a dimensão estética, na qual afirma que o papel da arte autêntica é afastar-se da realidade, negá-la, e suplantá-la com uma nova maneira de existir, de sentir e perceber o mundo. Contudo, o pensamento de Marcuse se desenvolve em uma dialética constante em relação ao direcionamento tomado pelas expressões humanas criadas ora para afirmar ora para negar ou

---

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

afirmar e negar ao mesmo tempo as condições postas. Várias de suas obras tiveram como foco alguns desses momentos, contudo, ao se tentar observar a totalidade do pensamento do Filósofo se pode encontrar tal linha dialética que nos permite falar como as obras de arte podem ser afirmativas e negativas ao mesmo tempo, afirmam e negam o princípio de desempenho e as consequentes relações desenvolvidas sobre sua superfície lucrativa e repressiva.

Por conseguinte, nesta seção explorarei as principais obras nas quais Marcuse trata sobre o tema da arte e estética para poder evidenciar a variação que acontece em cada momento histórico distinto, assim, mostrando vários momentos de evolução e retrocesso no pensamento do autor do ponto de vista da sua teoria crítica, dado que é a teoria crítica, que deve ser imanente a seu tempo, e também que, normativamente, expressa como a arte deve se configurar. Assim, farei uma recuperação histórica do pensamento de Marcuse para no segundo capítulo, poder explorar o conceito de forma estética e sua importância para a fundamentação da dimensão estética pensada pelo autor.

### **2.1.1 Dialética: o movimento negativo**

Como a principal tendência da teoria crítica marcuseana é encontrar alternativas imanentes de superação da própria configuração do *status quo*, o método dialético, influenciado por Hegel e Marx, ganha importância como método para descobrir tais tendências que existem inseridas na própria positividade, sendo capaz de desvelar a potencialidade da materialidade histórica e de movimentos políticos de emancipação ou de repressão como expressão de uma mesma realidade.

O mundo que se configura como objeto do pensamento filosófico é alicerçado em contradições e percebê-las faz parte vital da teoria crítica. Nessa direção, Marcuse ao utilizar o método dialético reforça o caráter negativo do pensamento filosófico para tentar compreender a realidade de maneira mais global. Segundo Marcuse (1960 p. vii-xvi), “Esse mundo se contradiz”<sup>5</sup>, o pensamento filosófico reconhece que os fatos não correspondem completamente aos conceitos criados pela ciência, lógica conformista, e o senso comum que desconsideram as contradições, portanto, essas formas de conhecimento acabam ficando à margem da realidade.

---

5 *This world contradicts itself.*

O Filósofo na década de 1960 passa a compreender a realidade como capaz de absorver todas as tendências de oposição à sua organização. Isso acontece devido ao desenvolvimento tecnológico e produtivo que se tornaram suficientes para absorver qualquer alternativa. De maneira contrária ao que se pensa, essa maneira de organizar a sociedade não é contra criticismos e mudanças. Na verdade, essas características fazem parte de sua própria estrutura e a fortalece, visto que mantém seu controle sobre a dinâmica da vida das pessoas que a compõe. Por esse motivo, o pensamento dialético e sua negatividade torna-se estranho do ponto de vista da teoria e ação.

Marcuse ao dizer que o poder do pensamento dialético é impulsionado pelo poder do pensamento negativo põe em contraste o pensamento dialético e não-dialético. Em consequência a essa tese, o Filósofo espera evidenciar a desarmonia que existe internamente na realidade no processo de busca pela razão. Essa inadequação interna implica, segundo Marcuse, um julgamento de valor. Portanto, o pensamento dialético vai de encontro com a oposição que existe *a priori* entre valor e fato, visto que compreende todos os fatos como parte de um único processo. Dentro deste processo a relação entre sujeito e objeto é responsável por determinar a verdade da totalidade, isto é, sujeito e objeto devem ser considerados juntos como uma unidade, etapas, desse processo.

A dinâmica da realidade é composta por uma luta de, aparentemente, opostos. As condições de existência se desenvolvem constantemente em uma luta de vida ou morte, além disso, a atividade de sobrevivência pode dar-se de maneira consciente ou inconsciente durante o processo de existência. Logo, Marcuse compreende a realidade como um processo constante de renovação da existência. Esse processo, consciente ou inconsciente, se configura como o movimento ‘daquilo que é’ para algo ‘diferente de si’. Desse modo, a noção de identidade passa a ser uma negação constante de uma existência inadequada, na qual o sujeito mantém-se como outro de si mesmo. Nessa direção, a realidade passa a ser um momento de desenvolvimento da subjetividade que alcança ‘a si mesma’ na história. A liberdade como uma categoria ontológica significa ser sujeito de sua própria existência, resistindo às condições externas e transformando a factualidade em realização, ou seja, desenvolvendo a subjetividade.

Esse conceito de liberdade é importante porque é o pressuposto do método dialético, segundo Marcuse, o pensamento dialético apoia-se na consideração de que não há liberdade no mundo, em outras palavras, tanto o homem quanto a natureza estão alienados, existem como ‘diferentes do que são’. Sendo assim, o pensamento apenas corresponde à realidade quando a transforma ao considerar sua estrutura contraditória. Marcuse, seguindo

Hegel, considera que a liberdade constitui a essência da existência e, por isso, existir em um mundo que não é livre promove a liberdade para a posição de negação da realidade.

Assim, o pensamento dialético torna-se negativo em si. Consequentemente, a função da dialética para Marcuse é,

“(...) romper a autoconfiança e o autocontentamento do senso comum, minar a confiança sinistra no poder e na linguagem dos fatos, demonstrar que a falta de liberdade está tão no centro das coisas que o desenvolvimento de suas contradições internas leva necessariamente à mudança qualitativa: a explosão e a catástrofe do estado de coisas estabelecido (MARCUSE, 1960, p. vii-xvi)<sup>6</sup>.

A força do pensamento negativo está fundada na compreensão de que o ato de negação é positivo. Isso acontece porque ‘aquilo que é’ repele ‘aquilo que não é’, conseqüentemente, afasta sua potencialidade. Isto posto, definir ‘aquilo que é’ em seus próprios termos significa falsificar a própria realidade, uma vez que a realidade está além daquilo que é apresentado na linguagem dos fatos e na lógica matemática das ciências. A dialética torna-se a ferramenta adequada para analisar os conflitos presentes no desenvolvimento histórico e, assim, apresentar as reais possibilidades de emancipação das condições de vida apresentadas e defendidas como única alternativa viável para as pessoas.

### 2.1.2 Sobre o caráter afirmativo da cultura

Esse ensaio em questão, ‘Sobre o caráter afirmativo da cultura’, é um dos primeiros escritos por Marcuse ao iniciar sua relação com o instituto de pesquisas sociais. O trabalho realizado pelo Filósofo aqui guarda relevante importância ao expor algumas das vias na qual seu pensamento desdobrar-se-ia.

A reflexão inicia com o exame da cultura desenvolvida na Grécia clássica com a finalidade de evidenciar a história do progresso ideológico da cultura. Marcuse considera que havia uma relação necessária entre a práxis e um mundo com valores ideais, formando certa unidade social. Quer dizer, há uma distância hierárquica entre a vida cotidiana que se configura como incerta, inconstante, material, com a esfera ideal na qual está localizada o bom, o belo e verdadeiro. Assim, tinham acesso à realidade e a beleza apenas uma pequena

<sup>6</sup> *Its function is to break down the self-assurance and self-contentment of common sense, to undermine the sinister confidence in the power and language of facts, to demonstrate that unfreedom is so much at the core of things that the development of their internal contradictions leads necessarily to qualitative change: the explosion and catastrophe of the established state of affairs.*

parte privilegiada da sociedade grega que excluía, portanto, os escravos, artesões, comerciantes e mulheres. Porém, a unidade social era garantida pela orientação da práxis por meio do conhecimento. Segundo o autor, “A doutrina que todo conhecimento humano é orientado à práxis pertence ao núcleo da filosofia antiga” (MARCUSE, 1937, p. 82).

Mesmo considerando essa unidade é preciso enfatizar que autores como Aristóteles e Platão mantinham essa distinção. O primeiro justificava essa separação por meio do conhecimento, o saber que possui a finalidade de suprir as necessidades da vida material era hierarquicamente inferior, contrariamente, o saber filosófico que não possui finalidade, isto é, está contido em si mesmo é o único capaz de proporcionar felicidade. Platão, na *República*, determinou ontologicamente a atividade desenvolvida pelos e para manter a organização da cidade era necessário que cada um estivesse em seu devido lugar cumprindo sua devida função. Assim, a configuração social da Grécia antiga era naturalizada por meio dessa separação epistemológica e ontológica das relações de poder. Portanto, essa separação entre uma atividade material e um valor ideal guarda em si uma forma política de existência, na qual a materialidade do mundo é determinada externamente, a própria matéria é exonerada, em outras palavras, o mundo material se relaciona, ontologicamente, muito mais com o não-ser do que com o ser. Segundo Marcuse, “Todas atividades relacionadas à provisão material da vida permanecem em sua essência falsa, má e feia” (MARCUSE, 1937, p. 85).

Em relação à Grécia antiga, o conceito de cultura afirmativa da época burguesa projeta o reino espiritual como superior, mais valioso que o mundo cotidiano no qual o indivíduo só alcança o bem-estar através de seus valores. Assim sendo, existe uma continuidade entre os dois momentos históricos. Todavia, na era burguesa, a cultura afirmativa se torna uma ideologia na qual os valores da cultura tornam-se supostamente acessíveis a cada indivíduo, proporcionando um reino de unidade aparente e liberdade aparente, assim, foi construído dentro da cultura na qual as relações antagônicas da existência foram supostamente estabilizadas e pacificadas.

A condição do indivíduo atingida por meio da revolução burguesa, francesa, em relação ao sistema feudal e à igreja produz uma exigência por felicidade. A igualdade e a liberdade que foram reivindicadas no combate ao feudalismo só faria sentido para os trabalhadores caso fosse efetiva. Entretanto, a igualdade e liberdade atingida foi apenas em termos formais, uma vez que se tornou uma ferramenta de manutenção do domínio burguês. Manter a promessa de felicidade e não cumprir poderia causar questionamentos sobre a situação, nesse sentido, a felicidade é direcionada e convertida em assunto do âmbito privado, porquanto sua validade universal concreta seria incompatível com a desigualdade concreta

dos indivíduos (KANGUSSU, 2008, p. 27). Consequentemente, a impossibilidade de que o mundo material seja bom foi defendida, a felicidade direcionada para o reino do espírito, no qual cada um e todos tem acesso em sua interioridade de maneira imediata. Assim, se evidencia a tese da validade universal da cultura.

Os indivíduos na época burguesa não aceitavam mais que alguns nascessem para o trabalho enquanto outros para o ócio, alguns para necessidade enquanto outros para beleza, mas continuam sendo tratados como seres abstratos porque, assim, todos os seres humanos podem ter participação igual em tais valores.

Segundo Marcuse, na prática cultural, um trabalho e seu conteúdo congela-se em valores universalmente válidos, assim, por sua própria natureza, a verdade de um julgamento filosófico, a bondade de uma ação moral e a beleza de uma obra de arte devem apelar para todos, está vinculado a todos, sem distinção de sexo ou nascimento, independente de sua posição no processo de produção, portanto, todos os indivíduos devem se subordinar aos valores culturais, absorvê-los em suas vidas e deixar sua existência ser permeada e transfigurada por eles (MARCUSE, 1937, p. 86-87).

Nessa perspectiva, há um conceito tradicional de cultura que é utilizado para pesquisa social porque envolve o entrelaçamento entre o espírito e o processo histórico da sociedade. Faz referência à totalidade da vida social na medida que o campo da reprodução ideal (mundo espiritual) e o campo da reprodução material (civilização) formam uma unidade compreensível e distinguível historicamente.

Além disso, o Filósofo afirma que existe outro conceito de cultura conhecido no qual há uma quebra na unidade social, separando o campo da cultura e o da civilização. Esse conceito joga o mundo espiritual contra o material assegurando à cultura como campo de valores e fins autênticos em oposição ao mundo da utilidade e meios. Através do uso desse segundo conceito, a cultura é separada da civilização, sociologicamente e valorativamente removida do processo social. Nessa direção, Marcuse define,

Cultura afirmativa é aquela cultura pertencente à época burguesa que no curso de seu próprio desenvolvimento levaria a distinguir e elevar o mundo espiritual-anímico, nos termos de uma esfera de valores autônoma, em relação à civilização. Seu traço decisivo é a afirmação de um mundo mais valioso, universalmente obrigatório, incondicionalmente confirmado, eternamente melhor, que é essencialmente diferente do mundo de fato da luta diária pela existência, mas que qualquer indivíduo pode realizar para si 'a partir do interior', sem transformar aquela realidade de fato (MARCUSE, 1937, p. 87).



Consequentemente a finalidade da cultura afirmativa é positivamente sustentar as condições materiais de vida dos indivíduos. As contradições encontradas são respondidas por esse mecanismo idealista e ideológico por meio do direcionamento da vida para o campo da abstração. Assim, Marcuse afirma: “À necessidade do indivíduo isolado, ela responde com humanidade geral, à miséria do corpo com a beleza da alma, à escravidão externa com a liberdade interna, ao egoísmo brutal com o dever do reino da virtude” (MARCUSE, 1937, p. 89). Por consequência, “a civilização é animada e inspirada pela cultura” (MARCUSE, 1937, p. 87).

Para fazer essa mudança de direcionamento na atenção da vida material dos indivíduos, a cultura afirmativa e, conseqüentemente, a arte afirmativa apoiam-se no conceito de alma. A alma é um meio para elevar as necessidades espirituais sobre as sensuais. Essa elevação pode assumir duas formas, ou a sensualidade é liberada sem culpa por causa de sua ligação com o que é visto como uma parte irrelevante da vida, ou é reprimida para que o campo espiritual possa florescer (LUKES, 1985, p. 102). A cultura afirmativa escolhe a segunda opção porque segundo Marcuse,

(...) liberação da sensualidade seria a liberação do prazer, o que pressupõe a ausência da consciência da culpa e a possibilidade de gratificação. Na sociedade burguesa, tal tendência é cada vez mais oposta pela necessidade de disciplinar as massas descontentes. A internalização do prazer através da espiritualização torna-se, portanto, uma das tarefas decisivas da educação cultural. Ao ser incorporada na vida espiritual, a sensualidade deve ser aproveitada e transfigurada (MARCUSE, 1937, p.x).

A arte é responsável por melhor executar a transfiguração da satisfação sensual em satisfação da alma. A arte afirmativa se configura como um espaço no qual é mantida a promessa de igualdade sem a exigência de sua materialização. Em vista disso, a arte afirmativa promove a aceitação das condições materiais oferecendo uma visão ideal do mundo que torna a vida mais suportável.

### **2.1.2.1 O outro lado da arte: o potencial negativo**

Em “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura” Marcuse trata sobre a positividade da cultura em relação à configuração social e suas conseqüências para os indivíduos. Além disso, como característica da tradição da qual Marcuse faz parte se faz importante ressaltar o caráter negativo do conceito em questão, afinal, a teoria crítica busca a transcendência na

imanência. Nessa perspectiva, o negativo se revela como a capacidade de mostrar o *outro* daquilo que é e, assim, criar, ou ao menos, evidenciar, as possibilidades para um movimento de transformação.

Uma das vias de expressão do caráter negativo do pensamento é a arte, quer dizer, o mesmo ‘instrumento’ que foi utilizado para a conformação dos indivíduos em sua situação material também possui a capacidade de indicar alternativas, visto que os ideais burgueses se realizavam plenamente como uma demanda geral nessa outra ‘dimensão’. Assim, Marcuse afirma, “O que conta como utopia, fantasia, e rebelião no mundo de fato é permitido na arte” (MARCUSE, 1937, p. 100). O mundo da arte guarda, então, a lembrança do irreconciliável, os dois mundos não se compatibilizam, assim, a arte assume uma posição de alienação em relação ao mundo de fato. A partir disso, enquanto alienação a arte cumpre uma função cognitiva, dado que produz outra consciência através da exposição de verdades que não são atingidas por outros meios, visto que os ideais estão nela, logo, a cultura afirmativa guarda junto a si um anseio na raiz da organização de sua vida social, o desejo pelo *outro*.

A arte ao apresentar um mundo idealmente belo além de criar um mundo à parte da realidade material permite aos seres humanos participarem da felicidade, a beleza apresentada nesse mundo é perigosa porque ameaça a forma de existência afirmada ao oferecer uma sensualidade imediata, sugerindo uma felicidade sensual. Logo, Marcuse cita, indiretamente, Hume, “o prazer constitui a essência da beleza” (*Idem*).

A felicidade, como ideal universal, que se encontra no seio da cultura afirmativa é arriscada para esse movimento porque continua latente a impossibilidade de remoção de seu aspecto sensível. Nessa direção, a própria busca pela felicidade a torna, de certa maneira, perigosa, subversiva. Essa sensibilidade, cuja sensualidade significa prazer, e o prazer nessa sociedade é proibido como um pressuposto de liberdade, posto que, uma sociedade dividida em classes pode se dar ao luxo de transformar as pessoas em meios de prazer apenas na forma de servidão e exploração (MARCUSE, 1937, p. 101). A exploração do corpo e da inteligência dos indivíduos foi considerado como uma ativação natural de sua liberdade, enquanto, para os pobres, contratar o corpo de outro indivíduo como meio de prazer era considerado depravação e prostituição. Assim, a proibição do corpo como instrumento de prazer torna-se uma característica dominante das raízes psicológicas e sociais da sociedade burguesa (MARCUSE, 1937, p. 101). Essa proibição tabu não se limita apenas à prostituição, mas a toda produção de prazer que não ocorre por causa de uma ‘higiene social’ em serviço da reprodução afirmativa.

Torna-se evidente que a cultura afirmativa consolida os valores dominantes da época burguesa e acaba, portanto, promovendo a ordem social como natural. O mundo

material, da luta pela existência, é pacificado, quer dizer, reprime os impulsos de rebelião e acaba atenuando a consciência crítica. Apesar disso, essa cultura afirmativa ainda preserva o desejo humano que supera as condições materiais de existência, visto que contém imagens de uma felicidade e beleza que levam a percepção de um mundo melhor cuja existência não fosse definida pelas limitações de uma educação sensível sobre como deve-se sentir e enxergar as relações interpessoais, por exemplo. Desse modo, Marcuse afirma,

Há um elemento de prazer terreno nas obras da grande arte burguesa, mesmo quando retratam o céu. O indivíduo gosta de beleza, bondade, esplendor, paz e alegria vitoriosa. Gosta-se até gostar de dor e sofrimento, crueldade e crime. A pessoa experimenta a liberação. E entende-se e encontra compreensão para e em resposta a seus instintos e demandas. Reificação é passada para o privado. Na arte, não é preciso ser ‘realista’, pois a humanidade está em jogo, não a ocupação ou status de alguém. O sofrimento é sofrimento e alegria é alegria. O mundo aparece como o que está por trás da forma de mercadoria: uma paisagem é realmente uma paisagem, um humano é realmente um humano, uma coisa realmente uma coisa<sup>7</sup>. (1937, p. 104)

Contra a cultura afirmativa o Filósofo busca alternativas através de modos de pensar negativos, críticos e transformativos. Nessa direção o ensaio em questão antecipa projetos de Marcuse, como: ‘Eros e civilização’ e o ‘Homem unidimensional’. Óbvio que esse ensaio contém apenas indicações de como se desenvolveria seu trabalho posterior. Porém, encontra-se aqui componentes da estética e categoriais mais gerais de sua teoria crítica, como: razão crítica, imaginação, sentidos refinados, uma visão utópica de uma vida melhor que guiaria a transformação da realidade social para produzir um mundo de liberdade, criatividade, justiça e felicidade. Para o Filósofo mais maduro, a arte, em alguns momentos de extrema repressão, seria o componente vital de transformação emancipatória na qual uma nova sensibilidade e valores estéticos seriam responsáveis pela criação de indivíduos emancipados em uma sociedade não repressiva.

---

<sup>7</sup> *There is an element of earthly delight in the works of great bourgeois art, even when they portray heaven. The individual enjoys beauty, goodness, splendor, peace, and victorious joy. He even enjoys pain and suffering, cruelty and crime. He experiences liberation. And he understands, and encounters understanding for and in respond to, his instincts and demands. Reification is transpierced in private. In art one does not have to be “realistic”, for man is at stake, not his occupation or status. Suffering is suffering and joy is joy. The world appears as what it is behind the commodity form: a landscape is really a landscape, a man really a man, a thing really a thing.*

### 2.1.3 Algumas observações sobre Aragon: arte e política na era totalitária<sup>9</sup>

A oposição intelectual durante a segunda guerra mundial não obteve êxito na tentativa de gerar outras maneiras de viver. Segundo Marcuse, a intelectualidade falhou e, portanto, é preciso buscar outro caminho para atingir o mesmo objetivo, qual seja, a liberação do homem da exploração e dominação. Essa oposição, assim sendo, falhou na sua tarefa de materializar essa libertação mesmo que já tenham sido alcançadas as condições materiais e técnicas no desenvolvimento histórico da sociedade. A oposição não consegue atingir seus objetivos porque é absorvida pelos tentáculos do controle do capitalismo monopolista e qualquer alternativa que busque é assimilada. Em vista disso, elementos que constituem as obras de arte, como: a palavra, a imagem e o tom, que eram, potencialmente, antagonistas e transcendentem à configuração concreta da realidade perderam seu poder de alienação. Além disso, as teorias políticas e sociais que se põe no papel de revolucionárias perdem seu poder e limitam-se à própria academia na qual são geradas, “(...) mesmo quando estipula a correta ação política e social, e essa ação ou é coordenada com os poderes que existem, ou é esmagada por eles sem ressonância<sup>10</sup>” (MARCUSE, 2004, p. 201). Qualquer tentativa de acusar o sistema é por ele absorvida, os maiores exemplos dessa situação são as obras que possuem como conteúdo a exposição dos fatos do período histórico na qual são produzidas. Assim, as grandes produções do entretenimento que expõem as barbaridades da segunda guerra mundial, como: os campos de concentração e as milhares de mortes de soldados que enfrentaram o nazismo e fascismo geram quantidades vultuosas de lucro para a indústria do entretenimento. Além disso, as obras de arte consideradas revolucionárias tornam-se peças clássicas de museus, a obra *Guernica* de Picasso é um exemplo notável.

A arte para Marcuse, um instrumento de oposição e teleológica em relação aos objetivos de sua teoria crítica, é confrontada com um problema que se torna evidente perante o campo assimilador da cultura de massa. Como será possível manter seu poder criador e alienador perante à normalidade do cotidiano que absorve sua estranheza e seu papel

---

9 Esse texto encontrado nos arquivos de Marcuse após sua morte acentua sua reflexão sobre como a arte pode servir como veículo de liberação em um mundo totalitário. Escrito na década de 1940 no período da segunda guerra mundial, no qual Marcuse trabalhou junto ao governo americano, há pressupostos da obra madura de Marcuse, que manteve na sua reflexão sobre arte o movimento surrealista. É nessa direção que Louis Aragon, um dos fundadores do surrealismo, e a literatura de resistência francesa tornam-se o objeto do estudo de Marcuse. Cf. KELLNER, Douglas. **Collected papers of Herbert Marcuse**. Londres e New York: Routledge, 2007. Vol. 1 e 4.

10 (...) even where it stipulates the right social and political action, and this action itself is either co-ordinated with the powers that be, or crushed by them without resonance.

antagônico? Segundo o Filósofo, a arte depende da sua estranheza e seu antagonismo para realizar seu potencial de transcendência à concretude da realidade da qual faz parte e ser o reservatório das necessidades suprimidas, faculdades e desejos que “(...) permanece mais real que a realidade da normalidade<sup>11</sup>” (MARCUSE, 2004, p. 202).

A questão pode ser resumida da seguinte maneira, se todo o conteúdo da realidade está em certo nível envolvido com a assimilação supracitada qual deve ser a alternativa utilizada pela arte para, de alguma maneira, atingir o estranhamento almejado? A resposta marcuseana é a virada para a forma estética, ou seja, não é possível trabalhar com o conteúdo que esteja, de certa maneira, ‘contaminado’, dado que a obra falhará miseravelmente caso não perceba tal situação. Dessa maneira, a solução para a arte deve ser encontrada na forma<sup>12</sup>. Conseqüentemente, Marcuse afirma, “libertar a forma do conteúdo hostil, ou melhor, tornar a forma o único conteúdo, tornando-a instrumento de destruição” (MARCUSE, 2004, p. 202). O caráter destrutivo da arte é evidenciado porque o Filósofo considera que em um mundo no qual a totalidade da realidade é afirmativa, a verdadeira arte radical deve negar completamente suas configurações.

Ainda assim, essa negação do conteúdo através da forma acabou sendo englobada ao sistema e manteve o problema da busca por caminhos alternativos que a arte deveria seguir para manter-se como *outra* da realidade. Marcuse afirma que isso aconteceu, por exemplo, com os surrealistas porque não foi um movimento suficientemente negativo, a forma foi estabilizada como um novo conteúdo e, por conseguinte, tornou-se parte do mercado. A absorção dessa nova maneira de fazer arte pelo mercado não significa que ela esteja errada, ou seja, que não seja uma maneira adequada para lidar com a tendência de anexação de todas as vias em uma única maneira de viver. Na verdade, de maneira normativa, a arte deve ser radicalmente formal para conseguir negar a tendência unificadora do conteúdo. Marcuse enxerga na literatura de resistência francesa da década de 1920-30 uma retomada de fôlego nessa direção. O contexto no qual esses escritores viviam era aquele apresentado pelo totalitarismo, que, por sua vez, determinava todo o horizonte de sua arte. Nessa situação, a dimensão política representa a negação absoluta da realidade, porém, apresentar nas obras de arte a dimensão política significaria transformá-la em conteúdo, e, por isso, deixar brechas para o trabalho ser subsumido. Nesse sentido, Marcuse argumenta da seguinte maneira,

---

11 (...) *remain more real than the reality of normalcy.*

12 A questão da forma, o problema central dessa dissertação, é apresentada aqui como a alternativa viável para o combate à integração total do conteúdo a normalidade do sistema. A relação entre forma e conteúdo será debatida no próximo capítulo, onde buscaremos apresentar os problemas gerados por essa relação que chamamos dialética. Consideramos que essa relação determina um pilar para Marcuse quando se refere ao termo da arte e estética, não sendo possível compreender o trabalho do Filósofo sem verificar esse vínculo.

O político deve permanecer fora do conteúdo: como o *a priori* artístico que não pode ser absorvido pelo conteúdo, mas que absorve todo o conteúdo. O político então aparecerá apenas na forma como o conteúdo é moldado e formado<sup>13</sup> (MARCUSE, 2004, p. 202-203).

O conteúdo em relação à forma não possui importância, quer dizer, pode ser qualquer um, sem nenhuma especificidade, porque todos estão sob o domínio do totalitarismo. Nessa perspectiva, devem ser conformados de uma maneira que revelem o sistema negativo em sua totalidade e, simultaneamente, a necessidade absoluta de liberação. Dessa maneira,

a obra de arte deve, em seu ponto de ruptura, expor a suprema nudez da existência do homem (e da natureza), despida de toda a parafernália da massa monopolista, completa e totalmente sozinha, no abismo da destruição, do desespero e da liberdade. A obra de arte mais revolucionária será, ao mesmo tempo, a mais esotérica, a mais anticolonialista, pois o objetivo da revolução é o indivíduo livre<sup>14</sup> (*Ibid*, p. 203).

Em vista disso, a arte revolucionária transcende a vida cotidiana pela virtude de sua forma, por sua habilidade de criar outro mundo que projeta imagens de uma vida melhor e, em consequência a isso, acaba desvelando as limitações e dificuldades da realidade existente. A arte, por conseguinte, precisa combinar o estético e o político com o intuito de produzir formas que, indiretamente, engajem o movimento progressista sociopolítico para ter efeito político na sociedade. Sendo assim, essa arte revolucionária, autêntica, guarda em si a promessa de emancipação, assim, faz parte do projeto maior, ou melhor, integra o projeto radical de modificação da realidade, pensado pela teoria crítica, em oposição à razão instrumental. Esta, por sua vez, se caracteriza como uma ação orientada para atingir um objetivo, no qual o agente calcula os melhores meios para atingir finalidades definidas previamente. (NOBRE, 2004, posição 582).

O poder opositivo e negativo da arte reside em sua forma estética, no *a priori* artístico que conforma o conteúdo. Nessa direção, a forma estética, no sentido de *a priori*, é algo além da implementação técnica e arranjo da obra de arte. Ela é o ‘estilo’ que seleciona o conteúdo e que prevalece por toda a obra, determinando o ponto central da obra e a relação entre suas partes (MARCUSE, 2004, p. 204).

O objeto, conteúdo, dos textos produzidos pela literatura de resistência francesa e Aragon é o amor. Marcuse analisa esse conteúdo como um *a priori*, como um estilo, que

---

13 *The political must rather remain outside the content: as the artistic a priori which cannot be absorbed by the content but which is itself absorbing all content. The political will then appear only in the way in which the content is shaped and formed.*

14 *The work of art must, at its breaking point, expose the ultimate nakedness of man's (and nature) existence, stripped of all the paraphernalia of monopolistic mass culture, completely and utterly alone, in the abyss of destruction, despair and freedom. The most revolutionary work of art will be, at the same time, the most esoteric, the most anti-collectivist one, for the goal of revolution is the free individual.*

expressa o protesto individual contra a ordem da repressão. O amor sensual guarda a ‘*promesse du bonheur*’ que preserva o conteúdo material da liberdade que, por sua vez, rebela-se contra as formas de compatibilização da felicidade. De acordo com o Filósofo, “em virtude dessa ‘*promesse du bonheur*’, o amor, como forma artística, torna-se um a priori político. Assim, reaparece na oposição artística dos anos 1920. Com tal ‘*promesse du bonheur*’, o amor se torna o político *a priori* da oposição artística<sup>15</sup>” (*Ibid.*, p. 204).

Pode-se afirmar que em “Algumas observações sobre Aragon” Marcuse mostra o direcionamento da sua obra posterior e, assim, evidencia características marcantes do seu pensamento, como: a valorização da estética e a dimensão erótica como reservatórios que preservam a potencialidade de emancipação, ambos dependentes da forma estética para sua preservação e sua comunicabilidade, e os pressupostos do que seria chamado, na década de 1960, de sociedade unidimensional, porquanto identifica as tendências de assimilação da cultura de massas a qualquer movimento de superação à sua configuração.

#### 2.1.4 Eros e civilização: a dominação e a superação estética<sup>16</sup>

O problema da arte e sua relação com a teoria crítica de Marcuse encontra expressão relevante nessa obra que é considerada uma de suas produções mais importantes. A obra é dividida em duas partes, a primeira é responsável por reinterpretar a metapsicologia freudiana, a fim de lhe conceder bases históricas e políticas e a segunda refletir sobre a possibilidade da criação de uma realidade alternativa que aconteça através da modificação do conceito de razão, concedendo-lhe bases sensíveis, isto é, integrando à teoria crítica uma teoria estética.

Marcuse escreve “Eros e Civilização” como resposta à principal tese freudiana na obra o “Mal-estar na civilização”, na qual o psicanalista defende a repressão continuada do indivíduo que vive em sociedade e que, portanto, não conseguirá atingir a felicidade enquanto houver civilização. Em função disso, utilizou o pensamento freudiano como base para sua argumentação sobre o estado da política contemporânea. Por isso, tentou evidenciar o que chamou de ‘tendências ocultas’, quer dizer, os níveis de repressão que estão encobertos sob o

15 *By virtue of this “promesse du bonheur,” love, as an artistic form, becomes a political a priori. Thus it reappears in the artistic opposition of the 1920s. With such “promesse du bonheur,” love becomes the political a priori of the artistic opposition.*

16 Essa obra é considerada por alguns comentadores como um trabalho seminal de Marcuse, inclusive, obra na qual o autor se distingue dos demais integrantes do instituto de pesquisas sociais. Cf. KELLNER, D. 1984.

manto de uma racionalidade reificada, almejando atingir uma clara demonstração das raízes da repressão social sofrida por diversas minorias e até mesmo pelas pessoas consideradas ‘normais’ em relação ao princípio de realidade vigente.

Em ‘Liberdade e Teoria dos Instintos de Freud’, o Filósofo afirma que a justificação para usar a teoria freudiana precisa ser feita de duas maneiras. Primeiro porque a estrutura da teoria freudiana é aberta e encoraja a consideração política porque é histórica e social. Segundo, e, principalmente, porque a teoria dos instintos torna possível o entendimento de tendências decisivas no campo político,

(...) primeiro, deve mostrar que a estrutura da teoria freudiana é aberta e de fato encoraja a consideração em termos políticos, que essa teoria, que parece ser puramente biológica, é fundamentalmente social e histórica. Segundo, deve mostrar, por um lado, até que ponto a psicologia hoje é uma parte essencial da ciência política e, por outro lado, até que ponto a Teoria Freudiana dos Instintos (...) torna possível entender a natureza oculta de certas tendências decisivas na política atual<sup>17</sup>. (MARCUSE, 1970, p. 1).

Para o Filósofo, a psicologia já em sua estrutura interna revela-se política. Assim, a psique mostra-se uma parte importante da totalidade social, tornando o individualismo sinônimo de apatia e culpa, porém, também, do princípio de negação e possibilidade de revolução, transcendência. Nesse sentido, a teoria das pulsões de Freud é essencial para escancarar os mecanismos utilizados pela racionalidade dominante para a realização e manutenção da repressão.

Diferente de Freud, Marcuse afirma que a escassez de recursos básicos é apenas um modo de organização social que serve para racionalizar a repressão, conseqüentemente a dominação (MARCUSE, 1970, p. 13). Esta, por sua vez, é distribuída de acordo com uma organização específica que força a um modo existencial específico. Essa dominação, segundo Kellner, é um conceito chave para o pensamento de Marcuse (KELLNER, 1984, p. 165). A dominação é definida no início do primeiro capítulo de “Liberdade e Teoria dos instintos de Freud” como algo que é executado pelo homem que seja prescrito a ele, ou seja, os meios para atingir uma finalidade e os seus, respectivos, significados são sempre algo que não surgem do próprio indivíduo, mas sempre do mundo externo como algo prescrito.

Nesse sentido, a dominação é o processo no qual a sociedade assegura o controle e chega até a formatar os indivíduos externa e internamente. Isso ocorre externamente através

---

17 (...) first, it must show that the structure of Freudian Theory is open to and in fact encourages consideration in political terms, that this Theory, which appears to be purely biological, is fundamentally social and historical. Second, it must show on the one hand to what extent psychology today is an essential part of political science, and on the other hand to what extent the Freudian Theory of Instincts (...) makes it possible to understand the hidden nature of certain decisive tendencies in current politics.



da força, da repressão social e de um sistema institucional de limitação. A administração da vida social possui participação na dominação através da mídia de massas, das indústrias de entretenimento, da publicidade, da fragmentação do processo de trabalho, do aumento dos mecanismos de controle político e das novas tecnologias que produzem novas formas de controle social e um novo aparato de dominação. Já internamente, ocorre através da absorção dos modelos autoritários, como o pai e dos demais representantes, na teoria freudiana, na qual torna as restrições e proibições exigidas por esse modelo em leis próprias, isto é, criando a consciência individual. Dessa forma, Marcuse enfatiza a parte interna da dominação como possuindo um papel decisivo na teoria dos instintos de Freud, pois essas leis são absorvidas pelo superego, fazendo com que o indivíduo acredite que seus comportamentos caracterizam autonomia.

Por conseguinte, a dominação transforma-se em uma segunda natureza do homem porque este absorve pensamentos, valores e formas de comportamento que são ‘empurrados’ para ele através das instituições sociais e culturais. Nesse contexto, Marcuse identifica o caráter histórico do mundo externo, o princípio de realidade.

Por isso, uma diferença essencial entre o pensamento de Marcuse e Freud está localizado no uso da perspectiva sócio-histórica em suas asserções. A partir da crítica de Marcuse à Freud de que não é possível haver mudança histórica em relação à dominação sofrida pelo homem desde a ‘sua’ forma de organização mais básica.

A resposta a tal pessimismo freudiano surge da preocupação com a questão da felicidade. Assim, Marcuse segue um caminho oposto ao próprio Freud em relação à possibilidade de uma civilização não-repressiva. A preocupação dele com a felicidade está diretamente ligada à execução do programa do princípio de prazer, no qual Freud acredita que não poderia ser realizável em favor da manutenção da civilização, isto é, falava de uma substituição de princípios, o de prazer pelo de realidade. Em ‘O Mal-Estar da Civilização’, ao falar sobre o conceito de felicidade, Freud define, também, o conceito de princípio de prazer e sua impossibilidade de execução sob a dominação permanente da civilização, em suas palavras:

Como vemos, o que decide o propósito da vida é simplesmente o programa do princípio de prazer. Esse princípio domina o funcionamento do aparelho psíquico desde o início. Não pode haver dúvida sobre sua eficácia, ainda que o seu programa se encontre em desacordo com o mundo inteiro, tanto com o macrocosmo quanto com o microcosmo. Não há possibilidade alguma de ele ser executado; todas as normas do universo são-lhe contrárias. (FREUD, 1997, p. 82)

Para Freud o princípio de prazer é constituído de processos anímicos localizados no nível inconsciente do indivíduo e que dizem respeito à fase de desenvolvimento do homem. Esses processos possuem a finalidade de ganhar prazer e se afastar de atos que podem causar o desprazer. Logo, o propósito da vida para Freud, a felicidade, é ganhar prazer e se afastar do desprazer. Porém, como ele mesmo afirma, não há possibilidade de tal programa acontecer, sendo essa a visão que caracteriza o tão conhecido pessimismo freudiano e é a visão que Marcuse tenta superar.

Quando o princípio de prazer não consegue mais satisfazer integralmente suas pulsões, ao entrar em convívio com uma ‘civilização’ extremamente rígida, obriga o aparelho psíquico a criar outro princípio para se relacionar com a realidade exterior não mais imaginando o que poderia ser agradável para o indivíduo, entretanto considerando as vicissitudes do real, surgindo, assim, o princípio de realidade. Nas palavras de Marcuse, o princípio de realidade supera o de prazer, porque o homem aprende a renunciar ao prazer momentâneo, incerto e destrutivo, trocando por um prazer adiado, restringido, porém, garantido. (MARCUSE, 2013, p. 11)

Em consequência à imposição das contingências da realidade ao aparelho psíquico, este passa por várias modificações, criando ‘funções’ úteis para criação da possibilidade de existência do indivíduo dentro de uma sociedade dominante, transformando o ser humano de um conjunto de impulsos, chamado por Freud de Eu-do-prazer, em um Ego ou Eu-realidade, como preferir, organizado para manutenção e fuga de prejuízos de seu meio ambiente.

Assim sendo, o nascimento do princípio de realidade não causa a eliminação do princípio de prazer, mas significa sua proteção, sua modificação em relação à negação. Isso acontece porque a satisfação da pulsão passa a ser duradoura, porém de maneira restritiva. Por isso, o princípio de prazer continua em uma luta antagônica com a realidade por toda a existência humana.

Por essa razão, o Filósofo cria dois novos conceitos, ou melhor, altera os conceitos freudianos dando-lhes base histórica e material para poder explicar a repressão na fase contemporânea. Esses conceitos são: a ‘mais-repressão’ e o ‘princípio de desempenho’. Segundo o próprio Filósofo, o primeiro conceito diz respeito às, “restrições requeridas pela dominação social. Distingue-se da repressão (básica): as ‘modificações’ dos instintos necessários à perpetuação da raça humana em civilização”, e o segundo, “a forma histórica predominante do princípio de realidade” (MARCUSE, 2013, p. 29).

A mais-repressão remete a toda repressão em excesso, exigida pelas instituições que exercem a dominação, e tem a função de estabilizar o *status quo*, retendo qualquer transformação de caráter essencial na estrutura estabelecida. É imposta com a finalidade de consolidar posições de privilégios particulares.

Já o princípio de desempenho, nada mais é que uma versão atual do princípio de realidade, possuindo características em comum com este, além disso, possui suas particularidades históricas. Maria Teresa, fala em uma ‘extensão’ do princípio de realidade a um nível social, argumentando que Marcuse o apresenta “como um conjunto de instituições que representam os princípios ‘da lei e da ordem.’” (CAMPOS, 2013, p. 34) Por isso, a dominação é efetuada através da própria satisfação.

Marcuse nomeia o princípio de realidade contemporâneo de princípio de desempenho porque neste momento do desenvolvimento da civilização, os indivíduos são avaliados, estratificados, de acordo com a quantidade de sua produção material. Nessa perspectiva a existência humana é delimitada através da dimensão produtiva. Logo, Marcuse argumenta: “Durante uma considerável parte da evolução, os interesses de Dominação e os interesses – do todo coincidem: a utilização lucrativa do sistema produtivo satisfaz às necessidades e faculdades dos indivíduos.” (MARCUSE, 2013, p. 34) Assim, a produtividade não está do lado do indivíduo e sim do sistema de produção, impedindo que o homem realize suas potencialidades. Sendo assim, identifica como símbolo do princípio de desempenho a figura de Prometeu como criador da cultura.

Da perspectiva material, essa satisfação repressiva assume a forma de um trânsito crescente dos bens e serviços com a finalidade de atender às necessidades reais e às falsas dos indivíduos. Da perspectiva pulsional, o homem experimenta uma libertação da administração social. Nesse sentido, essa dessublimação é constituída da mudança da satisfação, adiada pela imediata, isto é, da indireta para a direta. Porém, essa dessublimação não possui como finalidade a libertação do indivíduo, mas busca prendê-lo ainda mais na ordem existente (princípio de desempenho), assim, pode-se falar em uma dessublimação repressiva. (MERQUIOR, 1969, p.33)

O conceito de dominação é um conceito global no pensamento marcuseano, no sentido que perpassa todo o seu pensamento, atingindo as várias dimensões do ser humano. Como a dimensão psicológica e a dimensão social, fazendo junções entre ideologia, instituições, normas, valores e, finalmente, todo o aparato do sistema social. Então, Marcuse, em “Eros e Civilização”, argumenta sobre a mudança da forma que a dominação é exercida pela sociedade, obtendo como resultado a exigência de novas instituições e, em consequência,

novas formas sociais. “Os vários modos de dominação (do homem e da natureza) resultam em várias formas históricas do princípio de realidade” (MARCUSE, 2013, p. 28). O princípio de desempenho estará presente na obra marcuseana como um ponto chave, toda a transformação perseguida por Marcuse parte da tentativa de subversão do sistema instituído por essa organização social. O princípio de desempenho, portanto, é toda a estrutura responsável por manter a realidade imediata em pé, tanto do ponto de vista econômico quanto social e cultural.

#### 2.1.4.1 A dimensão estética

Na tentativa de responder ao pessimismo freudiano Marcuse busca através da recuperação do conceito de estética encontrar uma via para a reconstrução da razão, permitindo que esta seja pensada para além de sua versão reificada. Por conseguinte, encontra na segunda metade do século XVIII, quando o termo o ‘estética’ passou a ser usado para temas além da sensibilidade, quer dizer, para o belo e a arte, uma alternativa viável.

O contexto no qual a estética, enquanto uma via para o conhecimento, estava inserida era o da subjugação ao conceito repressivo de razão. Em outras palavras, adquirir conhecimento tornou-se atividade única e exclusiva das faculdades superiores do homem, assim, a sensualidade da dimensão estética passou a ser considerada como mera fornecedora da matéria que seria interpretada e organizada pelas faculdades superiores. Segundo Marcuse,

A sensualidade reteve uma certa medida de dignidade filosófica numa posição epistemológica subordinada; aqueles, entre seus processos, que não se ajustasse a uma epistemológica racionalista – isto é, aqueles processos que excedessem a percepção passiva dos dados – eram abandonados (MARCUSE, 2013, p. 139).

A imaginação como valor, faculdade constitutiva da dimensão estética, era um dos valores que mais se destacava nessa questão, portanto, era sempre descartada e repudiada, por ser uma intuição livre, criadora ou reprodutora de objetos que não estão, necessariamente, dados, quer dizer, é uma intuição capaz de ultrapassar os fatos do princípio de desempenho e oferecer outra visão da realidade. O paradigma cognitivo dominante era puramente racional, lógico, “não havia uma *estética*, como ciência da sensualidade, para corresponder à lógica, como ciência do entendimento conceptual” (MARCUSE, 2013, p. 139). Porém, na metade do século XVIII a estética surge como uma disciplina filosófica, como teoria do belo e da arte, estabelecida assim por Alexander Baumgarten. Segundo Marcuse, o desenvolvimento

histórico do termo ‘*estética*’ reflete a repressão sofrida pela sensualidade como processo cognitivo. Desta forma, a estética como uma disciplina independente compensa a repressão do domínio da razão, isto é, evidencia a centralidade da função estética como uma categoria existencial e revela o valor de verdade dos sentidos contra a perversão que sofrem sob o domínio do princípio de desempenho. Dessa maneira, Marcuse conclui que,

A disciplina da estética instala a *ordem da sensualidade* contra a *ordem da razão*. Introduzida na filosofia da cultura, essa noção almeja uma libertação dos sentidos que, longe de destruir a civilização, dar-lhe-ia uma base mais firme e incentivaria muito as suas potencialidades (*Ibid.*, p. 140).

É na filosofia kantiana que Marcuse encontra uma base sólida para recuperar a força da dimensão estética, a fim de fundamentar a reconstrução da razão por meio da sensibilidade como uma via concreta para uma transformação na maneira pela qual o mundo é percebido, para uma libertação dos sentidos de sua subserviência ao *logos* racional. Para o Filósofo, a terceira crítica kantiana, a crítica da faculdade de julgar, é que possui importância para a fundamentação da dimensão estética como algo real, concreta. O objetivo do nono capítulo do “Eros e civilização” é justamente acabar com a ideia repressiva, constituída no princípio de desempenho, que uma vida baseada em valores estéticos cabe apenas para boêmios e gênios privilegiados. A dimensão estética, perante o tribunal da razão, teve como única alternativa a ‘irrealidade’, sem nenhum tipo de influência na realidade, por esse motivo, foi capaz de manter sua liberdade. É por isso que a dimensão estética não possui influência direta na construção de outro princípio de realidade, já mantém esse grau de afastamento da dinâmica social, funcionando apenas como adorno, passatempo e elevação cultural. É nessa direção que Marcuse busca lembrar o significado e função original da estética para demonstrar a íntima relação entre prazer, sensualidade, beleza, verdade, arte e liberdade. Consequentemente, o termo preserva a verdade contida nos sentidos e serve para reconciliar as faculdades ‘inferiores’ e ‘superiores’ do homem, quais sejam: sensualidade e intelecto, prazer e razão.

A terceira crítica kantiana<sup>18</sup> é importante para Marcuse porque cria um meio termo entre as faculdades humanas possibilitando que a imaginação atue através da transformação da natureza em forma estética, na forma pura dos objetos. Essa transformação da natureza

---

18 Kant compreende a filosofia em dois ramos básicos: a filosofia teórica e prática. A filosofia teórica investiga o entendimento baseado em conceitos puros, já a filosofia prática, investiga o conceito de liberdade (vontade) a partir da razão pura. A questão é que os dois âmbitos da vida humana, natureza e liberdade, mundo sensível e inteligível, não podem existir, simultaneamente, sem nenhuma conexão. Isso não pode acontecer porque a liberdade (vontade) precisa se manifestar no mundo sensível. Logo, Kant encontra uma mediação entre o mundo da liberdade e o mundo natural, qual seja, a faculdade de julgar. Esta, por sua vez, aparece como uma ligação entre o entendimento e a razão. Cf. HÖFFE, Otfried. **Immanuel Kant**. Trad. de Christian Viktor Hamm e Valério Rohden. São Paulo: Martins fontes, 2005.

permite que a mesma seja ‘apreciada’ pelo ser humano, mas, ao mesmo tempo, as leis da causalidade natural não se dobram à subjetividade. Em última instância, é com a terceira crítica kantiana que Marcuse pretende reestabelecer a legitimidade filosófica da dimensão estética e, assim, estabelecer uma posição central entre a sensualidade e a moralidade humana. Dessa forma, o Filósofo afirma que se essa hipótese for verdadeira então a dimensão estética deve conter princípios para esses dois campos da existência humana (MARCUSE, 2013, p. 136).

O papel da imaginação para a dimensão estética ganha importância na terceira crítica ao assumir uma função mais ‘global’ na relação com a constituição do indivíduo, quer dizer, na mediação entre os sentidos e a razão, corpo e mente, sendo primordial para a criação da arte e da própria dimensão estética. Segundo Kellner, a imaginação possui o poder de construir imagens e obras de arte porque sintetiza a razão e os sentidos fornecendo um espaço que é livre dos ditames do corpo e é capaz de gerar um jogo livre entre as faculdades para produzir formas belas e harmoniosas. Consequentemente, Kellner afirma, “(...) beleza é um símbolo de liberdade e fornece uma experiência de harmonia e prazer” (KELLNER, 2007, p. 35).

Essa imaginação que é capaz de criar um espaço de liberdade acontece a partir da segunda maneira pela qual Kant define a faculdade de julgar, uma extensão criada na terceira crítica para o julgamento estético acontecer, é a imaginação reflexiva, que surge, consequentemente, do julgamento reflexivo. Dessa maneira, a principal característica da imaginação reflexiva é capacidade de transcender os dados da sensibilidade, de ultrapassar propósitos instrumentais do dado. É nessa direção que surge o conceito de ‘intencionalidade sem intento’, para que o julgamento e a imaginação estética sejam capazes de proporcionar prazer é preciso que aconteça a estimulação de um sentimento de uma expansão que seja universalmente aplicável à interconexão da natureza. Dado que, se o julgamento permanecer preocupado com propósitos instrumentais ou temporais, a expansão que gera prazer será mínima. Por essa razão, Kant elege a ‘bela arte’ como a melhor atividade para considerar, sem nenhum tipo de restrição, unidades alternativas da natureza. Um objeto criado pela sensibilidade humana é capaz de gerar um romance, imagens prazerosas da harmonia natural, porém, apenas se o objeto for apreciado como um produto que faz parte da própria natureza, desconsiderando seu resultado como produção de um único indivíduo e suas razões instrumentais (LUCKES, 1985, p. 75-76).

A teoria marcuseana da estética liberativa depende em grande parte da crítica da faculdade de julgar kantiana para fundamentar sua dimensão estética como possibilidade de

apresentação de um mundo alternativo, através da imaginação reflexiva. Entretanto, Marcuse não segue Kant completamente em suas conclusões. Enquanto para Kant a sensibilidade deveria ser subordinada às características não instrumentais da imaginação reflexiva e que, portanto, o gosto precisa de validade intersubjetiva, resultando na beleza como um símbolo da moralidade. Para Marcuse, a beleza é um símbolo do natural, quer dizer, acredita que não há uma oposição entre os sentidos e a imaginação e, por esse motivo, essa imaginação livre e não instrumental leva à compreensão que o mundo da sensibilidade e o mundo da cognição humana não precisam estar separados (*Ibid.*, p. 78). Nessa perspectiva, Marcuse promove um salto ao evitar esse conflito e como conclusão defende a possibilidade, ao menos em ‘Eros e Civilização’, de que a sociedade assuma a forma de existência do belo, da sensualidade, por conseguinte, ultrapassando o princípio de realidade vigente e abrindo a realidade para sua própria potencialidade.

### **2.1.5 Da sociedade unidimensional à estética radical**

Em umas das décadas mais movimentadas politicamente do século passado<sup>19</sup>, Marcuse lança uma obra que é considerada por muitos como pessimista dado que sua crítica da ideologia da sociedade industrial avançada não *parece* oferecer alternativas para escapar daquilo denominado pelo Filósofo como sociedade e homem unidimensional. A posição das obras de arte dentro da sociedade unidimensional é a de pura afirmação, não consegue escapar, daquela própria realidade, sem a possibilidade de apresentar algo distinto, visto que seu conteúdo é logo absorvido pela indústria do entretenimento e que, por sua vez, distorce e exclui qualquer potencial político que a obra possui.

O termo ‘unidimensional’ descreve criticamente as maneiras de controle e dominação social tanto nas sociedades capitalistas quanto comunistas da época, expõe a tendência à conformidade geral das pessoas aos mecanismos da sociedade por meio, não mais da força bruta, mas pela perda de várias características do sujeito, como: autonomia, discordância e a possibilidade de negação. E toda essa perda que constitui a individualidade e a potencialidade do sujeito é gerada pelo desenvolvimento tecnológico dessa sociedade na qual Marcuse analisa.

---

<sup>19</sup> Em 1960 vários movimentos políticos vieram a tona, como por exemplo, os protestos contra a guerra no Vietnã, contra a segregação racial nos Estados Unidos e em 1968, a revolução estudantil na França.

O ponto central dessa tese marcuseana está baseada na disparidade que há entre o pensamento marxiano, no qual fundamenta seu trabalho, e o desenvolvimento das sociedades capitalistas, isto é, o capitalismo se desenvolveu de uma maneira que não corresponde com algumas teses pensadas por Marx. As principais teses são, de maneira breve e direta, o proletariado como força de negação do sistema capitalista e as contradições internas desse sistema. Esses aspectos seriam a força motriz da abolição do próprio capitalismo. Porém, aconteceu justamente o contrário, as contradições tornaram-se eficientemente organizadas e a força negativa do proletariado foi reduzida. A classe trabalhadora da sociedade assumiu a postura inversa da tese marxiana, ou seja, tornou-se uma força de afirmação e manutenção da configuração da sociedade, desse modo, a efetividade econômica, o controle cultural e político pacificaram os campos de que lhe faziam oposição.

Douglas Kellner advoga que existem duas maneiras de interpretar esse conceito marcuseano. A primeira forma de pensar ‘O homem unidimensional’ é entendê-lo como uma teoria global, totalizante que transcende as contradições da sociedade capitalista em uma nova ordem que líquida a individualidade e a oposição. Por conseguinte, Kellner afirma, “(...) há uma tendência recorrente na leitura de Marcuse de usar ‘unidimensionalidade’ como um conceito totalizante para descrever uma era de desenvolvimento histórico que supostamente absorve toda a oposição em um sistema totalitário e monolítico” (KELLNER, 1984, p. 234)<sup>20</sup>. Em via contrária, Marcuse utiliza o conceito ‘unidimensionalidade’ como um adjetivo, falando em sociedade, homem e pensamento unidimensional com o objetivo de evidenciar e contrastar as condições que são objeto de sua crítica com as alternativas viáveis. Para Marcuse ‘unidimensionalidade’ é um conceito que faz oposição à dimensão dialética do pensamento, por isso, utiliza essa diferença para caracterizar a sociedade e indivíduos de seu tempo. Diante disso, a ‘unidimensionalidade’ não pode ser entendida como um conceito que diz respeito a uma sociedade administrada que rejeita integralmente a contradição e conflitos que buscam uma via alternativa na ação e no pensamento. Nessa direção, acompanho a conclusão de Kellner na interpretação no conceito da ‘unidimensionalidade’. Defendo, então, que esse conceito descreve a conformidade da realidade a um pensamento e comportamento existente e que, além disso, não possui uma dimensão crítica e de alternativas e possibilidades que poderiam superar a realidade existente. O uso do adjetivo ‘unidimensionalidade’ expõe a distinção epistemológica entre as práticas que se conformam às estruturas que já existem, como normas e comportamento tanto no pensamento quanto na ação, do conceito de

---

20 (...) *there is a recurrent tendency in reading Marcuse to use ‘one-dimensionality’ as a totalizing concept to describe an era of historical development which supposedly absorbs all opposition into a totalitarian, monolithic system.*



‘bidimensionalidade’ que, em via oposta, considera os comportamentos, as normas e as ideias a partir da possibilidade de superar a configuração social estabelecida (*Ibid.*, p. 235). Aqui, fica clara a dinâmica que se estabelece com a bidimensionalidade, quer dizer, se impõe uma não identidade entre sujeito e objeto. Em consequência a isso, o sujeito pode ficar livre para compreender as possibilidades que existem no mundo que podem ser atualizadas com a ação humana, com sua ação. Em uma sociedade unidimensional há a completa absorção do sujeito pelo objeto. O sujeito acaba lidando com heteronomia, estruturas externas, e, assim, perde a capacidade para distinguir sozinho as potencialidades de liberação que existem e não consegue interagir com as ações que transcendem materialmente a sua sociedade<sup>21</sup>. O homem unidimensional é um homem sem individualidade, sem liberdade, sem a capacidade de discernir e controlar sua própria vida. A sociedade na qual o homem unidimensional está inserido exclui seu espaço privado e no seu lugar adiciona um conjunto de características formatadas para a melhor absorção deste, por isso, o homem unidimensional absorve uma série de afetos formatados pela engrenagem, valores, medo, esperança, desejos e necessidades ‘vitais’ são fornecidas pela própria sociedade.

O rumo que a obra de arte e as várias expressões humanas tomam, sob a sociedade unidimensional, é o da sua completa absorção pelos mecanismos da civilização, do emparelhamento e, portanto, da completa submissão aos modos padrões, já postos, de pensar e sentir a realidade em que se vive. É quando a cultura é ultrapassada pela própria realidade, não há mais, a possibilidade de vislumbre de um mundo novo através da arte, visto que essa acaba se conformando aos ditames externos dos vários tentáculos sociais como os meios de comunicação em massa, e, conseqüentemente, as propagandas (MARCUSE, 2015, p. 85).

A cultura superior que foi objeto de Marcuse no texto ‘Sobre o caráter afirmativo da cultura’<sup>22</sup> teve seu lado negativo, na sociedade industrial avançada, alterado para fazer parte da positividade da realidade e, assim, auxiliar na construção e manutenção da ideologia que sustenta as instituições que reprimem qualquer âmbito que pretenda fazer algum gesto de contradição. Nessa perspectiva, Marcuse afirma,

A nova característica de hoje é o enfraquecimento do antagonismo entre cultura e realidade social através da invalidação dos elementos de oposição,

---

21 O pensamento marcuseano possui como pressuposto a existência de um sujeito humano com características tradicionais como: liberdade, criatividade e autodeterminação. Essas características entram em oposição com o mundo-objeto, compreendido como substância, que, por sua vez, possui potencialidades para serem atualizadas e qualidades secundárias, como: valores, traços estéticos e que podem melhorar a vida humana. Cf: KELLNER, D. **Herbert Marcuse and the crisis of marxism**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

22 Ver seção 1.2.2

alienação e transcendência da cultura superior, em virtude dos quais ela constitui *outra dimensão* da realidade. Essa eliminação da cultura *bidimensional* não acontece por meio da negação e rejeição dos ‘valores culturais’, mas por sua completa incorporação à ordem estabelecida, por meio da sua reprodução e exibição em escala em massa. (...) Esses ‘valores culturais’ servem como instrumento de coesão social (MARCUSE, 2015, p. 86).

Os valores culturais e as obras de arte ao serem absorvidos acabam, integrando o conteúdo da comunicação em massa. Em consequência a isso, acabam fazendo parte da mistura entre filosofia, política, arte, religião em comerciais que, segundo Marcuse, são rebaixados para seu denominador comum de mercadoria. O Filósofo afirma que o valor de verdade desses campos perde sua importância frente ao valor de troca, “A racionalidade do *status quo* se concentra no valor de troca, e toda racionalidade que é diferente se curva a ele” (*Ibid.*, p. 86).

A cultura de massa elimina da alta cultura sua capacidade de subversão e como resultado as obras de arte se transformam em meros adornos, entretenimento barato. Isso acontece devido ao avanço tecnológico da sociedade industrial avançada, este avanço torna essa sociedade capaz de materializar os ideais que eram sublimados na alta cultura e que geravam vislumbres de outra dimensão.

O totalitarismo da cultura de massa destaca-se pelo que Marcuse chama de ‘pluralismo harmonizador’, ou seja, refere-se à convivência entre as verdades contraditórias e a sociedade que torna o poder negativo das obras de arte em pura indiferença com a realidade na qual ela se estabelece. A dimensão artística é esgotada pelo poder de absorção dos conteúdos negativos pela sociedade. Por conseguinte, as obras mais contraditórias e que mais acusam a realidade com suas verdades podem existir pacificamente com a realidade que premia através da entrega massiva de mercadorias e, logo, da satisfação das falsas necessidades (*Ibid.*, p. 89).

Para Marcuse, o lugar da arte em uma sociedade pré-tecnológica e bidimensional é bastante diferente de que em uma civilização unidimensional, porém, a alienação caracteriza a arte tanto positiva quanto negativa. A qualidade que define a arte mesmo sendo positiva é a capacidade de ruptura, chegando a ser alienada até mesmo de seu propósito inicial. Segundo Marcuse, “Não importa o quão próxima e familiar estava a igreja ou catedral das pessoas que moravam em seu entorno, ela permaneceu em contraste, aterrorizante ou engrandecedor, com a vida diária do escravo, do camponês e do artesão e talvez mesmo com a de seus senhores” (MARCUSE, 2015, p. 90). Isso significa que a arte, seja ritualizada ou não, contém o germe da negação. Ela é a *grande recusa*, o protesto contra aquilo que é. O mundo da arte, quando

separado do mundo do trabalho, permanece uma ilusão e ao mesmo tempo um privilégio. Ainda sim, o hiato que há entre o mundo da arte e o estado de coisas da sociedade industrial avançada é dirimido, assim, a *grande recusa* é negada, a dimensão alternativa criada pela arte é absorvida. Por isso, as obras são transformadas em mercadorias, fazendo parte do aparato social que conforta e excita as pessoas.

### 2.1.6 Nova sensibilidade

Em um período de escrita mais radical em direção à práxis que os anteriores, Marcuse busca por meio da criação de uma nova sensibilidade a emancipação que estava bloqueada na sociedade unidimensional. Um dos pressupostos essenciais para transformação da sociedade é a condição objetiva de técnicas que permitam a extinção da escassez de recursos para a humanidade. Marcuse considera que já existe desenvolvimento técnico-científico suficiente para acabar com o déficit de distribuição de recursos de ordem primária. Porém, todo esse desenvolvimento tecnológico e os recursos por ele gerado estão alinhados com o princípio de desempenho, logo, não são utilizados para tal função, qual seja, a liberação das pessoas. Pelo contrário, cria as condições objetivas de repressão e, conseqüentemente, de dominação. Nesse sentido, para a mudança do direcionamento no uso dessa tecnologia em direção da alteração do princípio de realidade, isto é, a substituição das possibilidades objetivas de transformação é preciso que os indivíduos possuam em sua subjetividade a necessidade de emancipação, em outras palavras, a libertação da repressão precisa ser necessária no nível subjetivo das pessoas. A nova sensibilidade, isto é, a necessidade subjetiva de liberdade pode se tornar práxis através da negação das formas existenciais, do que está estabelecido, da moral e cultura do princípio de desempenho. A partir disso, essa nova sensibilidade cria uma ligação direta com a estética. Sobre isso, diz Marcuse,

O termo “estética”, em sua dupla conotação de “pertencente aos sentidos” e “pertencente à arte”, pode servir para designar a qualidade do processo produtivo e criativo em um espaço de liberdade. A técnica, assumindo a feição de arte, traduziria a sensibilidade subjetiva em forma objetiva, em realidade. (...) A estética como a Forma possível de uma sociedade livre aparece no estágio de desenvolvimento em que as fontes intelectuais e materiais para a conquista da escassez estão disponíveis (MARCUSE, 1969, p. 24-25).

A libertação individual dos sentidos é o fundamento da emancipação social, assim, os sentidos devem se emancipar ao mesmo tempo que a razão, a consciência, assim, quando a liberdade se tornar necessária na subjetividade dos indivíduos uma nova sensibilidade surgirá. Desta forma, o pensador frankfurtiano argumenta, “Eu acredito que não se pode conseguir a liberação da sensibilidade e da sensualidade humana sem a correspondente liberação da razão (*Vernunft*) do homem. Qualquer liberação efetuada pela arte significa, por isto, a liberação de sentido e razão de sua presente servitude” (MARCUSE, 1972, p. 74).

A nova sensibilidade através da forma estética das obras de arte comunica novas maneiras de agir, uma nova linguagem, ou seja, palavras, imagens, gestos, etc. Como a intenção marcuseana é possibilitar ‘maneiras’ que proporcionem a substituição do princípio de desempenho, sob o qual as pessoas estão condenadas a uma estratificação baseada no lucro das suas respectivas atividades, utiliza a forma estética como a força propulsora da criação de uma nova organização do real. Nesse sentido, a racionalidade, potência humana, assumiria a qualidade estética da forma, assim, a própria realidade apareceria como obra de arte para as pessoas (KANGUSSU, 2008, p. 208). A arte seria uma força modeladora da aparência da realidade através da modificação da cultura e ressignificação dos fatores objetivos da sociedade, ou melhor, do desenvolvimento tecnológico e científico. Para isso, Marcuse recupera a conotação grega para arte, ou seja, *techné*, ou melhor, a arte de produzir e preparar coisas. A partir disso, não existiria mais separação entre arte e realidade. Como diz Kangussu, vale a pena a recordação da compreensão grega acerca do conceito de *techné*, visto que, os gregos, além de não possuir palavra para arte, como conhecemos, não a compreendiam como uma percepção afastada da realidade. Por isso, diz Marcuse, “a negação definitiva da realidade estabelecida seria um universo ‘estético’; ‘estético’ no duplo sentido de pertencente à sensibilidade e pertencente à arte, nomeadamente, a capacidade de receber a impressão da Forma: a Forma bela e prazerosa como modo possível de existência dos homens e das coisas” (MARCUSE, 1967, p. 58). Nesse sentido, a arte seria responsável pela construção desse novo universo através da negação da realidade imediata, assim, continua Marcuse, “o novo sistema de necessidades e fins pertencente ao reino da experiência possível: nós podemos defini-lo em termos da negação do sistema estabelecido” (*Ibid.*, p. 58). Neste sentido, finalmente, a arte se torna o fator de reconstrução da sociedade através da dessublimação da forma estética, em um segundo movimento em direção à realidade efetiva, um movimento que exige o novo, isto é, o que antes era ilusório na forma se torna práxis através de uma nova percepção do mundo. Por fim, anuncia Marcuse,

Se o desenvolvimento da consciência e do inconsciente nos leva a ver as coisas que não víamos ou que não nos era permitido ver, a falar e escutar uma linguagem que não escutávamos nem falávamos e que não nos era permitido falar e escutar, e se este desenvolvimento agora afeta a própria forma da arte mesma – então a arte poderia, como toda sua afirmação, funcionar como parte do poder libertador do negativo e ajudaria a libertar o inconsciente mutilado e a consciência mutilada que consolidam o Establishment (Ibid., p. 67).

Apesar de em 1940 em ‘Algumas observações sobre Aragon’ Marcuse ter abordado a questão da forma estética, é somente com o avançar dos anos que a questão da forma vai tomando corpo e assumindo cada vez mais importância para as obras de arte, gerando seu afastamento da sociedade unidimensional<sup>23</sup>. Sendo assim, o próximo capítulo buscará compreender as configurações que levaram Marcuse a depositar tamanha responsabilidade na forma estética e compreender quais são as implicações políticas da forma estética na obra do Filósofo, considerando suas principais obras. Além disso, a dialética da obra de arte no pensamento de Marcuse depende da forma estética para acontecer, quer dizer, desde seus primeiros trabalhos a obra de arte sempre esteve relacionada aos dois polos da realidade, afirmando e negando ao mesmo tempo a configuração do *status quo*, por isso, a forma ganha extrema importância ao se tentar compreender o movimento da arte em Marcuse. Por esse motivo, explorarei a relação da forma com os conteúdos cotidianos, através da comparação com a corrente formalista da arte, e buscar ver por que a forma estética é o movimento artístico escolhido pelo Filósofo, chegando até a questão do *a priori* político da arte através do conceito de forma estética.

---

23 Na tese de doutorado de Marcuse já houve uma aproximação à questão aqui abordada.

### 3 A FORMA ESTÉTICA MARCUSEANA<sup>24</sup>

*“Na arte, o objetivo político só aparece na transfiguração que é a forma estética”<sup>25</sup>*

Segundo o desenvolvimento da história da arte, o formalismo surge como uma tentativa de ser uma teoria geral para explicar e definir os critérios que tornam uma obra, arte. O formalismo, uma teoria moderna da arte, possui versões, as quais são necessárias explorar aqui são: o formalismo clássico, o neoformalismo e a forma artística funcionalista. Considero que essas três versões são importantes para esse trabalho porque a teoria crítica de Marcuse, quando aborda a questão da arte, não esconde de ninguém sua opção pelo formalismo (cf. MARCUSE, 2000, p. 39; KANGUSSU, 2008, p. 219; GOMES, 2014, p.75). Entretanto, a questão consiste em tentar compreender como se configura o conceito de forma estética marcuseano, quer dizer, em vários de seus textos é possível, no mínimo, identificar características que perpassam as vertentes do formalismo<sup>26</sup>. A partir disso, como identificamos no primeiro capítulo, arte e política se relacionam em virtude dos atributos da própria forma estética. A arte da época burguesa, chamada de afirmativa pelo Filósofo, entra em contraste com as obras do surrealismo, que, por sua vez, são consideradas como negativas. Essa relação dialética entre o potencial político da obra de arte é sustentada pelo pilar central da sua teoria estética, ou melhor, do conceito de forma estética. A obra de Marcuse que se estende, no mínimo, por quarenta e dois anos, a partir da publicação do “Caráter afirmativo da Cultura” até a “A dimensão estética”, percebe que a arte pode alcançar influência política indiretamente, não tratando de conteúdos que são conhecidos por sua relação com temas políticos. Assim, o potencial político da arte surge quando o fim da arte é ela mesma. Porém, na visão de Marcuse, a arte possui normatividade e sua definição passa exatamente pela

24 A tentativa de classificação do conceito marcuseano de forma estética leva a uma aproximação com a tradição do formalismo e suas vertentes. Porém, a versão que entra em contato direto com o trabalho do Filósofo é a tradicional. Nessa direção, quando for abordada a relação entre o neoformalismo e a forma estética tentarei compreender se essa vertente possibilita a atribuição de suas características ao entendimento geral do conceito aqui estudado. Além disso, poderá se observar que não utilizo muitas referências além da obra do próprio Marcuse, isso se justifica porque não foi possível encontrar literatura que tratasse diretamente da forma estética da maneira que aqui é abordada. Além disso, é preciso que não se confunda a tendência de Marcuse para a forma estética como uma virada para um formalismo.

25 *“In art, the political goal appears only in the transfiguration which is the aesthetic form”*. MARCUSE, H. **Counter-revolution and Revolt**, p. 107.

26 A consequência pela escolha da forma estética como vertente portadora da força do ‘negativo’ será abordada no capítulo conclusivo deste trabalho.

relação que está no eixo central do formalismo e suas vertentes, qual seja, a relação entre forma e conteúdo. É importante frisar que o conteúdo do mundo ‘efetivo’ não pode ser o mesmo da obra de arte, o máximo que ele pode oferecer é a matéria-prima para a criação do artista. O conteúdo comum é responsável pelo aprisionamento tanto dos sentidos como da razão porque, apesar de possuir diferentes dimensões, está confinado à imediatidade do real. O que é defendido a todo custo pelo trabalho do Filósofo é que a arte deve subverter o conteúdo, mostrar a partir do cotidiano uma outra dimensão, outro universo, que seja capaz de reeducar os sentidos, causar estranhamento com a configuração do dia a dia e, só assim, as pessoas poderão sentir a necessidade de uma outra estrutura, outra disposição dos conteúdos, adquirirão outro olhar sobre o que antes era considerado como posto e imutável. Sendo assim, fica a questão: qual é a forma estética do Filósofo, ou melhor, por defendermos a tese de que Marcuse utiliza aspectos de várias vertentes do formalismo, apesar de o contato direto ser apenas com a sua versão clássica, como se configura seu conceito de forma estética e até onde vai a relação dessa corrente moderna no trabalho do autor?

Com a intenção de analisar o conceito central da dimensão estética do pensamento do Filósofo é preciso deixar claro a relação dessa corrente na construção das teses e argumentos do autor. Logo, nas próximas seções apresentarei de maneira breve os principais atributos do formalismo e suas vertentes e, ao mesmo tempo, tentarei comparar com as principais características da forma estética marcuseana.

### 3.1 FORMALISMO CLÁSSICO E A FORMA ESTÉTICA

O formalismo surge na época moderna em consequência ao desenvolvimento do meio e das técnicas desenvolvidas em seu tempo, a partir de novidades em alguns dos principais ramos da arte, como por exemplo: escultura, pintura e música. Algumas das vertentes mais conhecidas desse movimento são o cubismo e o minimalismo que tendem à abstração. Essas vertentes aparecem, envolvidas em um contexto histórico, para responder à pergunta ‘o que é arte’ de maneira mais adequada em relação às teorias antecessoras, como as representacionistas. Pode-se dizer que essa mudança drástica aparece na história da arte como resultado do desenvolvimento tecnológico de sua época, isto é, a criação da fotografia eliminou qualquer necessidade da contratação de um artista para pintar quadros de famílias, por exemplo. A fotografia põe em cheque qualquer outra tentativa de copiar a realidade, quer

dizer, o índice de verossimilhança da foto com o mundo simplesmente torna a produção de retratos algo obsoleto. Essa situação oportunizou a obtenção de retratos a baixo custo e com uma velocidade incrível quando comparado à pose para um quadro. Em resposta a essa situação os artistas foram obrigados a encontrar outra opção para substituir a *mimesis*, deste modo, surgiu a necessidade de um novo estilo. Nessa direção, segundo Carrol,

os artistas modernos desprezavam a ilustração pictórica, compondo muitas vezes quadros a partir de formas não representacionais e manchas de cor. O seu propósito não era captar o aspecto perceptível do mundo, mas tornar as imagens dignas de nota pela sua organização visual, pela sua forma e pela sua configuração cativante.” (CARROL, 2015, p. 127).

Apenas após a produção de obras de arte que caminham na direção contrária ao padrão estabelecido é que surgem as teorias que possuem como objetivo a tentativa de explicação do movimento. Dessa maneira, nasce o formalismo com o intuito de explicar e validar a corrente de produção artística que estava surgindo.

O conceito central da primeira versão do formalismo, o formalismo clássico, é o da ‘forma significativa’, esse conceito é responsável por determinar se uma obra pode ser dita arte ou não a partir da existência ou não da forma significativa. Esse conceito compõe-se a partir da disposição dos elementos que formam um quadro, como: linha, cor, volume, forma, espaços e suas respectivas interações. Assim, um quadro pode ser considerado como arte quando possuir um *design proeminente* (BELL, 1913). É a interação desses elementos que constitui a totalidade da obra de arte em sentido formalista, possibilitando a exploração da sensibilidade humana a partir de seus elementos<sup>27</sup>.

A teoria formalista chega a tentar reconstruir toda a história da arte ao desconsiderar as propriedades miméticas e representacionais das obras passadas, tendo em vista que a validação dessas obras agora dependia da forma significativa e suas propriedades derivadas como a coesão, por exemplo. Nessa perspectiva, Carrol afirma que “para o formalista, o conteúdo representacional de uma obra de arte é *estritamente irrelevante* para o seu estatuto como arte. A forma é a única coisa que importa” (CARROL, 2015, p. 129). Com essa tentativa de reavaliação das obras de arte não se pode afirmar que o formalismo clássico é exclusivo porque faz justamente o contrário. Obras que antes não eram consideradas arte porque lhes faltava força de representação e, por muitas vezes, seus conteúdos não tinham a devida importância, alcançam, no formalismo, o patamar de arte.

---

<sup>27</sup> Outra característica importante do formalismo clássico é a que forma significativa, segundo essa tese clássica, está presente em todas as gerações do movimento artístico. Em consequência a isso, artefatos que não possuíam o caráter mimético, como aqueles produzidos em tribos, ganharam essa dimensão artística porque possuem forma significativa.



Enfim, o formalismo possui três argumentos que sustentam sua tese de ‘universalidade’ quando tenta explicar e determinar o que é ou não é uma obra de arte. A forma significante como uma condição necessária e, portanto, um pressuposto para arte, precisa estar presente em qualquer obra que se pretenda arte. Consequentemente, pode-se afirmar que a forma está presente nos vários ramos da arte, visto que é a propriedade comum que todas elas precisam ter. Nesse sentido, a pintura, literatura, escultura, teatro, fotografia, cinema, música e dança, possuem forma significativa<sup>28</sup>.

Para o formalista clássico, não são todos os objetos que possuem forma que tem como objetivo final a sua divulgação, em função disso, a arte difere das outras atividades justamente pela ostentação da forma significante como seu principal valor. Em termos cartesianos, o que torna a arte formalista clara e distinta é a sua preocupação com a exploração da forma. Nessa direção, para o objeto ser arte é preciso que seja criado com o propósito de exibir a forma significante, tendo em vista que, caso contrário, será impossível separar a natureza, que possui forma, das obras. Em consequência ao propósito, finalidade, de exibir a forma significante, o formalismo permite que exista espaço para a má arte, ou seja, aquela que tem a intenção de exibir a forma, mas que não atinge seu objetivo.

Por conseguinte, o terceiro argumento do formalismo clássico propõe uma relação entre forma e conteúdo que pode ser visto a partir da rejeição da representação, que assume a posição de irrelevância para a arte. Isto posto, as obras de arte ainda carregam consigo conteúdos que dizem respeito a vários ramos do conhecimento humano, como o filosófico e o físico, por exemplo. Entretanto, outras vertentes da atividade humana transmitem melhor o conteúdo cognitivo dessas áreas, são mais competentes, segundo o formalismo. Para Carrol, “(...) o que é especial na arte é que ela se dedica à descoberta de estruturas formais concebidas para encorajar a nossa relação imaginativa com elas” (CARROL, 2015, p. 132). Dessa maneira, o conteúdo utilizado nas obras de arte formalista, em última instância, está nas obras para guiar à exibição da forma. Muitas obras antigas possuem conteúdos que já estão comprovadamente obsoletos, mas continuam sendo apreciadas como arte em função da forma significativa que apresentam. Isto posto, arte no formalismo clássico é aquela que é concebida para possuir e exibir forma significante. (BELL, 1913, p. 5)

A dimensão estética de Herbert Marcuse que faz parte da sua teoria crítica é o ponto de fuga encontrado para superar os desafios que são localizados por toda sua obra<sup>29</sup>, isto

28 Esse argumento não é integralmente verdadeiro e possui algumas falhas, por exemplo, pode-se dizer que todos os objetos do mundo possuem forma, mas apenas alguns são considerados como obras de arte. Porém, nessa parte do trabalho desejo apenas expor e caracterizar de maneira geral o formalismo clássico para poder verificar até onde sua semelhança chega na obra de Herbert Marcuse.

29 Cf. KELLNER, Introduction *In Art and Liberation*.

é, em o ‘ O Homem Unidimensional’, por exemplo, há perda da capacidade para enxergar além da ‘normalidade’ das ações e objetos, a realidade é vista como única e os conteúdos estão congelados sobre a superfície do princípio de desempenho. Nessa direção, a função da arte é ir na direção oposta e quebrar a dormência, a letargia que absorve o indivíduo em um fluxo de assimilação. De acordo com a tese que defendo, o movimento dialético da arte depende do conceito de forma estética para se tornar efetivo dentro do trabalho de Marcuse. Assim, uma característica geral da arte em Marcuse é aquela que serve para subverter através da apresentação do outro, mostrar que não há limites para a configuração do que é e que isso envolve completamente a vida das pessoas, entretanto, o que acontece é justamente o inverso. Nesse caso, a arte seria uma chave de ‘salvação’, um dos meios pelo qual o Filósofo busca encontrar uma saída, uma alternativa para a criação ou ressignificação da vida.

Em sua última obra, ‘A dimensão estética’, obra na qual o pensador, já em sua última fase, - no momento que suas teses estão consolidadas - a forma estética está presente como protagonista e já no prefácio do texto o Filósofo afirma com toda clareza, “(...) defendo que, em virtude da sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais. A arte protesta contra essas relações na medida em que as *transcende*. Nesta transcendência, rompe com a consciência dominante” (MARCUSE, 2013, p. 9).

Como o objetivo dessa primeira seção é tentar compreender a influência do formalismo clássico na obra do pensador, mais especificamente no que se refere à arte, a forma estética é o alvo que possui as características do formalismo, mas além disso, o Filósofo trabalha o conceito de uma maneira que lhe proporciona falar em uma dimensão política para a arte, afinal, segue as diretrizes gerais da sua teoria crítica. Logo, do formalismo clássico para a forma estética há essa diferença que faz a distinção entre os dois conceitos de maneira rápida e direta<sup>30</sup>.

O formalismo clássico é importante na história da arte porque foi capaz de promover mudanças na estrutura das obras e de responder ao desenvolvimento tecnológico da sua época. Não estou negando de maneira absoluta que esse ponto na história da arte ocidental não tenha sua influência política. Contudo, ao tentar fazer a comparação com o conceito marcuseano estou especificamente abordando suas propriedades enquanto desenvolvimento da estrutura das obras de arte e, em consequência, o alcance dessa primeira versão do formalismo se encontra na estrutura da forma estética. No entanto, a interpretação normativa e

---

30 Isso acontece porque qualquer conceito introduzido na teoria crítica do autor estará subordinado aos objetivos normativos da teoria crítica, ou seja, encontrar maneiras de transcender o dado concreto da realidade através dele mesmo.

política que depreende do pensamento marcuseano, diga-se, vem de outras fontes<sup>31</sup>. Nesse caso, o que acontece é a subordinação dos atributos do formalismo aos fins políticos que Marcuse entende como as vias de superação da administração total que é perpetrada pelas sociedades modernas.

A relação entre conteúdo e forma é o guia para essa comparação. Quando o formalista clássico não pode mais ‘simplesmente’ fazer cópias da realidade através de retratos ou criar obras representacionais por causa do desenvolvimento tecnológico, passam a deixar o conteúdo de lado pelo fato de que são obrigados a repensar sua maneira de criar e compreender a arte.

O motivo para a negação do conteúdo na obra marcuseana é diferente, Marcuse não é um artista, mas precisa rejeitar o uso do material comum nas obras de arte para poder alcançar a dimensão de subversão nas análises da função política das obras. Duas obras máximas do autor ganham destaque nesse ponto para evidenciar a sua posição perante o conteúdo que as obras de arte devem transformar, são elas: ‘Eros e Civilização’ e o ‘Homem unidimensional’.

Essas duas obras são interessantes porque possuem a característica de totalidade, isto é, Marcuse descreve a sociedade de uma forma geral, tentando identificar áreas da vida humana que estão sob influência de forças heterônomas. Em ‘Eros e Civilização’ o foco é uma interpretação filosófica da psicanálise freudiana, a qual permite ao Filósofo pensar em como a administração das pulsões mais básicas do ser humano podem ser usadas para melhorar o controle e tornar as pessoas mais produtivas para o sistema a qual pertencem. Aqui, cabe essa digressão para entendermos o porquê da rejeição do conteúdo social e a extrema importância que sua ‘transvaloração’ recebe na obra de arte. A análise que o Filósofo faz através da reconfiguração dos conceitos freudianos gera uma percepção sobre a configuração da sociedade capitalista, sociedade industrial avançada, de que o esforço para obter o controle sobre as vidas das pessoas com o objetivo lucrativo não tem mais limites.<sup>32</sup>

O “Homem unidimensional” oferece uma visão do estado de coisas na década de 1960 que caracterizava a sociedade como bloqueada para transformações da sua maneira de ser. Muito pelo contrário, esse livro, apesar de ser considerado pessimista, deixa em aberto a possibilidade de modificação desse estado de coisas. Apesar de grande parte da obra focar na caracterização da sociedade e do pensamento unidimensional, Marcuse deixa claro que o retorno à bidimensionalidade é possível através do retorno da dimensão da crítica ao

---

31 No capítulo nove do ‘Eros e Civilização’ pode-se observar a forte influência de Kant com sua ‘Crítica da faculdade de julgar’ e Schiller com as ‘Cartas sobre a educação estética dos homens’. Cf. 1.1.4.1

32 Cf. 1.2.4

comportamento geral da população<sup>33</sup>. Duas dimensões opostas da arte surgem, respectivamente, nessas obras. Enquanto em “Eros e Civilização” a arte assume seu potencial de negação, no “Homem unidimensional” ela aparece de maneira positiva. Em outras palavras, na segunda parte de “Eros e Civilização” Marcuse, através da arte, busca encontrar uma via de reconfiguração da relação entre sensibilidade e razão, tentando dirimir o poder hierárquico que a razão possui, em sua versão instrumentalizada, sobre como o ser humano sente e percebe o mundo.

No “Homem unidimensional” a arte aparece em sua forma de mercadoria, sem as camadas críticas que estão em sua forma estética. Dito de outra forma, a dimensão crítica ainda está lá, porém, as pessoas não conseguem absorvê-la porque “a realidade ultrapassa a cultura” (MARCUSE, 2015, p. 85). As obras reaparecem transformadas, deslocadas de seu lugar de crítica e postas em espaços que nada favorecem seu potencial de recusa, dando-lhes a oportunidade de entrarem em contato com um maior número de pessoas, porém, um contato rápido e passageiro que não é capaz de apresentar o outro. Por isso, Marcuse afirma:

Se os meios de comunicação de massa misturam harmoniosamente, e muitas vezes imperceptivelmente, arte, política, religião e filosofia com comerciais, eles trazem esses domínios da cultura ao seu denominador comum – a forma de mercadoria. A música da alma é também a música da arte de vender. O que conta é o valor de troca, não o valor de verdade. A racionalidade do *status quo* se centra no valor de troca, e toda racionalidade que é diferente se curva a ele. (MARCUSE, 2015, p. 86)<sup>34</sup>

A forma estética precisa rejeitar a imediatidade desse conteúdo, rejeitar diante do conceito de ‘unidimensionalidade’ significa reconfigurar, transformar, evidenciar a existência da possibilidade do outro. O resultado do conteúdo que é sublimado para condicionar o desejo das pessoas e educá-las tanto racionalmente quanto sensivelmente leva, para o Filósofo, a necessidade de negar, desmentir, que a vida e suas propriedades se estendem até aquele limite, o limite do véu da ignorância, se assim for possível dizer. Porém, essa ignorância é àquela mais radical, na qual a pessoa não sabe que não sabe e vive a vida acreditando que é natural conviver com ameaças constantes de guerra, fome, quando alimentos são desperdiçados cotidianamente e, além disso, convive com a negação de si mesmo.

---

33 Cf. item 1.2.5

34 Essa tese de Marcuse se aproxima do pensamento desenvolvido por Walter Benjamin em “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”, obra na qual Benjamin analisa como o desenvolvimento tecnológico estava mudando a interação das pessoas com a arte. Benjamin acredita que quem tem contato com obras por meio de, por exemplo, fotografia e rádio, perde o contato com a *aura* da obra, seu aqui e agora, assim, ficando afastado de uma dimensão crítica. Porém, também defende que esses meios de reprodução geram a oportunidade de um contato que dificilmente aconteceria sem sua existência, tornando o acesso a esse material mais democrático.

Em vista disso, a arte para Marcuse tem função política porque precisa mostrar através da sua forma estética que a configuração da vida das pessoas pode ir muito além daquilo que é veiculado diariamente. Para executar uma tarefa tão ambiciosa, a arte não precisa ser direta e tocar em tais temas, isso não significa que não pode tocar, entretanto a dimensão política surge a partir da abordagem de questões que são, aparentemente, triviais. Questões comuns são importantes porque a forma estética subverterá, a partir dessa ‘normalidade’, a percepção e compreensão do mundo.

A forma significativa dos formalistas clássicos e a forma estética de Marcuse alteram a posição do conteúdo e dispensam sua posição central nas obras. A importância desse movimento, para o Filósofo, é a conquista da autonomia da obra perante o tribunal do princípio de desempenho ou outro princípio de realidade que venha a surgir. Assim,

A diferença óbvia na apresentação do potencial subversivo deve-se à diferença de estrutura social com que essas obras se confrontam: a distribuição da opressão entre a população, a composição e a função da classe dominante, as possibilidades existentes de mudança radical. Estas condições históricas estão presentes na obra de arte de vários modos: explicitamente ou como pano de fundo e horizonte, na linguagem e nas imagens. Mas são expressões e manifestações históricas específicas da mesma substância trans-histórica da arte: possuem uma dimensão própria, protesto e promessa, uma dimensão que reside na sua própria forma estética. (MARCUSE, 2013, p. 12)

O formalismo clássico determina que para uma obra ser considerada arte, precisa ser construída para ter e exibir forma significativa. Isto posto, ao analisar retrospectivamente as obras de arte produzidas sobre outra corrente de pensamento acabam definido que ainda permanecem arte por possuírem a forma significativa. É nessa direção que surge outra semelhança de Marcuse com o formalismo clássico, a forma estética é trans-histórica, em outras palavras, a dimensão política da obra de arte esteve e estará presente nas obras de arte que mantiverem sua forma estética, assim como a forma significativa.

O Filósofo não quer debater o que é arte, assim como fazem os formalistas, mas mostrar que desde 1937, em ‘Sobre o caráter afirmativo da cultura’, a arte vem sofrendo oscilações entre a posição de afirmação e negação. Nesse texto supracitado a arte possui seu caráter de bidimensionalidade quando comparada ao ambiente que estava inserida, porém, por manter essa camada de crítica foi julgada como irreal e o acesso a ela era restrito a uma pequena parcela da população que possuía o privilégio de vislumbrar outras dimensões da realidade em que viviam.

Outra relação que se pode fazer entre a forma estética e a forma significativa está no tratamento dado ao conteúdo. Perceba que a causa para a rejeição do conteúdo entre as

duas vertentes é diferente, mas como o conceito da forma trata esse conteúdo torna a relação muito próxima. O formalista clássico utiliza o conteúdo para levar à uma melhor compreensão da forma da obra e gerar uma relação dela com a sensibilidade das pessoas, assim, o conteúdo cognitivo é utilizado para deixar a forma em evidência e nada a mais do que isso. Já a forma estética relaciona-se com o conteúdo para o transformar, não importa qual seja o conteúdo, ele deve sofrer a mediação da forma e ser modificado tendo em vista o que já foi dito sobre a análise marcuseana da sociedade. Ou melhor, “(...) o conteúdo (a realidade existente) aparece nestas obras apenas transformado, alienado e mediatizado” (MARCUSE, 2013, p. 11). O Filósofo chega a afirmar que a verdade da obra de arte acontece porque o mundo existe como é apresentado na própria obra. Por isso, compreende-se que a maneira pela qual as pessoas vivem sua vida, incluindo a maneira que percebem e racionalizam o mundo, é falsa, apenas quando essa realidade é transfigurada e suas outras dimensões são evidenciadas é que a realidade surge como ela é.

O resultado da obra de arte na perspectiva de Marcuse é diferente daquele defendido pelo formalismo clássico. Pode-se dizer que há duas fases na relação entre a forma estética e o conteúdo, o primeiro, como já disse, possui o objetivo da completa transformação da ‘normalidade’, quer dizer, a suspensão da realidade. Com essa suspensão a obra consegue mostrar, segundo o Filósofo, o verdadeiro mundo. Logo, esse passo de mostrar o mundo, a verdade da arte, configura a segunda fase da relação entre a obra e o conteúdo. Nesse momento, a realidade existente é comparada com a realidade possível, resultado da obra de arte, em outras palavras, a forma estética se afasta da forma significante porque seu objetivo final não é valorizar a si mesma, mas criar relevo para as situações nas quais as pessoas estão envolvidas, a distinção entre o que é e o que pode ser.

Ao fazer esse segundo movimento em direção ao conteúdo, acontece uma inversão, ou seja, a forma que foi dada, no primeiro movimento em direção à realidade, transfigura-se em um novo conteúdo, é dessa segunda fase que emana o potencial político da obra de arte para o Filósofo. Por esse motivo, afasta-se a tese de uma possível dimensão revolucionária da arte ligada diretamente ao horizonte de uma classe econômica específica. Como afirma Marcuse, “Se tem algum sentido falar de arte revolucionária, então só se pode fazê-lo em referência à própria obra de arte, *como forma que deveio conteúdo*. O potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética<sup>35</sup>” (MARCUSE, 2013, p. 12). Portanto, pensar em uma arte política a partir do que falamos seria um engano, pois as obras se tornam políticas em referência a si mesmas e, por isso, tornam-se indiretas quando o

---

35 Grifo meu.

tema em questão é a ação política propriamente dita. Então, por exemplo, obras que abordam questões que estão afastadas do campo político, que tratam da beleza, podem alcançar essa dimensão de maneira mais apropriada que àquelas que possuem como objeto a situação política de um país. Nessa direção, o Filósofo afirma, “A sua relação com a *praxis* é inexoravelmente indireta, mediatizada e frustrante. Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança” (Ibid. ibidem)

Deste modo, o conceito de forma estética carrega forte influência do formalismo clássico, porém, como mostrei, existem várias propriedades do pensamento marcuseano que não cabem nessa vertente da história da arte. As outras versões do formalismo existem porque o seu antecessor não foi suficiente para responder às questões que se propôs.

### 3.2 NEOFORMALISMO E A FORMA ESTÉTICA<sup>36</sup>

É importante ficar claro que uma ‘verdadeira’, autêntica, obra de arte para Marcuse valoriza o conteúdo transformado, o resultado do trabalho do artista. Na própria obra já há um movimento dialético na sua relação interna, quer dizer, a matéria da obra, a realidade na qual está inserida e que lhe é objeto, aparece de duas maneiras. Na linguagem da teoria crítica do Filósofo isso significa que existe o contraste entre a imanência da realidade e a potência dessa mesma realidade apresentar algo diverso de si mesma naquele momento, é um movimento da totalidade em direção a si mesma. Em vista disso, as propriedades da forma estética de Marcuse podem ser comparadas com as principais do neoformalismo. Nesse sentido, ultrapassarei os limites do texto do Filósofo para tentar identificar de uma melhor forma os atributos, primeiro, da forma estética e, por consequência, da dimensão estética.

A questão da valorização do conteúdo é que me fez pensar sobre a possibilidade da relação com o neoformalismo. Obviamente, a valorização que me refiro é aquela que acontece depois da transformação do conteúdo. Essa situação é evidente quando Marcuse escreve,

(...) a arte cria o mundo em que a subversão da experiência própria da arte se torna possível: o mundo formado pela arte é reconhecido como uma

---

<sup>36</sup> O neoformalismo não é contemporâneo ao trabalho de Marcuse, porém, como o objetivo dessa seção é uma caracterização do conceito de forma estética do Filósofo, cabe um comentário a cerca da proximidade dessa vertente formalista e o pensamento marcuseano.

realidade reprimida e distorcida na realidade existente. (...) A lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições dominantes<sup>37</sup>. (MARCUSE, 2013, p. 17)

Perceba que forma e conteúdo na obra de arte não se separam. Trabalho esses elementos de forma separada aqui para facilitar a argumentação. O resultado final para Marcuse é aquele no qual a própria forma estética se torna o conteúdo da obra. Logo, existe uma fusão, uma junção desses dois elementos que promovem verdade à obra. Essa questão tem uma relação com o neoformalismo tendo em vista que sua compreensão acerca da relação desses dois elementos é distinta do formalismo clássico.

A grande diferença entre o formalismo clássico e o neoformalismo está contida na valorização do conteúdo. Para uma obra atingir a dimensão de arte, de acordo com o neoformalismo, é preciso que a relação entre a forma e o conteúdo aconteça de maneira adequada e satisfatória. A obra de arte considerada como um todo tem em seu conteúdo seu significado enquanto sua forma é caracterizada como a aparência dada à essência da obra. Como define Carrol, “O conteúdo de uma obra de arte é, então, o seu significado – aquilo sobre o qual versa –, e a forma é o modo como o significado é apresentado, o modo como manifesta o assunto” (CARROL, 2015, p. 146).

Apresentar a relação entre conteúdo e forma de maneira adequada e satisfatória significa que a configuração, forma, da obra deve explicitar o assunto ao qual a obra se refere. Por isso, a forma só é adequada ao conteúdo quando se ajusta ao significado gerando, assim, uma unidade entre esses dois elementos constitutivos da obra. Em vista disso, “(...) a posse de forma satisfatoriamente adequada ao seu conteúdo é uma condição necessária e suficiente para o estatuto de arte. Sempre que o significado e um modo satisfatório de o apresentar convergirem num artefacto, ele será considerado arte” (CARROL, 2015, p. 147).

Nessa direção, fica evidente a valorização do conteúdo, que outrora era desconsiderado. Se for possível avaliar hierarquicamente esses dois elementos, o conteúdo estaria em uma posição superior, no sentido de que a forma precisa se adequar a ele de um jeito que seja possível compreender da melhor maneira possível as propriedades daquele assunto, seja qual for. Logo, a forma adequada guarda em si possibilidades abertas para a diversidade de conteúdos que os artistas decidem abordar. Por conseguinte,

(...) as situações humanas mudam e, à medida que as situações humanas mudam, vão surgindo novas questões, as pessoas têm novas coisas a dizer e as obras de arte encontram novos temas. Novo conteúdo dita novas formas –

---

37 Considero válida a visão da valorização do conteúdo transformado na obra do Filósofo apesar de que apenas o seu valor de negação fica em evidência nos seus textos.



invocam-se formas inéditas de adequação satisfatória. A forma muda, porque o conteúdo muda, porque o novo conteúdo exige novas formas de apresentação que sejam, simultaneamente, adequadas. (CARROL, 2015, p. 149).

Na obra de Marcuse não há essa inversão hierárquica e a forma continua como responsável por subverter aquele conteúdo do mundo unidimensional. A semelhança acontece no resultado da obra, que, por sua vez, tem seu conteúdo transformado valorizado. Em função disso, a dimensão estética guarda sua ligação com a potencialidade política através da unidade formada quando a obra é concluída. Isto é, “(...) a forma, longe de reprimir o conteúdo completo, faz com que apareça em sua integridade<sup>38</sup>” (MARCUSE, 1972, p. 100).

O resultado dessa síntese, que é a obra de arte, possui um valor de negação poderoso porque é capaz de violar vários tabus da sociedade, de acordo com o Filósofo, “dá voz, visão e ouvido às coisas que normalmente são reprimidas: sonhos, lembranças, anseios – estados finais de sensibilidade<sup>39</sup>” (*Ibid.*, *ibidem*, p. 100).

Nesse sentido, há uma fina camada que separa a potencialidade negativa da obra da sua tendência de, normativamente, dizer como as coisas devem ser. Essa linha divisória, difícil de perceber, move-se entre a totalidade do próprio conteúdo que consubstancia o trabalho do artista que precisa desvelar o ‘outro’.

Consequentemente, a forma estética marcusena é uma espécie de chave capaz de abrir um leque de possibilidades que são reprimidas dentro da sociedade. Por isso, a obra de arte é sempre um ponto no qual a realidade esbarra, não como uma cópia que a ratifica, mas como um espelho capaz de evidenciar a sua própria ilusão. A ilusão não está na obra de arte, mas na própria realidade, a obra, já em sua estrutura, é um ponto irreconciliável com o mundo do qual faz parte (*Ibid.*, *idem*, p. 101).

Desse modo, a dimensão política surge indiretamente como resultado dessas características e está fundada sobre o conceito de forma estética. Isso é tão importante que Marcuse chega a afirmar em ‘Contrarrevolução e revolta’ que a “subversão estética permanente – (...) é o caminho da arte” (*Ibid.*, *idem*, p. 107). A realidade, conteúdo, deve ser traduzida em forma estética para que haja algum engajamento político, pois a arte deve compreender o mundo no qual é formada. Assim, “na ordem estética, as coisas são movidas para o lugar delas, que não é o lugar onde elas acontecem, e que, nessa transformação, elas se tornam próprias<sup>40</sup>” (*Ibid.*, *idem*, p. 96).

38 (...) *the form, far from repressing the full content, makes it appear in its integrity.*

39 (...) *it lends voice and sight and ear to things which are normally repressed: dreams, memories, longings – ultimate states of sensibility.*

40 (...) *in the aesthetic order, things are moved into their place which is not the place they 'happen to have', and that, in this transformation, they come into their own.*

Em vista disso, a semelhança entre a forma estética e o neoformalismo está nessa relação explorada entre o conteúdo e a forma. A forma, nessa vertente do formalismo, precisa do conteúdo para se adequar. Na teoria crítica de Marcuse não, o conteúdo precisa ser reformulado para poder aparecer no seu verdadeiro lugar na sociedade e ocupar sua verdadeira função. Talvez, seja mais apropriado pensar que a obra de arte em Marcuse possua uma função e que a forma estética deva realizar tal objetivo. Desse modo, cabe agora apresentar as características gerais dessa outra versão do formalismo, que se desprende do neoformalismo, a forma artística funcional.

### 3.3 FORMA ARTÍSTICA FUNCIONAL

Apesar da obra de arte parecer um ‘artefato’ completo e unitário é evidente que ela é composta por partes e suas relações. De acordo com Carrol, as partes e suas relações constituem o material básico da forma artística (CARROL, 2015, p.160). Em consequência a isso, as obras, potencialmente, possuem várias partes diferentes que se relacionam de maneiras diferentes. Por isso, uma obra de arte pode ser compreendida como uma rede de relações formais. Contudo, existe uma diferença grande no momento de entender essa relação como constituinte da forma artística.

Essa maneira de compreender a forma poderá ser chamada de descritivista quando qualquer relação entre as partes, desconsiderando qualquer princípio de seleção, de uma obra servir como amostra da forma. Segundo Carrol, “Nesta perspectiva, seria preciso listar ou resumir todas as relações entre as partes da obra para poder apresentar uma explicação completa da forma artística de uma dada obra de arte” (2015, p. 161). Contudo, uma descrição tão exaustiva da forma artística parece ser rara e contraintuitiva.

A segunda maneira, a funcional, que se configura como explicativa tem como objetivo selecionar apenas os elementos, partes, da obra de arte que contribuam para sua finalidade. Nessa direção, a forma artística se define como o conjunto de elementos que serve para promover o objetivo final da obra de arte. Quando se fala em finalidade ou propósito da arte se abre uma gama enorme de possibilidades,

(...) o propósito de uma obra de arte pode ser propor uma tematização ou um ponto de vista, pode ser exibir uma característica expressiva ou suscitar emoções, incluindo prazer, no público. Uma obra de arte pode pretender comunicar ideias – ideias acerca do mundo ou ideias acerca da arte -, ou

pode não ter quaisquer ideias ou significado e dedicar-se simplesmente a provocar um certo tipo de experiência, como um sentimento de serenidade, de entusiasmo, de *suspense* ou de deleite. As obras de arte podem fazer observações ou, simplesmente, ter uma ou várias intenções – encorajar os observadores a usarem o seu discernimento de modo subtil, por exemplo. (CARROL, 2015, p. 162-163).

Dessa maneira, quando se fala em propósito da obra de arte se está evocando o sentido lato do termo para abranger a maior quantidade possível de obras. As obras de arte são elaboradas com uma finalidade e as escolhas formais resultam nos elementos e relações que constituem a forma artística. Essas escolhas formais, coordenadas ou não, dão subsídios funcionais para alcançar o propósito da obra. Por isso, a forma artística é composta por essas escolhas cuja função primordial é atualizar a potencialidade da obra em si. Essas são as características gerais da explicação funcionalista da forma artística, quer dizer, um conjunto de escolhas que tem como objetivo realizar o fim da obra.

A forma artística funcionalista torna-se mais ampla quando comparada ao neoformalismo que restringia a forma ao conteúdo. Por isso, quando se fala em finalidade da obra de arte ganha-se uma abordagem mais completa, já será capaz de compreender a forma artística da obra quando a existência do conteúdo for questionável.

Como a forma artística é desenvolvida para fazer a obra de arte alcançar sua finalidade, ela pode ser caracterizada, de maneira ativa, como *criadora*. Nesse sentido, a forma artística cumpre uma função e, portanto, é o meio pelo qual a obra atinge sua meta. Assim, “(...) seleciona-se um elemento formal porque concretizar o objectivo da obra é a função da escolha formal, e a escolha formal surge na obra para concretizar o seu objectivo” (CARROL, 2015, p. 165). Assim, essa versão da forma se torna o ‘como’, a maneira pela qual o artista vai criar sua obra depende dessas escolhas para atingir seus propósitos. Logo, existe uma noção de sistematicidade, regras e orientações para levar a obra até o ponto desejado.

É possível negar que há propósito na obra de arte em Marcuse? Uma longa lista bibliográfica indica que não<sup>41</sup>. Desde da década de 1930 o Filósofo trabalha a arte sobre a perspectiva da libertação. Então, como consequência dessa busca, as obras de arte acabam ganhando a responsabilidade de ser uma via pela qual as pessoas poderiam se libertar das amarras elaboradas pelo sistema capitalista de vida. Entretanto, como já disse, Marcuse não é um artista e, por isso, não produz obras de arte. O Filósofo, então, a partir da sua teoria crítica compreende a arte a partir de uma visão funcionalista que cabe a forma estética fazer acontecer.

---

41 Cf. 1º capítulo

Em uma entrevista com Richard Kearney chamada de ‘A filosofia da arte e política’, Marcuse diz claramente quais são as verdadeiras funções da arte, “Suas funções verdadeiras são (1) negar nossa sociedade atual, (2) antecipar as tendências da sociedade futura, (3) criticar tendências destrutivas ou alienantes, e (4) sugerir ‘imagens’ de sociedades criativas e não alienantes<sup>42</sup>” (MARCUSE, 2007, p. 228).

A partir desse ponto pode surgir a questão: como um artista qualquer pode criar uma obra de arte e atingir os quatro pontos supracitados que definem a verdadeira função da arte para o Filósofo? A resposta é simples e direta: por meio da forma estética. Quando questionado por Kearney sobre a relação direta das obras com a política, o Filósofo responde que mesmo que, aparentemente, algumas obras tratem de assuntos diretamente sociais ou políticos, elas nunca o farão na forma. A obra sempre permanece comprometida com a estrutura da arte, a forma do romance, drama, poema e pintura e, por isso, atesta a distância da realidade. Nessa perspectiva, a arte, dentro da teoria crítica do Filósofo, tende para a libertação das pessoas. Ela faz isso através desses quatro pontos supracitados, isto é, a junção dessas quatro funções gera a categoria maior, a libertação.

A forma estética, como pilar central da dimensão estética de Marcuse, valoriza a forma, como foi evidenciado, o conteúdo e a função da arte. Por esse motivo, não é possível, simplesmente, dizer que o Filósofo é um formalista clássico. Há algo para além disso que lhe é próprio. Desse modo, penso que não é nada incoerente afirmar que as propriedades do forma estética marcuseana estão em completa confluência com as diretrizes gerais de sua teoria crítica.

A arte assume o papel dialético proporcionado pela teoria crítica do Filósofo, logo, precisa delinear tanto as formas de dominação que existem na sociedade na qual é produzida quanto às possibilidades de libertação. A arte assume esse papel tendo em vista que o projeto geral de Marcuse consistia na mediação de, por exemplo, política, filosofia, transformação cultural e arte. Quando a junção dos textos é vista como uma totalidade se percebe de maneira mais clara a intenção geral do Filósofo, qual seja: gerar uma crítica da dominação acompanhada por uma visão de liberação junto a um projeto de transformação social radical (KELLNER, 2007, p. 1-2). Dentro desse universo de pensamento a arte assume feições políticas quando nega e quando apresenta alternativas, porém, essa situação, não deve acontecer na ‘linha de frente’ da obra de arte, quer dizer, é na estrutura da arte que o movimento acontece. Segundo Marcuse, “Os critérios do caráter progressista da arte são

---

42 *Its true functions being (1) to negate our present society, (2) to anticipate the trends of future society, (3) to criticize destructive or alienating trends, and (4) to suggest 'images' of creative and unalienating ones.*

dados apenas na própria obra como um todo: no que diz e no modo como diz” (MARCUSE, 2013, p. 26).

Como essa relação da arte com a política acontece, em maior predominância, não no tema abordado mas em sua estrutura, me pergunto se toda obra terá a capacidade de apresentar as características dessa relação, isto é, apresentará as funções da arte autêntica, logo, a resposta pode está fundamentada na forma estética. Em consequência a isso questiono se a dimensão estética depende de um *a priori* político, que se traduz na forma estética. Isso significa que dentro do formalismo de Marcuse qualquer obra que possuir forma terá essa relação com a política carregada em sua estrutura. Essa será a questão tratada na próxima seção desta dissertação.

### 3.4 A DIMENSÃO ESTÉTICA: UM *A PRIORI* POLÍTICO?

Mesmo que o tema abordado pela obra de arte não tenha uma ligação direta com questões políticas e sociais, a obra, como foi visto, pode e, provavelmente, terá em sua estrutura uma relação que se diz política com a sociedade e o tempo no qual está inserida. Então, a questão do *a priori* político está diretamente relacionada com o conceito de forma estética. Como já foi evidenciado, a forma estética sempre negará o conteúdo da sociedade da qual faz parte e, depois disso, o transformará com vista à função da arte compreendida a partir da teoria crítica do Filósofo, assim, dando-lhe valores diferenciados que podem causar estranhamento quando comparados à normalidade cotidiana.

Em ‘Algumas observações sobre Aragon’ Marcuse afirma, “O poder negador epositor da arte aparecerá na forma, no *a priori* artístico que molda o conteúdo<sup>43</sup>” (MARCUSE, 2004, p. 203). A forma, em certa medida, é responsável por criar algo diferente a partir da modificação dos conteúdos que lhe são objeto.

Nessa direção, a forma estética mostra-se como responsável por, independente de qual seja o conteúdo, fazer emergir sua potencialidade crítica e política. Quer dizer, o núcleo duro da obra de arte será sempre, indiretamente, político<sup>44</sup>. É indiretamente político porque a

---

43 *The oppositional, the negating power of art will appear in the form, in the artistic a priori which shapes the content.*

44 A crítica que essa tese recebe será abordada no último capítulo dessa dissertação. Já adiantando, Kellner não concorda que se possa dizer que uma obra de arte é política independentemente dos horizontes a qual pertence. Uma comparação minha, mas que está na obra de Marcuse, é dizer que ‘Guernica’ é uma obra com teor político enquanto a ‘fonte’ de Duchamp não é. Nesse exemplo, fica a questão da limitação da forma

obra em si não produz nenhuma ação que afete o meio ambiente das relações sociais. O ato de transformação só pode acontecer por meio da ação das pessoas, essas, por sua vez, são responsáveis pelas modificações diretas da situação política na qual convivem.

A relação das obras de arte com a ação das pessoas se apresenta por meio da mudança da sensibilidade dessas mesmas pessoas. Essa ação não é possível sem que exista na consciência das pessoas a necessidade da libertação, mesmo que existam as condições objetivas necessárias para a modificação do *status quo*, caso essas pessoas não possuam em sua sensibilidade o direcionamento para o outro, não haverá nenhum direcionamento oposto às formas de vida que prevalecem. Nessa direção, “(...) a nova sensibilidade é o meio no qual a mudança social se converte em necessidade individual, é a mediação entre prática política de ‘transformar o mundo’ e o impulso de libertação pessoal<sup>45</sup>”, portanto, a professora Kangussu conclui que, “(...) não é possível conceber a emancipação onde não haja a necessidade objetiva de emancipar-se” (KANGUSSU, 2008, p. 191). Dessa forma, a relação da arte com a modificação política da sociedade é indireta, nesse sentido age por meio da modificação e da criação de uma nova sensibilidade que promova a capacidade de perceber a bidimensionalidade da, por exemplo, palavra, do tom, da linha, da cor, etc.

A relação da obra com o mundo que a cerca é complexa. Afirmar que a dimensão estética do Filósofo possui um *a priori* político quando ele trabalha a estrutura e a finalidade da arte como um todo, como um universo para além daquele que está inserido, não significa que há um isolamento da obra em relação a esse mesmo mundo.

Perceba que o movimento dialético da arte acontece por meio do próprio conceito da forma estética, que, por sua vez, é capaz de negar o conteúdo unidimensional e habilitar o resultado da transformação como uma via de acesso às possibilidades que estão trancadas sob o manto da produção. Por conseguinte, a forma estética se apresenta como um ponto de conversão, um *a priori* político porque é capaz de acessar a potencialidade da imanência, um rico acervo para as tentativas de libertação das pessoas. Por isso, Marcuse afirma que,

A forma artística, no sentido de *a priori* artístico, é mais do que a implementação e disposição ‘técnica’ da obra de arte: é o ‘estilo’ que seleciona o conteúdo e que prevalece ao longo do trabalho, ao definir o ponto central que determina as relações entre as partes componentes, o

---

estética marcuseana que será abordado no último capítulo.

45 (...) *the new sensibility is the medium in which social change becomes an individual need, the mediation between the political practice of “changing the world” and the drive for personal liberation.*

vocabulário e o ritmo e a estrutura de cada sentença<sup>46</sup>. (MARCUSE, 2004, p. 203)

Quando o Filósofo se referia aos escritores da resistência francesa na época da guerra em ‘Algumas observações sobre Aragon’, dizia que aquele acontecimento histórico determinava a totalidade da arte produzida pelas pessoas que vivem em tais circunstâncias. Por esse motivo, a dimensão política das suas obras deveria ser a contradição e negação absoluta, visto que apresentar o político diretamente o transformaria em um conteúdo que sucumbiria a assimilação pelo sistema monopolista. Em consequência a isso, a dimensão política deve permanecer fora conteúdo, melhor dizendo, ela deve absorver o conteúdo através da forma estética e formatá-lo de uma maneira que seja possível transparecer o movimento contraditório que há no próprio fluxo da realidade.

A relação entre conteúdo e forma fica mais uma vez evidenciada, dado que nessa relação o conteúdo, chamo de primário, é irrelevante. Para o artista, pode ser qualquer uma sua opção porque tudo está sob o manto da dominação unidimensionalizante e, por isso, tudo é objeto de liberação. Consequentemente, essa matéria primária deve ser moldada de uma maneira que revele a negatividade do sistema em sua totalidade e, ao mesmo tempo, a necessidade incondicional de liberação.

O resultado do trabalho de artista assume a tarefa última, a função, de trabalhar com a contradição que, por sua vez, já está presente na estrutura da própria obra através do *a priori* artístico, político, que determina como o assunto será moldado a fim de o apresentar de uma maneira diversa daquela conhecida. E esse *a priori* político pode, realmente, surgir a partir de qualquer conteúdo. Por exemplo, o objeto de estudo de Marcuse nesse texto supracitado é a poesia de resistência francesa, ele acaba determinando que a maneira como o tema do amor surge nas poesias é o estilo e, portanto, o *a priori* político que molda todo o conteúdo individual<sup>47</sup>. A título de exemplo, veja um trecho do poema de Paul Eluard citado por Marcuse para evidenciar a questão:

(...) nós trouxemos amor  
A juventude do amor  
E a razão para o amor  
E a imortalidade<sup>48</sup>.

46 *The artistic form, in the sense of artistic a priori, is more than 'technical' implementation and arrangement of work of art: it is the 'style' which selects the content and which prevails throughout the work, in setting the central point that determines the relationships among the component parts, the vocabulary, and the rhythm and structure of each sentence.*

47 Cf. Seção 1.2.3

48 *...nous apportons l'amour  
La jeunesse de l'amour*

O conteúdo político, primário, quando passa pela forma estética passa a integrar a resistência contra a anexação dos conteúdos à esfera da sociedade monopolista. Por isso, o artista rejeita essa absorção fazendo a transposição do conteúdo para uma esfera diferente da existência, portanto, nega a visão monopolística do conteúdo dando ênfase e relevância para a dimensão da arte.

Esse poema foi escrito por um francês em 1943 quando a França estava ocupada por tropas nazistas e, mesmo assim, temas como a: pátria, resistência e libertação não aparecem como fim dessa poesia, mas são o meio no qual ela é criada, é o meio no qual o amor surge como um *a priori* político e artístico. Nesse sentido, o Filósofo afirma que, “(...) a pátria, a resistência, a libertação tornam-se conteúdos artísticos apenas na medida em que são pré-condições para o cumprimento da ‘*promesse du bonheur*’. Amor e liberdade são a mesma coisa” (MARCUSE, 2004, p. 205).

A negação desse conteúdo engajado faz aparecer o verdadeiro conteúdo, despolitizando o político para desvelar sua verdadeira face, essa situação caracteriza, para o Filósofo, o denominador comum entre política e arte. Isto posto, Marcuse afirma, de maneira esclarecedora, “Na noite do terror fascista aparecem as imagens de ternura, ‘*douceur*’, tranquilidade e livre realização; a agonia da Gestapo se torna a agonia do amor. (*Ibid.*, *ibidem*, p. 207). Essa contraposição é um elemento da forma artística *a priori* dessa poesia, o estranhamento desejado surge da linguagem do amor e o objetivo da sua inadequação é produzir um impacto que seja capaz de gerar outro relacionamento entre esses dois mundos, aparentemente, opostos, no qual um é a negação positiva do outro (*Ibid.*, *ibidem*, p. 207).

O *a priori* político da arte que existe na forma estética marcuseana carrega, assim, as funções gerais da sua dimensão estética. A arte possui essa característica porque sua relação com o conteúdo é negativa, quer dizer, é preciso rejeitar tudo que está vinculado àquele tema ou objeto para poder fazê-lo acessar outro patamar da realidade. Isso significa que a posição marcuseana determina que a arte faça o outro surgir para que alcance o patamar de revolucionária. Nessa direção, uma obra de arte é revolucionária quando, “(...) em virtude da configuração estética, apresentar a ausência de liberdade do existente e as forças que se rebelam contra isso no destino exemplar do indivíduo, romper a realidade mistificada (e reificada) e der a ver o horizonte de uma transformação (libertação)” (MARCUSE, 2013, p. ii). Por conseguinte, toda a verdadeira arte tem forma estética e, por isso, possui um *a priori*



político e que se desenvolve por meio da subversão das formas dominantes de percepção e compreensão, assim, apresentando a imagem de uma possível libertação.

Em consequência a isso, a variação do potencial subversivo da obra de arte devém da diferença da estrutura social na qual a obra é correlacionada. Isso significa que a variação depende de características como: opressão que a população sofre, composição e função da classe dominante e possibilidade existente de mudança social. Segundo o Filósofo, “Essas condições históricas estão presentes nas obras de arte de vários modos: explicitamente ou como pano de fundo e horizonte, na linguagem e nas imagens” (*Ibid.*, *ibidem*, p. 11). Entretanto, essas condições estão no devir histórico e, portanto, são pontos individuais e efêmeros que fazem parte da substância da arte, quer dizer, a forma estética é aberta para o tempo no qual é utilizada. Dessa forma, a obra de arte que for criada sob essas circunstâncias históricas atingirá, por meio da forma estética, as propriedades de verdade, protesto e promessa. Logo, esse conteúdo histórico aparecerá na obra de arte transformado, alienado e mediatizado.

A partir disso, não é possível negar que o pensamento de Marcuse já variou em relação a essas teses apresentadas e, por isso, em alguns momentos otimistas de seu trabalho, o Filósofo defendeu a dissolução da forma estética na própria realidade. Em outras palavras, isso significa que haveria uma dessublimação da arte, a forma estética se tornaria concreta e não existiria mais nenhuma diferença entre arte e realidade, a imanência alcançaria sua potencialidade<sup>49</sup>. No entanto, a posição final defendida pelo Filósofo é aquela já apresentada no seu escrito da década de 1930 do século passado em “Sobre o Caráter Afirmativo da Cultura”. Em outras palavras, a dimensão estética deve estar fundamentada sobre sua capacidade negativa, sobre as propriedades da forma que proporcionam a apresentação de uma configuração diversa daquela experienciada pelas pessoas. Nas suas duas últimas obras, a necessidade de apresentar o negativo da realidade é reassumida e reforçada porque, depois da década de 1960, o pensador já não mais acredita que seja possível fugir da assimilação total perpetrada pela sociedade industrial avançada. Assimilação essa que resulta no famoso termo ‘unidimensional’, conceito que é responsável por mostrar que há um enfraquecimento, quase à exclusão, da dualidade entre o que é e o que pode ser, a administração total do indivíduo rouba-lhe sua racionalidade crítica, ou seja, a perda da autonomia, seu potencial negativo.

Então, a dimensão estética deve *permanecer* em seu movimento de negação, sempre mostrando como as coisas podem ser, seguindo as ‘diretrizes’ da sua própria teoria crítica, visto que, “(...) em virtude da sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais. A arte protesta contra essas relações na medida em que as

---

49 Cf. *Art as a Form of Reality*

transcende. Nessa transcendência, rompe com a consciência dominante, revoluciona a experiência” (MARCUSE, 2013, p. i).

Esse potencial de negação da obra de arte atingido por meio do *a priori* político da forma estética torna a arte capaz de iniciar o seu processo dialético. Quer dizer, a relação constante entre o que as coisas são e o que elas podem ser são o objetivo direto das funções da obra de arte na perspectiva marcuseana. Assim, a arte não se movimenta de maneira isolada na imanência, ela se localiza no fluxo da própria realidade. Em outras palavras, a obra de arte, uma integridade dinâmica, cria e mantém uma tensão com o horizonte histórico do qual faz parte e apresenta como resultado etapas que fazem parte do processo dialético, não isoladamente, mas como componente daquela mesma realidade acusada, como alienação de uma sociedade alienada, uma segunda alienação que tem função liberativa.

Nessa perspectiva, a arte em sua autonomia não está desvinculada da realidade. Na verdade, os elementos que constituem sua forma estética (palavra, cor, tom), estão vinculados à materialidade da sociedade existente. Dessa forma, mesmo que a arte subverta esses elementos e seus respectivos significados comuns, ainda estará vinculada e limitada a esses dados materiais. Assim, Marcuse defende que, “Esta limitação da autonomia estética é a condição sob a qual a arte pode tornar-se um fator social” (Ibid., ibidem, p. 44).

A autonomia da arte preserva em si a falta de liberdade dos indivíduos em uma sociedade sem liberdade, assim, a arte obedece a lei da transformação do princípio de realidade vigente. Porém, nessa transformação, é preservada a sua imagem para que a ação no presente tenha esse pano de fundo, como diz o Filósofo: “Toda reificação é um esquecimento” (Ibid., ibidem, p. 66). A dimensão estética, forma estética, faz chacoalhar o mundo petrificado.

No próximo capítulo, explorarei as consequências da escolha do formalismo por Marcuse e tentarei discutir suas possíveis limitações perante o desenvolvimento da história da arte, que hoje já alcançou o patamar conceitual. Será que Marcuse já rejeitava a arte conceitual em sua obra? É possível essa comparação? Para tentar compreender essa questão, vou explorar a sugestão de taxonomia do conceito de arte pensada por Lukes (1985, p. 87-127), a fim de perceber se há espaço para obras que ‘aparentemente’ abandonam a forma.

#### 4 ARTE MARCUSEANA E SEUS LIMITES

*Arte viva, antiarte em toda a sua variedade – seu objetivo é autodestrutivo?*<sup>50</sup>  
(MARCUSE, 2007, p. 145)

A presença da arte no pensamento marcuseano não acontece em vão, pelo contrário, ela desenvolve uma função muito importante para a teoria crítica do Filósofo. A arte é um caminho que pode levar à liberdade através da reconfiguração da razão e sensibilidade humana. Por motivos óbvios, essa reconfiguração só pode acontecer através de uma reeducação do indivíduo que está dentro do sistema institucional que o leva à unidimensionalidade.

A questão da unidimensionalidade não pode ser compreendida simplesmente como a falta de alternativas para um mundo economicamente totalitário, mas como o enfraquecimento da capacidade para vislumbrar as questões que são importantes para o desenvolvimento tanto do indivíduo quanto da sociedade na qual está inserido. Portanto, tanto o indivíduo quanto a sociedade podem ser unidimensionais. Entretanto, como escapar desse enfraquecimento paulatino da sensibilidade humana, dito de outra maneira, como superar uma educação estética capitalista promovida na época da industrialização avançada?

A resposta a essa questão é o tema mais abrangente dessa dissertação, ou seja, a arte com seu perfil dialético provido pela forma estética é capaz de sugerir e reeducar o indivíduo para enxergar o mundo e a sociedade na qual vive de outra maneira, isso significa repensar a relação entre sujeito e objeto e as relações interpessoais. Sendo assim, a arte, na obra marcuseana, tem o poder para criar outro sujeito capaz de transformar o mundo a partir de outra visão das relações e de si mesmo<sup>51</sup>.

A teoria crítica de Marcuse não tem como objetivo direto responder a grande questão da definição da arte, para ser mais claro, não há a tentativa temática de adentrar no campo da filosofia da arte. O que ocorre no trabalho de autor é a utilização teleológica de algumas características de um movimento artístico específico para suprir a necessidade geral do seu esforço filosófico. Por isso, a forma estética que existe nas obras de Herbert Marcuse

---

<sup>50</sup> *Living art, anti-art in all its variety – is its aim self-defeating?*

<sup>51</sup> O processo de educação pode ser explorado na obra Marcuseana. Existem comentadores que evidenciaram o potencial de auxílio da dimensão estética para a educação, nas palavras de Marcuse, uma reescolarização. No meu trabalho de conclusão de curso pude explorar a ideia de uma pedagogia crítica a partir do conceito de *Bildung* como responsável por transpassar a ideia de educação positiva que se desenvolve sobre a sociedade unidimensional. Cf. KELLNER, *et al.* D. **Marcuse's challenge to Education**. Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2009.

está vinculado invariavelmente, necessariamente, à tarefa que constitui o pilar central da teoria crítica da primeira geração, isto é, a relação entre imanência e transcendência da realidade.

Em consequência a essa forma estética subordinada à finalidade da teoria crítica Marcuse acaba delimitando alguns movimentos artísticos como representantes daquilo que estava pensando como características específicas da forma, quer dizer, de uma certa compatibilidade entre a forma estética dos formalistas e a sua versão dessa forma. Por isso, ao fazer tais escolhas acaba separando o que seria a ‘arte liberativa’, ou seja, aquela que atinge integralmente a função da forma estética para, assim, alcançar um maior grau de libertação, daquelas que não atingem essas expectativas, critérios<sup>52</sup>.

Nesse sentido, a questão que orientará esse capítulo está baseada nas consequências da escolha da forma estética para auxiliar sua teoria crítica atingir outro meio, outra via, para escapar da ilusão da ausência de alternativas. O preço a apagar por essa escolha é receber junto com o aparato conceitual as suas críticas e algumas delas afetam o trabalho do Filósofo. Nessa direção, Luckes (1985) tenta organizar uma taxonomia do conceito de arte em Marcuse para separar o que o autor considera como arte liberativa das suas ‘espécies’ menos importantes para o desenvolvimento de uma nova sociedade com novos indivíduos.

Considero que essa taxonomia também permitirá abordar a questão da possível rejeição marcuseana da arte conceitual, investigar a possibilidade dessa relação com um movimento artístico que estava atingindo um período de efervescência durante a década de 1960 enquanto Marcuse desenvolvia suas teses. Sendo assim, caso seja possível essa relação e tal rejeição fique mais clara, a forma estética marcuseana atingirá algumas barreiras e caberá questionar se elas debilitam a força da dimensão estética na atualidade.

#### 4.1 UMA POSSÍVEL TAXONOMIA

Por que é importante apresentar uma taxonomia do conceito de arte em Marcuse depois de desenvolver um capítulo sobre a forma estética? Não seria como eu já disse, a forma estética o principal critério definidor de toda a dimensão estética na obra do Filósofo? A resposta é sim. A forma estética realmente possui essa importância na minha interpretação e, em consequência a isso, o *status* de arte liberativa é concedido as obras que de alguma

<sup>52</sup> Essas escolhas podem ser vistas já fase final do trabalho do autor quando, por exemplo, da preferência a uma obra de Cézanne à Duchamp.

maneira atingem o critério da forma estética. Então, a questão que surge diz respeito à abrangência desse critério visto que em algumas oportunidades o próprio Marcuse usou termos diferentes para se referir a outros modos do fazer artístico, sendo possível identificar cinco deles por meio da sua obra que são classificadas de acordo com o grau de liberação perseguido: arte científica, arte afirmativa, antiarte, arte crítica e arte liberativa (LUKES, 1985, p. 87). Ao trabalhar as características desses modos distintos da arte ficará mais simples deixar claro e distinto a compreensão de arte para Marcuse, incluindo suas limitações.

#### 4.1.1 Arte científica

A sugestão de taxonomia que parte da leitura efetuada por Lukes sugere que a primeira categoria de arte utilizada por Marcuse seja conhecida como arte científica, porque parte da junção, a partir de suas semelhanças, do realismo soviético e da arte instrumental, conhecida por ser criada em sociedades que possuem uma racionalidade tecnológica desenvolvida. A arte científica é responsável por auxiliar o progresso científico da sociedade na qual está localizada, assim, na visão Marcuseana é a categoria de arte menos ‘estética’.

O realismo soviético aparece na análise marcuseana do marxismo soviético<sup>53</sup> após a revolução com a finalidade de evidenciar as distorções nas interpretações da obra marxiana, com o intuito de servir a sua doutrina em momentos de necessidade pragmática. O Filósofo acaba discutindo questões estéticas do modelo soviético como exemplo de tal aplicação seletiva do pensamento de Marx. Em consequência a isso, o realismo socialista é baseado em uma abordagem que extrapola o pensamento original e afirma ser interpretação autêntica da estética marxiana.

Segundo Lukes, “(...) o realismo socialista foi uma tentativa programática de eliminar qualquer dúvida de que o papel adequado da arte na sociedade seja, nas palavras de Lenin, meramente ‘um pequeno dente de engrenagem ou um pequeno parafuso’ na maquinaria do estado socialista”<sup>54</sup>. Não é difícil enxergar porque o realismo soviético é considerado por Marcuse como uma forma de arte que não atinge e nem chega perto do potencial liberativo, que a forma estética pode fornecer a uma obra depois de compreender

---

53 MARCUSE, H. **Marxismo soviético**: uma análise crítica. Trad. de Carlos Weber. Rio de Janeiro: Saga, 1969;

54 (...) *socialist realism was a programmatic attempt to eliminate any doubt that the proper role for art in society is, in Lenin's words, merely 'a small cog or a small screw' in the machinery of the socialist state.*

que essa categoria de arte está preocupada com a ideologia política de um estado. Dessa forma, tornar o regime existente mais aceitável por meio de uma instrumentalidade dogmática e, por isso, é a forma de arte mais afastada do potencial liberativo tão apreciado e defendido por Marcuse.

Sob o socialismo soviético, o papel da arte deveria ser a interpretação e popularização do dogma partidário, afastando as atividades heréticas que poderiam enfraquecer o discurso do partido. O partido chegou à via de desenvolvimento de um cálculo para determinar o valor de uma obra de arte (LUKES, 1985, p. 89). Esse cálculo era composto de três critérios que precisam, necessariamente, serem realizados para a obra poder ser considerada digna de apreciação popular. O primeiro critério é o grau de participação da obra que diz respeito a sua integração organizada, sistemática no trabalho social democrata unido<sup>55</sup>. O segundo critério é o foco ideológico que é o grau no qual a obra de arte fornece suprimento ideológico, nutrição espiritual que ajudará a cumprir os planos da obra socialista. O terceiro e último critério é o apelo ao povo, ou seja, o grau no qual a obra de arte é popularmente compreendida e se infiltra nas raízes da massa trabalhadora. Em consequência a isso, a liberdade dos artistas e das obras de arte está vinculada direta e necessariamente à direção e à análise do partido. Nessa ótica, liberdade artística dentro do partido assume uma postura negativa, isto é, 'liberdade da' cultura burguesa e a efetivação dessa liberdade só poderia ser alcançada por meio da vigilância e controle do próprio partido. Para os realistas socialistas toda arte seria partidária e, por isso, afirmavam que a arte socialista deveria guiar o partidarismo inevitável da arte em direção ao próprio socialismo. Nesse sentido, o status do primeiro congresso de escritores soviéticos é,

O realismo socialista é o método fundamental das críticas e críticas soviéticas. Exige do artista uma descrição verdadeira e historicamente factual da realidade em seu desenvolvimento revolucionário. A sinceridade e a precisão histórica da representação artística da realidade devem estar de acordo com a tarefa de uma reconstrução idealista e uma reeducação das obras no espírito do socialismo (HOLTHUSEN *apud* LUKES, p. 90)<sup>56</sup>.

Em função disso, o realismo socialista é visto como uma parte integrante do aparato científico socialista e isso leva Marcuse a perceber que esse tipo de compreensão da arte não busca mais alternativas radicais ao *status quo* porque não acredita mais ser necessário, visto que todos os problemas sociais podem ser resolvidos tecnicamente. Então, a

---

<sup>55</sup> Partiinost – transliteração do temo russo que identifica o primeiro critério.

<sup>56</sup> *Socialist realism is the fundamental method of soviet belles-letters and criticism. It demands of the artist a truthful, historically factual description of reality in its revolutionary development. The truthfulness and the historical accuracy of the artistic representation of reality must be in accord with the task of an idealistic reconstruction and a reeducation of the workers in the spirit of socialism.*

arte passa a ser compreendida como um meio para ampliar os padrões do estado. Nessa direção, o Filósofo afirma que o sistema soviético aceita a realidade da sociedade estabelecida, “como estrutura final do conteúdo artístico, transcendendo-o nem em estilo nem em substância”<sup>57</sup>. A função crítica da arte é justamente o inverso daquilo que se pensa, ou seja, é crítica de fins alternativos a sociedade imposta ou ‘serve’ como explicação, meio, para os fins estabelecidos por essa sociedade, porém, nunca é vista como um fim em si mesma. A arte se revela como serva da sociedade ideal, assumindo a forma dessa sociedade, mesmo quando esta ainda está em processo de construção, a arte está determinada em seus princípios. Segundo Marcuse, “(...) uma vez que a própria realidade incorpora o ideal (embora ainda não esteja em sua forma pura), a arte deve necessariamente refletir a realidade, ou seja, para manter sua função essencial, deve ser ‘realismo’ (MARCUSE, 1969, p.131)<sup>58</sup>. Assim, o realismo soviético possui como objetivo o oposto da arte liberativa defendida por Marcuse e sua única finalidade é ser uma extensão das próprias instituições socialistas. Em consequência a isso, esse realismo se desenvolve a partir do suporte cego a todos os programas do estado, como o de industrialização, como se não houvesse mais nenhuma barreira que a humanidade precisasse enfrentar para melhorar sua existência.<sup>59</sup>

Para uma sociedade que chegou a dominar o esforço artístico o último desafio, a última barreira a ultrapassar seria a natureza e sua contingência. Por isso, o papel da arte seria o de demonstrar a superioridade do estado sobre a própria natureza porque a ação humana através da tecnologia ultrapassou a grandiosidade das ações da natureza. Por esse motivo, a arte deve evidenciar que o último desafio foi superado e que não há mais motivos para haver insatisfação com a vida, com a existência<sup>60</sup>.

Por consequência, não há mais a necessidade da busca por alternativas radicais ao modo de vida estabelecido. De acordo com Lukes,

(...) Os marxistas soviéticos têm certeza de que sua visão desse ideal está completa. Para Marcuse, essa presunção é perigosa em sua propensão a oprimir; ao prever com total certeza o sucesso de um plano ainda a ser bem-

---

57 (...) *as the final framework for the artistic content, transcending it neither in style nor in substance.*

58 (...) *once the reality itself embodies the ideal (though not yet in its pure form), art must necessarily reflect the reality, that is, if is to retain its essential function, it must be ‘realism’.*

59 O romance de Nikolai Ostrovsky chamado de ‘How the steel was tempered’ é um exemplo do realismo soviético. O protagonista desse romance está escrevendo um livro porque tem suas capacidades físicas reduzidas e não pode ajudar no desenvolvimento tecnológico do estado através do auxílio material. Porém, ele considera que seu livro é apenas uma alternativa ao trabalho físico, quer dizer, ambos contribuem para a construção e manutenção do estado e, conseqüentemente, ambos estão abertos para a conferência e direcionamento do estado socialista. O partido seria o responsável por analisar a obra a partir dos três critérios que compõe o cálculo que investiga a qualidade de obra de arte. Só depois da aprovação do partido o obra, o romance, poderia ser publicado.

60 Cf. Valentine Kataev – Time, Forward!

sucedido, e ao neutralizar o mecanismo que melhor poderia estimular planos alternativos, o realismo socialista parece projetado mais para dominar do que para libertar (1985, p. 93)<sup>61</sup>.

A tentativa de criar uma relação direta entre a utopia futura e os problemas presentes da sociedade tornam a arte um movimento ordinário que não apresenta nenhuma possibilidade de falar sobre a própria sociedade para além de suas virtudes aparentes. Em seu núcleo a arte continua sendo arte porque a síntese desejada pelos soviéticos não foi atingida e como tal há ainda um espaço para como a arte exerce sua influência, entretanto, ela não atinge esses limites porque é banalizada por um sistema que afirma que a utopia está a um passo de ser alcançada e atualizada.

Com a sugestão de reunir as duas categorias de arte, realismo soviético e a arte que existe em uma sociedade com a racionalidade tecnológica desenvolvida, Lukes as nomeia de *arte científica* porque as duas versões estão sob influência de uma dominação que tenta alcançar vias de onipresença. Nesse sentido, concordando com a sugestão de Lukes, vale a pena deixar mais claro o que Marcuse compreende como racionalidade tecnológica e como isso influencia na construção de um universo estético submisso à dominação daquela sociedade.

Contrariamente a situação dicotômica entre sociedade e cultura que existia nas sociedades burguesas, que, por sua vez, possibilitava um afastamento da produção artística das vicissitudes da luta diária pela existência, a arte na época da sociedade industrial avançada perde a maior parte desse grau de afastamento justamente porque a diferença que havia entre a sociedade e a cultura é, paulatinamente, dirimida com o objetivo de tornar essas manifestações apenas uma reprodução mascarada de valores assimilados. Assim, Marcuse afirma que com o desenvolvimento tecnológico alcançado há uma aproximação muito grande das possibilidades humanas de controle da natureza e respostas a questões que levam ao domínio da existência, quer dizer, o antagonismo entre o ser humano e natureza é desfeito, visto que a natureza deixa de ser uma força opressiva e é substituída pela tecnologia<sup>62</sup>.

A arte se torna instrumental tendo em vista que essa assimilação afasta dela a possibilidade de apresentação de uma satisfação sublimada. Isso acontece porque o desenvolvimento tecnológico tornou-se capaz de promover a materialização da satisfação individual dos valores uma vez relegados à arte, isto é, não há a necessidade de recorrer a um

---

61 (...) *Soviet Marxists are sure that their vision of that ideal is complete. To Marcuse this presumptuousness is dangerous in its proclivity to oppress; in predicting with total certainty the success of a plan yet to be successful, and in neutralizing the mechanism that might best stimulate alternative plans, socialist realism seems designed more for dominating than for liberating.*

62 Cf. Item 1.2.4



campo afastado da existência para ‘vivenciar’ alternativas à disposição da vida. A sociedade, portanto, já é capaz de desenvolver e construir todos aqueles valores que eram direcionados para o plano da alienação. Conseqüentemente, não existe mais a necessidade de transcender a organização existente quando há a crença de que todos os bens podem ser alcançados.

A arte, então, assume um papel secundário em relação à tecnologia da sociedade industrial avançada, dado que se converteu em suporte do saber científico e, conseqüentemente, do objetivo de ‘progresso’ constante que, por sua vez, conduz à dominação. O exemplo que Lukes apresenta para esse tipo de arte é impressionante porque deixa bem claro como a tecnologia é vista e entendida como responsável por fazer o ser humano ultrapassar os limites da natureza que no passado ditavam como a vida deveria se organizar. A NASA (National Aeronautics and Space Administration) possui um programa chamado de ‘*Nasa and art*’ que é responsável por convidar diferentes artistas para registrar suas diversas impressões do programa espacial<sup>63</sup>.

Ao acessar o site do programa agora no começo do nosso século pode-se ler,

A obra de arte criada através do Programa de Arte da NASA transformou as histórias dos primeiros voos espaciais em uma mitologia popular americana, que inspira um sentimento de orgulho nacional e realização compartilhada. Como Dean observou: “Os artistas eram realmente missionários da NASA. Quero dizer, eles estavam transmitindo a mensagem como nada mais faria.

Diante disso, fica em evidência a necessidade de usar a arte como um utensílio para mostrar ao mundo a distância que a humanidade pode percorrer com a potencialidade que o universo tecnológico proporciona. Assim, quando o astronauta, Gordon Cooper, voltou de sua viagem que durou 22 órbitas no espaço em 1963, o pintor responsável, Mitchell Jamieson, criou a obra ‘first steps’, primeiros passos. Na descrição da obra está escrito o seguinte,

Mitchell Jamieson disse que quando Gordon Cooper saiu de sua frágil nave espacial Mercury, depois de estar no espaço por mais de vinte e duas órbitas, e entrou no convés do porta-aviões, de repente ele parecia muito maior que a vida. Ele parecia não representar a NASA ou os Estados Unidos, mas toda a humanidade, que estava abrindo as portas para uma nova dimensão e um novo futuro. ele parecia ser um dos deuses do Olimpo, que desce a terra e se mistura com os mortais, mas cujo verdadeiro lar está no céu<sup>64</sup>.

63 Cf. <https://www.nasa.gov/feature/nasa-and-art-a-collaboration-colored-with-history>. (...) Sob a liderança de Dean e Cooke, o trabalho de artistas como Robert McCall, Peter Hurd e Mitchell Jamieson serve como a pedra angular do programa e de suas futuras colaborações artísticas que ilustram a maravilha das eras de Gemini e Apollo. Ao longo de sua história de décadas, o Programa de Arte da NASA continuou atraindo talentos de renome, incluindo Norman Rockwell, Robert Rauschenberg, Andy Warhol e Annie Leibowitz.

64 *Mitchell Jamieson said when Gordon Cooper stepped out of his scorched and fragile Mercury spacecraft, having been in space for more than twenty-two orbits, and walked onto the deck of the aircraft carrier, he*

Consequentemente, essa arte instrumental age baseada na crença de que a natureza foi ultrapassada. A ciência assume as rédeas da sociedade e sua organização e, por isso, posiciona a arte no papel de suporte ao seu progresso, um progresso que, como Marcuse deixa claro, exerce uma repressão e dominação de maneira mais abrangente porque absorve tudo que anteriormente tinha a capacidade de acusação pela simples capacidade de clamar pelo outro. As necessidades dos indivíduos são plenamente respondidas e satisfeitas com esse avanço tecnológico que assume a postura de onipresença capaz de solucionar todos os problemas humanos.

#### 4.1.2 Arte afirmativa

Seguindo a sugestão de Lukes sobre uma possível taxonomia das categorias de arte no pensamento marcuseano segue a arte afirmativa, a versão da arte que deriva da cultura afirmativa<sup>65</sup>. A arte afirmativa possui um potencial maior de liberação porque mantém as qualidades transcendentais da arte e, simultaneamente, não produz nenhuma mudança efetiva no *status quo*, dito de outra maneira, essa arte convive com desigualdade e repressão causada pela sociedade capitalista.

A grande questão que fundamenta essa tipo de arte está baseada na impossibilidade do indivíduo encontrar na realidade material a satisfação da sua própria existência. Por isso, na Grécia antiga havia a separação entre aqueles que teriam a possibilidade de entrar em contato a ideia de bondade, verdade e beleza, e aqueles que seriam a maior da população ficariam relegados à provisão da sua existência material.

Essa recuperação da história da filosofia grega é utilizada por Marcuse como argumento para demonstrar a diferença no posicionamento da relação do indivíduo com questões que estão para além da materialidade imediata. Assim, logo após essa recuperação, o Filósofo apresenta a configuração da cultura da época burguesa e, consequentemente, da arte que dela devém para evidenciar a manobra que foi utilizada para tornar a arte ‘tolerável’, retirar dela a capacidade de uma atualização das modificações previstas nas diferenças das obras com a realidade.

---

*suddenly seemed to be much larger than life. He seemed to represent no NASA or the United States, but all of mankind, which was opening the door to a new dimension and a new future. he seemed like one of the gods of Olympus, who descends to earth and mingles with mortal, but whose real home is in the sky.*

65 Cf, Item 1.2.2

A cultura da época burguesa, depois da revolução francesa, não permite mais que exista estratificação social como na Grécia antiga, uma vez que havia a necessidade de suporte das massas e o discurso de estratificação da população não poderia ser utilizado porque iria na direção inversa da pretendida. Desse modo, a promessa burguesa de igualdade nada mais seria que uma promessa, uma vez que a igualdade integral não poderia ser realizada, principalmente a igualdade econômica. Portanto, a suposta igualdade promovida pelos governantes da burguesia servia como meio para a manutenção da desigualdade social. A igualdade e a liberdade foram redirecionadas para a dimensão da alma. Assim, a arte afirmativa ficou restrita a um campo isolado da realidade efetiva que não exige a modificação e materialização da liberdade e igualdade que contém em si. A arte afirmativa, portanto, promove a aceitação de uma vida infeliz, inversa àquela prometida através da visão ‘metafísica’ de uma vida melhor. É um desejo que permanece vivo apenas como desejo, não ultrapassando e atingindo as vias da práxis.

#### 4.1.3 Antiarte<sup>66</sup>

Diferente da arte afirmativa que mantém uma relação estável com a impossibilidade de alterações materiais da realidade efetiva, a antiarte protesta contra a separação que existe entre a arte e a realidade. Aqui, a ideia de arte tem como pré-requisito um domínio único que protesta contra a distinção entre o que é e o que não é artístico. Nessa direção, Lukes afirma que a “antiarte milita contra o que é descrito como hipocrisia imperdoável – a manutenção contemporânea dos sistemas sociais e políticos mais banais, por um lado, e as formas de arte pastorais mais perfeitas, por outro.”<sup>67</sup>

O movimento artístico que melhor representa o conceito de antiarte é o dadaísmo<sup>68</sup>. Esse movimento artístico é totalmente contra a relação da arte com a burguesia,

---

66 Acredito que a partir dessa definição seja possível tentar fazer uma relação entre o pensamento de Marcuse e a arte conceitual.

67 *Anti-art militates against what is described as unforgivable hypocrisy – the contemporaneous maintenance of the most banal social and political systems on the one hand, and the most pristine, pastoral art forms on the other hand.*

68 Movimento iniciado logo após o fim da primeira guerra mundial e estavam localizado em Zurique. O termo foi ‘criado’ por Tristan tзара que selecionou o termo ‘dada’ de maneira aleatória em um dicionário. Alguns integrantes conhecidos são: Hugo Bell, Hans Arp, Richard Hulsenbeck e Marcel Duchamp que estava localizado nos Estados Unidos.

isto é, era contra aquela relação de suporte e afastamento que a arte afirmativa oportunizava a quem dela se aproximasse.

Em alguns das obras dadaístas, pode-se observar o completo abandono daquela maneira anterior de fazer e compreender arte como um domínio separado da realidade. Sendo assim, alguns poemas eram compostos para não fazer nenhum sentido aparente e, para tanto, seus versos eram sorteados em um chapéu. Outro exemplo de poesia dadaísta, era a poesia simultânea, isto é, várias pessoas cantando ou gritando em diversas línguas ao mesmo tempo. Além disso, havia o poema de som, no qual o autor evitava qualquer som que lembrasse alguma palavra. A compreensão de Duchamp sobre os indivíduos burgueses o fez produzir obras que evidenciavam essas pessoas ou eventos como processos mecânicos, dessa forma representando a natureza mecânica do que era compreendido como autonomia espiritual, como questões da alma da arte afirmativa, como amor e sexualidade. Sendo assim, fica claro que a antiarte constitui um passo importante no desenvolvimento da história da arte porque não se vê mais confinada a dimensão da alma e, fisicamente, aos museus que separam a beleza da vida material.

O que fica evidente com essas características é a rejeição da própria forma estética da obra de arte, assim, Marcuse diz que essa negação da forma estética surge a partir de uma contradição que existe no seio da própria antiarte. A contradição surge porque a antiarte é a tentativa de uma revolução cultural que se desenvolve simultaneamente ao desenvolvimento do capitalismo e da desconstrução da era burguesa. Essa situação leva a uma compatibilidade entre a tentativa de revolução cultural e o capitalismo, isso acontece porque o desenvolvimento interno do capitalismo desintegra a cultura burguesa e obriga a nova cultura que surge a adaptar-se aos seus ditames. Isto posto, tanto a antiarte quanto o capitalismo possuem o objetivo em comum de desfazer a cultura burguesa e criação de uma nova cultura, portanto, Marcuse questiona se não há o alinhamento entre a antiarte e o capitalismo, assim, levando-a a contradição. Assim o Filósofo pergunta,

(...) Não é, portanto, derrotar seu próprio objetivo, ou seja, preparar o solo para uma cultura qualitativamente diferente, radicalmente anticapitalista? Não existe uma divergência perigosa, se não contradição, entre os objetivos políticos da rebelião e sua teoria cultural e prática? E a rebelião não deve mudar sua “estratégia” cultural para resolver essa contradição? (MARCUSE, 1972, p. 85)<sup>69</sup>.

---

69 *Is it not thus defeating its own purpose, namely, to prepare the soil for a qualitatively different, a radically anticapitalist culture? Is there not a dangerous divergence, if not contradiction, between the political goals of the rebellion and its cultural theory and praxis? And must not the rebellion change its cultural «strategy» in order to resolve this contradiction?*

A evidência direta da contradição na qual se encontra a tentativa de criação de uma nova cultura é a tentativa de criação de uma antiarte, arte viva, *living art*, que tenta abandonar a forma estética, que, como já ficou claro nessa dissertação, é a essência da arte para Marcuse. Dessa maneira, o objetivo a longo prazo da antiarte é desfazer as principais características da forma estética, ou seja, desfazer a separação entre a cultura intelectual e material. Uma separação que constitui o caráter da cultura burguesa e que é responsável por representar as obras do período burguês (MARCUSE, 1972, p. 86).

O movimento da antiarte contra a forma estética marcuseana se mostra equivocado porque tenta eliminar o elemento da arte que lhe proporciona o movimento dialético. Isso fica evidente quando mesmo na arte afirmativa da época burguesa existia a possibilidade de negação que mantinha a tensão e as qualidades transcendentais, qualidades antiburguesas na própria arte burguesa.

Antimovimentos como o dadaísta são limitados em sua estrutura porque sua visão é completamente negativa. Essa informação é importante, tendo em vista que, com essa negação, o movimento da antiarte rejeita, junto à dualidade da arte afirmativa, as suas orientações para a transcendência, tendências que possuem a capacidade de progresso.

Nessa perspectiva, “A antiarte é a sombra da arte científica. A arte científica não oferece alternativas porque está convencida da natureza positiva da existência. A antiarte não oferece alternativas artísticas, porque está preocupado com o negativo<sup>70</sup>” (LUKES, 1985, p. 106). Por conseguinte, Marcuse argumenta que sem uma base na sociedade a revolução cultural aparece como uma negação puramente abstrata ao invés de uma herdeira da cultura burguesa. Como essa revolução não é desenvolvida por uma classe revolucionária, ela busca suporte em duas vias distintas. Primeiro, tenta dar palavra, imagem e tom aos sentimentos e necessidades das massas. Segundo, elabora anti-formas que são constituídas pela atomização e fragmentação das formas tradicionais,

(...) poemas que são simplesmente prosas comuns cortados em versos, pinturas que substituem um arranjo meramente técnico de partes e peças por qualquer todo significativo, música que substitui a harmonia clássica altamente “intelectual”, “de outro mundo” por uma harmonia altamente espontânea, aberta polifonia (MARCUSE, 1972, p. 94)<sup>71</sup>.

O Filósofo afirma, portanto, que essas anti-formas são incapazes de ultrapassar o espaço que existe entre a vida real, material, e a arte, tendo em vista que as normas que

70 *Anti-art is the shadow image of scientific art. Scientific art offers no alternatives because it is convinced of the positive nature of existence. Anti-art offers no alternatives because it is preoccupied with the negative.*

71 *poems which are simply ordinary prose cut up in verse lines, paintings which substitute a merely technical arrangement of parts and pieces for any meaningful whole, music which replaces the highly "intellectual," "other-worldly" classical harmony by a highly spontaneous, open polyphony.*

governam a arte não são as mesmas que governam a realidade, pelo contrário, as normas da arte são da negação da realidade e que obedecem as leis da forma, da beleza.

A antiarte é incompleta e, além disso, perigosa por causa da sua fragilidade, tendo em vista que direciona toda sua energia contra a arte afirmativa da cultura burguesa sem apresentar nenhuma alternativa, assim, a arte afirmativa consegue englobar a antiarte. Contudo, na interpretação marcuseana a antiarte continua sendo arte apesar da sua deformação da forma estética, “a antiarte permaneceu como arte, fornecida, comprada e contemplada como arte<sup>72</sup>” (MARCUSE, 1969, p. 42). A revolta da antiarte logo foi absorvida pela galeria de arte, pelo mercado, tornou-se adorno em shoppings, praças e saguões de estabelecimentos comerciais. O Filósofo compreende que alterar a intenção da arte é uma alternativa derrotista porque a sua construção dar-se na própria estrutura da arte. Diante disso, não importa quanto uma obra é ‘afirmativa’ ou ‘realista’, ela continua sendo uma obra e o artista concedeu-lhe uma forma que não é parte da realidade que ele apresenta em seus trabalhos. A antiarte questiona a arte da cultura afirmativa e deixa o espaço aberto para a criação de um novo tipo de arte que seja capaz de integrar o poder de transcendência da arte afirmativa com a integração com a realidade pensada pela própria arte, assim, assumindo o papel de um modelo transitório no desenvolvimento da história da arte.

#### 4.1.4 Arte liberativa<sup>73</sup>

Marcuse é um grande defensor da autonomia da forma estética e antagonista da arte que se diz política. Mesmo que o percurso do seu trabalho evidencie que houve variações durante o tempo em relação a essa questão, fica claro que a autonomia da arte se sobressai em seus textos porque o Filósofo compreende que o papel da arte é o de apontar para outra direção e servir como guia de orientação para a reformulação da realidade que seja capaz, tecnologicamente, de promover as modificações necessárias.

O que precisa ficar claro para a compreensão da arte liberativa é a mudança do entendimento marcuseano da arte afirmativa, àquela derivada da cultura afirmativa. O foco do texto ‘Sobre o Caráter afirmativo da cultura’ foi nas características que serviam para diminuir

---

72 *anti-art has remained art, supplied, purchased, and contemplated as art.*

73 Lukes diferencia a arte crítica, pensada por Adorno, da arte liberativa, pensada por Marcuse baseado no critério do procedimento no qual são geradas as alternativas racionais à realidade existente. Assim, as duas versões supracitadas diferem drasticamente da antiarte porque não reproduzem a irracionalidade da sociedade industrial avançada, quer dizer, a racionalidade instrumental.

o potencial crítico da arte. Entretanto, Marcuse altera sua posição, alterando a ênfase e, assim, passando a sustentar que mesmo a arte afirmativa possui um potencial crítico<sup>74</sup>.

Em ‘Contrarrevolução e Revolta’, o Filósofo passa a validar favoravelmente a cultura da época burguesa, a arte passa a ser compreendida como ‘segunda alienação’, afirmando que essa alienação assume características emancipatórias. Chegando ao ponto de afirmar que, em si, o caráter afirmativo da arte tem o poder de ser tornar a base para a negação da própria afirmação. Em função disso, Reitz (2000, p.197) afirma que a asserção representa uma dimensão de retirada e abandono em vez de engajamento. Assim, permitindo a separação da consciência e conduta da alienação e controle da primeira dimensão, sendo responsável por criar e comunicar a verdade emancipatória da arte.

Nessa perspectiva, a primeira estética de Marcuse foi direcionada contra a afirmação e alienação por ela gerada, período nomeado por Reitz como arte-contra-alienação, art-against-alienation. Já na década de 1980 essa afirmação e alienação são apreciadas justamente porque contribuem para uma existência alienada, arte como alienação, art as alienation. Nesse sentido, Marcuse afirma,

O caráter afirmativo da arte estava fundamentado não tanto em seu divórcio da realidade, mas na facilidade com que poderia se reconciliar com a realidade dada, usada como decoração, ensinada e experimentada como um valor intransigente, mas recompensador, cuja posse distinguia a ordem “superior” da sociedade, os educados, das massas. Mas o poder afirmativo da arte é também o poder que nega essa afirmação. Apesar de seu uso (feudal e burguês) como símbolo de status, consumo conspícuo, refinamento, a arte retém essa alienação da realidade estabelecida que está na origem da arte. É uma segunda alienação, em virtude da qual o artista se dissocia metodicamente da sociedade alienada e cria o universo irreal e “ilusório” no qual somente a arte tem e, comunica, sua verdade (MARCUSE, 1985, p. 97)<sup>75</sup>.

Nessa sentido, Marcuse passa a afirmar que a arte do período burguês tem em sua estrutura um caráter antiburguês e, portanto, seu poder emancipatório, a segunda alienação, possui uma dimensão crítica, devendo ser considerada como fonte de oposição sociopolítica à

---

74 Essa mudança é um retorno para as tendências que foram sobrepostas no período intermediário do trabalho marcuseano, período no qual o Filósofo deu ênfase à militância dos eventos políticos de sua época. Cf. Reitz, 2000, p. 196.

75 *The affirmative character of art was grounded not so much in its divorce from reality as in the ease with which it could be reconciled with the given reality, used as its decor, taught and experienced as uncommitting but rewarding value, the possession of which distinguished the "higher" order of society, the educated, from the masses. But the affirmative power of art is also the power which denies this affirmation. In spite of its (feudal and bourgeois) use as status symbol, conspicuous consumption, refinement, art retains that alienation from the established reality which is at the origin of art. It is a second alienation, by virtue of which the artist dissociates himself methodically from the alienated society and creates the unreal, "illusory" universe in which art alone has, and communicates, its truth.*

dominação<sup>76</sup>. A arte deve assumir o papel inverso ao imediatismo e ao ‘fim da arte’ por meio da dessublimação, ela deve manter a separação burguesa da dimensão artística da cultura material e política. Essa tensão evidente que há na obra de arte afirmativa está ‘contida’ na forma estética que, além disso, é responsável por assegurar as qualidades críticas, negativas e transcendentais da arte burguesa, que, simultaneamente, são suas qualidades antiburguesas.

Para ficar claro e evitar uma compreensão que leve à impressão de contradição nos termos da relação entre política e arte, é preciso entender como essa relação acontece. Ao dizer que a arte não pode ter um conteúdo diretamente político. Marcuse não tem como objetivo a despolitização da sua dimensão estética, mas o esclarecimento da forma que a política pode estar presente na arte de maneira legítima. Nessa direção, o Filósofo não concorda com a tese de um conteúdo explicitamente engajado, proletário, na literatura, na arte, tendo em vista que, “a arte não pode representar a revolução, apenas pode invocá-la em outro meio, numa forma estética em que o conteúdo político se torna *metapolítico*, governado pela necessidade interna da arte” (MARCUSE, 1985, p. 103-104)<sup>77</sup>.

A dualidade que existe entre arte e política forma uma unidade, porém, a arte, mesmo possuindo o mesmo objetivo da revolução, não abandona suas exigências internas, portanto, permanece indireta, não operacional. O objetivo político aparece na arte apenas de maneira transfigurada que é resultado da forma estética.

Por esse motivo, Lukes defende que não há nenhuma diferença qualitativa entre a arte afirmativa e a arte liberativa. O único critério responsável por fazer tal separação seria o ambiente social no qual essas versões da arte acontecem. Nessa direção, ele afirma, “em um mundo em que as imaginações transcendentais são consideradas inviáveis, reflexões emotivas, a arte autêntica aparece como afirmativa; mas onde se percebe que existe um ambiente receptivo à inspiração estética, a arte afirmativa autêntica torna-se arte liberativa autêntica<sup>78</sup>” (LUKES, 1985, p. 118). Por isso, a arte liberativa é a ocorrência da arte afirmativa em um ambiente, sociedade, receptiva às suas exigências.

Nessa direção, para a obra de atingir uma significância duradoura na sociedade na qual está inserida, é preciso que provoque um envolvimento direto do participante, quer dizer,

---

76 Marcuse apresenta um afastamento do marxismo ortodoxo ao defender a tese da arte afirmativa como segunda alienação. Como consequência dessa tese ele defende que a arte acusa, rejeita e abandona a cultura material do mundo burguês. Dessa maneira, a arte dissocia-se do mundo das mercadorias, do materialismo capitalista, da razão instrumental. O universo estético contradiz, intencionalmente, a realidade. Cf. MARCUSE, 1985, p. 86.

77 *Art cannot represent the revolution, it can only invoke it in another medium, in an aesthetic form in which the political content becomes metapolitical, governed by the internal necessity of art.*

78 *In a world where transcendental imaginings are thought to be infeasible, soulful musings, authentic art appears as affirmative; but where it is perceived that there is an environment receptive to aesthetic inspiration, authentic affirmative art becomes authentic liberative art.*



a confrontação do indivíduo com a externalidade como um meio importante para manter a relevância da obra e gerar empatia. Portanto, o interessante seria usar o meio ambiente burguês, ou qualquer outro, como instrumento para representar a interação das pessoas, indivíduos, esse método é utilizado por Balzac<sup>79</sup>.

A arte autêntica e liberativa estimula a confrontação do indivíduo com a sociedade, da subjetividade como a objetividade. Entretanto, é preciso ficar claro, o contexto histórico, se sociedade é burguesa ou não, proletária ou não, desde que a confrontação envolva a exposição e a transcendência desse ambiente seja qual for suas características.

O potencial político e revolucionário das obras de arte liberativas, de acordo com Marcuse desenvolve-se de maneira indireta e dependem necessariamente de um ambiente no qual exista a possibilidade tecnológica de desenvolvimento para que seja efetivado na realidade concreta toda a potencialidade emancipatória da arte no auxílio para a reconstrução da sociedade e das pessoas e suas devidas relações.

Consequentemente, quando a atualização dessa potencialidade não acontece, deve-se observar se esse par conceitual existe, dado que é necessário para a efetividade da arte a existência de uma abertura sensível que leve às transformações. Se ainda não houve nenhuma ‘revolução’ que tenha influência estética isso deve-se a relação mediada que há entre a arte e política, portanto, não se pode afirmar que essa situação está baseada nas deficiências da arte em si, visto que depende da estrutura social que está localizada.

A crítica que se pode fazer em relação à arte liberativa e também à afirmativa é sobre o direcionamento das alternativas que criam para dimensões que não têm conexão com a realidade concreta, ficando dependentes de uma atmosfera propícia para a realização do seu potencial. Segundo Marcuse, essa realização depende do reconhecimento popular da capacidade tecnológica que, por sua vez, tornará a aproximação entre o universo estético das obras de arte com a realidade uma situação possível.

Assim, aparentemente há uma contradição, um dilema, que acompanha essa ideia de arte marcuseana. Enquanto a arte precisa ser completamente não instrumental e alcançar patamares de completo afastamento da realidade reificada da sociedade unidimensional, há a necessidade, uma exigência interna da própria arte, para a modificação e reorganização da sociedade. A questão gira em torno dessa aparente incompatibilidade, entre esses limiares que Marcuse trabalha. O filósofo mantém a distinção entre a arte e a política, porém, como a obra de arte está fundamentada na forma estética e esta possibilita um *a priori*.

---

<sup>79</sup> Marcuse ‘reconhece’ a superioridade, em relação à sua ideia de arte autêntica, que Balzac é superior à Zola e Flaubert. Além disso, que o *Woyzeck* de Büchner, as peças de Kafka e Breckett são revolucionárias em relação à forma dada ao conteúdo. Cf. MARCUSE, 2013, p. 11.

Marcuse afirma que a necessidade de revolução é um pressuposto, como um *a priori* da arte<sup>80</sup>. Nesse sentido, o Filósofo afirma, “sob a lei da forma estética, a realidade existente é necessariamente sublimada: o conteúdo imediato é estilizado, os ‘dados’ são reformulados e reordenados de acordo com as exigências da forma artística (...)” (MARCUSE, 2013, p. 17).

Sendo assim, a arte liberativa mantém essa tensão com a política e o perigo de não conseguir ultrapassar o limiar de sua própria forma estética. Contudo, a própria forma estética guarda a necessidade de modificação, de sublimação, das relações, sensibilidade, de uma outra educação estética e, assim, atingir o objetivo indireto previsto nessa relação, a superação da realidade unidimensional e a criação de outro princípio de realidade.

Em resumo, a taxonomia da arte marcuseana sugerida por Lukes divide a arte em duas categorias, a arte autêntica e a inautêntica. Na primeira categoria estão a arte afirmativa e a arte liberativa. Já a categoria inautêntica é composta ela arte científica e antiarte. Tendo em vista o que foi evidenciado anteriormente, as formas inautênticas de arte variam negativamente no grau de auxílio à superação da configuração social porque sucumbem, de uma maneira ou outra, as exigências da própria sociedade. A diferença que existe entre as espécies que compõem a arte autêntica está nas características do ambiente em que estão localizadas, ou seja, tanto a arte afirmativa quanto a liberativa possuem a capacidade de criar a transcendência radical almejada, porém, apenas a liberativa tem chance de alcançar a concretização da sua exigência interna.

#### 4.2 LIMITES DA ESTÉTICA MARCUSEANA?

Considerando a dimensão estética marcuseana é possível compreender que o desenvolvimento da história da arte que aconteceu durante e após a morte do Filósofo seja um acontecimento que impõe a necessidade de uma reavaliação dessa dimensão estética, ou seja, o trabalho do Filósofo pode compreender a arte contemporânea? Essa não é uma questão descabida, direi o porquê, mas de extrema relevância para reflexão sobre os direcionamentos estéticos trabalhos por Marcuse e suas possíveis contribuições para o nosso tempo e nossos problemas sociais.

---

80 Cf. seção 2.4

Como já estamos no último capítulo dessa dissertação, não é nenhuma surpresa que a teoria crítica de Marcuse está constantemente em busca de desdobrar, a partir da efetividade da realidade, alternativas de emancipação que possam contribuir para a construção de uma nova existência, educação estética e social completamente diversa, quer dizer, procurando a possibilidade de criação de outro princípio de realidade que suprima a repressão desnecessária e que permita aos indivíduos a liberdade de apreciarem suas respectivas vidas de acordo com suas vontades. Para atingir esse objetivo, Marcuse pensa na arte como a última fronteira, um limiar, que evidentemente possui seus dois lados, diante de uma organização social chamada unidimensional.

Em consequência a isso, meu objetivo não é discutir extensivamente a questão da arte contemporânea, visto que esse não é o escopo desse trabalho, minha intenção é apresentar as teses e argumentos básicos para que seja possível desenvolver essa abordagem. Primeiro eu quero mostrar que há uma relação mínima entre os posicionamentos marcuseanos e a interpretação contemporânea da arte, essa relação talvez seja unidirecional e negativa quando observada do lado de Marcuse. Nessa perspectiva, não estou reivindicando a existência de um diálogo entre a teoria crítica marcuseana e, por exemplo, as reflexões de Arthur Danto sobre a arte conceitual. O que é possível afirmar é que Marcuse não viu nesse movimento filosófico artístico as capacidades de transcendência providas pela forma estética. Logo, a arte ao lado de Marcuse está vinculada, com suas idiossincrasias, a uma atitude política, a um direcionamento.

#### 4.2.1 Acusações marcuseanas – Marcuse e o Readymade

Nas cartas aos surrealistas de Chicago Marcuse escreve,

O mero deslocamento geográfico de um objeto nunca pode alcançar essa ruptura: ele permanece dentro do Establishment, como parte do Establishment, de seus equipamentos ideológicos e materiais. O urinol de Duchamp continua sendo um urinol, mesmo no museu ou na galeria; ele carrega sua função – como função suspensa, ‘real’: um penico! Por outro lado, uma pintura de Cézanne continua sendo uma pintura feita por Cézanne, mesmo no banheiro<sup>81</sup> (MARCUSE, 2007, p. 178).

81 *The mere geographical displacement of an object can never achieve this rupture: it remains within the Establishment, as part of the Establishment, of its ideological and material equipment. Duchamp's urinal remains a urinal even in the museum or gallery; it carries its function with it – as suspended, 'real' function: a pisspot! Conversely, a picture of Cézanne remains a picture by Cézanne even in the toilet.*

Fica bastante claro a rejeição que Marcuse faz aquela obra de arte ‘precursora’ do movimento da arte contemporânea. A minha questão é saber se essa rejeição está fundamentada apenas na dimensão estética marcuseana ou em algo para além disso, o que estaria para além da dimensão estética e teoria crítica do autor poderia ser uma indicação de conservadorismo por parte do Filósofo?

Questionar se Herbert Marcuse foi conservador em algum momento da sua trajetória filosófica parece estranho, tendo em vista que todo o seu trabalho foi direcionado para a busca de alternativas sociais. Entretanto, caso a própria dimensão estética e tudo que foi apresentado até agora, inclusive a sugestão de taxonomia, não justificar necessariamente que essa rejeição seja uma consequência, poder-se-á, no mínimo, afirmar que a decisão tomada perante esse desenvolvimento na história da arte foi equivocada.

Em uma entrevista, 1978, concedida após o lançamento do seu último livro, ‘A dimensão estética’, quando questionado por Larry Hartwick sobre até que grau o Filósofo negaria a arte em suas formas radicais na sociedade daquele momento histórico, Marcuse responde,

A arte em suas formas radicais – a vanguarda atual, por exemplo, eu diria que sim, é arte. Mas a questão é até que ponto os critérios estéticos podem ser aplicados a algumas manifestações da arte de vanguarda. (...) Houve uma exposição que simplesmente reproduziu uma venda de garagem. Isso não daria porque simplesmente não é arte; é uma repetição da realidade dada. Não possui a transcendência e dissociação que, a meu ver, são essenciais para a arte<sup>82</sup> (MARCUSE, 2007, p. 222).

Continuando na mesma entrevista, Hartwick desenvolve outra questão interessante sobre o enfraquecimento do indivíduo, que tem seu ego debilitado em consequência da mudança da função do pai para Estado e as demais instituições atreladas a ele, tema que foi analisado em ‘Eros e Civilização’. Consequentemente, esse enfraquecimento permitiria a invocação das qualidades estéticas na sociedade dado que a repressão atingida em consequência desse enfraquecimento do ego é maior? Essa questão diz respeito ao caráter cada vez mais totalitário da administração e direcionamento da vida dos indivíduos, tanto conscientemente quanto inconscientemente. Isto posto, a arte só poderia responder a essa questão com o fortalecimento do estranhamento, quer dizer, a contradição que existe na arte deve atingir um maior grau de radicalidade porque existe uma maior dimensão para

---

82 *Art in its radical forms – the present day avant-garde, for example, I would say yes, it is art. But the question is to what extent aesthetic criteria can be applied to some manifestations of avant-garde art. (...) There was an exhibit that simply reproduced a garage sale. That wouldn't do because it just isn't art; it's a repetition of the given reality. It does not have the transcendence and dissociation which in my view are essential for art.*

transcender de maneira trans-histórica. Considerando-se que todas as dimensões humanas estão sob administração, a arte deve ter e manter a capacidade de comunicar suas verdades porque deve quebrar a totalização da consciência e da percepção para que possa atingir um maior grau de estranhamento.

A partir disso, Marcuse identifica um problema e cita Adorno como exemplo. Uma sociedade que possui um capitalismo mais repressivo deve dispor de uma arte mais alienada e mais estranha quanto possível. Porém, se esse estranhamento causado pela obra de arte alcançar uma distância muito grande e não for capaz de comunicar suas verdades, perderá a sua conexão com a realidade, tornando-se uma abstração completamente negativa. Mesmo que essa forma extrema da arte seja considerada como a ‘grande recusa’ ela deve possuir a capacidade de comunicação e entendimento, caso contrário a obra de arte ficará no vácuo completo e perderá seu poder de transcendência.

Porém, esse tipo de obra de arte supracitada não poderia servir como um ponto focal negativo, justamente porque é completamente uma abstração negativa e não possui conteúdo? Marcuse responde da seguinte maneira,

Eu não sei. Olhando para algumas dessas obras super-supra vanguardistas, a recusa se perde; é um jogo intelectual, masturbação intelectual e nada mais. Eu posso estar errado. Posso não ter afinidade suficiente com esse tipo de arte, mas essa é a minha experiência. Começa já com os últimos trabalhos de Picasso; para mim, pelo menos, é difícil considerá-los mais do que jogos intelectuais ou técnicos<sup>83</sup> (Ibid., p. 223).

Essa arte vanguardista que Marcuse define como um jogo intelectual, segundo o entrevistador, poderia ser caracterizada como a arte buscando uma definição de si mesma apenas nos termos da própria arte e não da situação social que está localizada. Existe a concordância do Filósofo quanto a essa questão, entretanto, na sua compreensão, ao tentar-se definir apenas em seus próprios termos a arte também expressa sua relação interna e social com a realidade, “(...) e somente nesta forma – definição em seus próprios termos – a arte pode levar a acusação e a negação<sup>84</sup>” (Ibid., p. 223).

Apesar de Marcuse concordar com o entrevistador nesse caso específico, parece-me que ambos estão falando de situações distintas. Para o Filósofo, não há uma separação entre a obra e realidade concreta mesmo que, em última instância, o caminho da arte seja a transcendência dessa mesma realidade. Na sua dimensão estética dizer que arte é definida em

83 *I don't know. Looking at some of these super-supra avantgardistic works, the refusal is lost; it's an intellectual game, intellectual masturbation, and no more. I may be wrong. I may not have enough affinity with this kind of art, but that is my experience. It begins already with the latter Picasso works; for me, at least, it is difficult to take them as more than intellectual or technical games.*

84 *(...) and only in this form – definition in its own terms – can art carry the indictment and the negation.*

seus próprios termos significa um direcionamento para a forma estética. Como já ficou claro no segundo capítulo, a forma estética marcuseana tem uma relação dialética com o conteúdo da realidade e, portanto, não seria possível uma definição da arte que excluísse a própria realidade que faz parte e que constitui as próprias obras.

Enquanto na arte vanguardista, arte conceitual, a discussão consiste na tentativa de definição do que é ou não arte a partir de critérios que não são mais os mesmos do modernismo, quer dizer, não se valem mais do critério estético para definir a validade de uma obra de arte. A própria fonte de Duchamp emerge com a intenção de quebrar qualquer relação com critérios de beleza e sensibilidade que possa existir com aquele objeto. Logo, a partir da visão marcuseana, a arte vanguardista tenta e falha, simultaneamente, se afastar da realidade na qual é produzida. Nesse sentido, falha porque os elementos materiais que constituem a arte fazem parte do universo sócio-histórico e, por isso, não existe a possibilidade de pensar na existência e definição da arte sem a consideração adequada desses elementos e da sociedade em que está localizada. Além disso, é de extrema importância que seja alcançado um grau de dissociação da realidade material para que a obra atinja seu objetivo. Em consequência disso, uma obra que ‘apenas’ utiliza algum momento ou objeto da realidade que já é reificada enfrenta um sério problema para criar qualquer tipo de distanciamento de toda a repressão social que o indivíduo está envolto.

Assim sendo, tendo em vista toda a nomenclatura desenvolvida e em consequência a isso a hierarquização das formas artísticas de acordo com o grau de liberação potencial da obra de arte, cabe afirmar que essa rejeição marcuseana da arte vanguardista de seu tempo evidencia-se pela equiparação dela com a chamada antiarte. A antiarte é responsável pelo ataque à forma estética e por isso figura como arte inautêntica e com baixa possibilidade de dissociação e transcendência justamente pela tentativa de dessublimação da forma estética e, por isso, a eliminação da diferença entre arte e não arte. No texto ‘Arte como forma de realidade’, o Filósofo afirma que

A antiarte de hoje está condenada a permanecer arte, não importa o quão ‘anti’ ela se esforce para ser. Incapaz de fazer uma ponte entre a Arte e a realidade, de escapar dos grilhões da Forma de Arte, a rebelião contra a “forma” só sucede em uma perda de qualidade artística; destruição ilusória, superação ilusória da alienação. As *obras* autênticas, a verdadeira vanguarda do nosso tempo, longe de obscurecer essa distância, longe de *minimizar* a alienação, *aumentam* e dificultam sua incompatibilidade com a realidade

dada, a ponto de desafiar qualquer aplicação (comportamental)<sup>85</sup> (Ibid., p. 146).

A própria estrutura da antiarte carrega em si um elemento que lhe proíbe atingir seu objetivo final, isto é, a incapacidade de eliminar a forma de arte e separar-se da forma dos objetos do mundo. O Filósofo chega a afirmar que a obra de arte deve reter, não importa quão minimamente, a forma de arte e, por isso, a intenção de reduzir ou anular a diferença entre arte e ‘objetos comuns’, tornar a arte ‘real’, é negada. Assim, “A arte não pode se tornar realidade, não pode se realizar sem se cancelar como arte em todas as suas formas. Mesmo em suas formas mais destrutivas, mínimas e mais ‘vivas’<sup>86</sup> (Ibid., p. 145).

A relação de Marcuse com a vanguarda artística, que acontecia independentemente de sua classificação e seus critérios para definição da arte autêntica, não ultrapassava os limiares rígidos da tentativa de encontrar uma maneira de atingir novas formas de vida. Entretanto, não é possível dizer, nem com todas as restrições, que a arte de vanguarda não seja arte, posto que é ‘impossível’ fugir do destino formal que as obras de arte carregam. O problema acontece quando essa nova versão da forma estética não é reconhecida e relegada ao patamar de antiarte, como se constituísse a tentativa desesperada de enfraquecer a própria essência da arte tão valorizada e respeitada por Marcuse. A camada que parecia separar a arte da não arte parecia muito mais fina e translúcida, causando a impressão da rejeição de algo de muita importância para Marcuse, a forma estética. Todavia, a forma continuará lá e Marcuse insistia,

O novo radicalismo autodenominado que se dedica a tal deslocamento geográfico de um objeto real não significa nem o fim da arte nem da arte burguesa nem o surgimento de uma nova arte; antes, testemunha a abdicação ou ausência dessa imaginação crítica comprometida com a acusação e libertação do Establishment – a imaginação criativa. Estamos diante desses objetos deslocados, onde estávamos antes e onde estaremos: a lata de sopa Campbell em exposição em uma exposição lembra a lata de sopa no supermercado (e, portanto, pode ajudar na venda). A reação do receptor ainda não tomado pelo clique não é choque, mas constrangimento; aqui está algo que eles deveriam levar a sério ou com humor negro – mas eles acham que a coisa é falsa<sup>87</sup> (Ibid., p. 192).

85 *The anti-art of today is condemned to remain Art, no matter how 'anti' it strives to be. Incapable of bridging the gap between Art and reality, of escaping from the fetters of the Art-Form, the rebellion against 'form' only succeeds in a loss of artistic quality; illusory destruction, illusory overcoming of alienation. The authentic oeuvres, the true avant-garde of our time, far from obscuring this distance, far from playing down alienation, enlarge it and harden their incompatibility with the given reality to an extent that defies any (behavioural) application.*

86 A verdadeira arte de vanguarda para o Filósofo consiste na oposição diametral ao *status quo*, assim, Marcuse cita como exemplo os nomes de: Schönberg, Berg, Webern, Kafka, Picasso, Stockhausen, Samuel Beckett.

87 *The self-styled new radicalism which is engaged in such geographical displacement of a real object means neither the end of art nor of bourgeois art nor the rise of a new art; it rather testifies to the abdication or absence of that critical imagination which is committed to the indictment of, and liberation from, the Establishment – the creative imagination. We are, in the face of these displaced objects, where we were*

Apesar da crítica marcuseana à vanguarda de seu tempo não se pode afirmar que o Filósofo rejeita completamente o movimento artístico que acontece para além desse tipo de arte, isto é, existem outras maneiras de fazer arte que são aceitas porque representam os objetivos da arte liberativa. Segundo Gerhard Schweppenhäuser, Marcuse era simpático à maneira como as restrições eram suspensas tanto na arte quanto na vida cotidiana que eram apresentadas na cultura pop, tendo em vista que o Filósofo compreendia essa cultura como uma indicação de desintegração que acontecia internamente ao sistema. As novas formas estéticas e conteúdos da vida diária mostravam-se relevantes para Marcuse na medida em que podiam usar técnicas de estranhamento, as integrando no discurso de sua teoria crítica. Assim, Marcuse comparou as músicas de *Dylan* com as letras de Brecht porque ambas se direcionavam para a subjetividade, que, por sua vez, não poderia ser instrumentalizada para a reprodução mimética. Marcuse se interessou por *Bob Dylan* porque ele criticou a conformidade social e construiu suas obras baseadas nas características da forma estética. Dessa maneira, Schweppenhäuser afirma,

Para Marcuse, a música popular era um recurso da experiência que não alienava a fisicalidade. Mas interessou-o mais como um meio de distanciamento crítico. Através dele, os humanos devem experimentar sua exceção à funcionalidade heteronômica no processo de produção. Dessa perspectiva – e de nenhuma outra – Marcuse legitimava os elementos dionisíacos da cultura popular<sup>88</sup> (SCHWEPPENHÄUSER, 2007, p. 256).

É fácil perceber que, de forma geral, qualquer novidade no campo das artes que favorece os critérios de estranhamento e, conseqüentemente, o de transcendência, pensados por Marcuse receberia o título de arte liberativa. Entretanto, essa busca incansável por alternativas através da arte pode ter causado o fechamento da percepção do Filósofo para outras características também muito importantes para o desenvolvimento da história da arte. Dessa maneira, Schweppenhäuser chega à conclusão de que a visão marcuseana sobre a cultura popular pode ser reducionista porque ela, para ser compreendida adequadamente, não deve ser analisada exclusivamente em relação à teoria do estranhamento (Ibid, p. 256).

---

*before and where we will be after: the Campbell Soup can on display in an exhibition recalls the soup can in the supermarket (and may thus help the sale). The reaction on the part of the recipient not yet taken in by the clique is not shock but embarrassment; here is something they are supposed to take seriously or with black humor – but they feel that the thing is phony.*

88 *For Marcuse, popular music was a resource of experience that did not alienate physicality. But it interested him more as a medium of critical estrangement. Through it, humans should experience their exception to heteronomic functionality in the production process. From this perspective – and from no other – Marcuse legitimized the Dionysian elements of popular culture.*



#### 4.2.2 Arte de Vanguarda (conceitual) – É antiarte ou arte liberativa?

Será que tanto o urinol de Duchamp quanto a lata de sopa Campbell estão limitadas ao conceito de antiarte e, para além disso, será que, inversamente, estariam mais relacionadas à arte liberativa? É evidente que esse questionamento põe em dúvida as afirmações de Marcuse em relação a questão, isto é, Marcuse não reconheceu em seu tempo que aquelas obras de arte que estavam surgindo poderiam alcançar um patamar bastante elevado de sublimação, estranhamento e transcendência.

Contudo, há na dimensão estética de Marcuse a capacidade de reconhecer essas obras como liberativas ou o conceito desenvolvido pelo Filósofo não permite de nenhuma maneira a compreensão da arte contemporânea como capaz de levar os indivíduos ao estranhamento com a realidade que fazem parte?

Nesse sentido, o meu objetivo nesta última seção é tentar compreender se existe tamanha rigidez no trabalho de Marcuse ou se, realmente, o Filósofo estava correto em desconsiderar a vanguarda artística de seu tempo como um modo inferior de arte.

Entretanto, possuindo a vantagem temporal sobre Marcuse, sabemos que a compreensão de Danto sobre arte está em evidência no cenário da filosofia da arte. Nessa perspectiva, Danto foi responsável por cunhar vários conceitos importantes para a filosofia da arte contemporânea e tentar compreender o desenvolvimento no entendimento a respeito das obras que surgiram e entraram em confronto com os paradigmas anteriores, inclusive aquele defendido por Marcuse como arte liberativa<sup>89</sup>.

Para Danto, as grandes narrativas da história da arte alcançaram o fim, tanto a narrativa da *mimésis* quanto a modernista não podiam mais explicar e compreender os eventos que aconteciam com a arte naquele período histórico. A causa que fez Danto defender essa tese foi o seu contato com uma obra de arte específica, a *Brillo Box* de Warhol e, além disso, ele também reconhece a ‘fonte’ de Duchamp como precursora da *Pop*, *Fluxus* e o *Minimalismo*. O fim da arte não significa literalmente o fim de toda a arte, mas o fim daquelas narrativas supracitadas, assim, esse fim representa o nascimento de novas formas de arte que assumem, segundo Danto, uma postura pós-histórica, “(...) meu pensamento é que o fim da arte consiste no surgimento da consciência da verdadeira natureza filosófica da arte”<sup>90</sup>

89 O meu objetivo geral é apresentar alguns conceitos básicos do pensamento de Arthur Danto como responsável por pensar o desenvolvimento da arte contemporânea. Entretanto, não é minha intenção discutir nuances do seu pensamento, assim, o que vou expor aqui será somente o necessário para poder responder a questão proposta no início da seção.

90 Referência aos cursos de estética de Hegel. Cf. HEGEL, Cursos de estética, p. 35.

(DANTO, *apud* RAMME, p. 87). De acordo com Noéli Ramme (2008, p. 89) o fim da arte significa que existe algo além do fim da experiência estética, a arte além de produzir satisfação imediata também tem a capacidade de provocar considerações intelectuais, julgamentos teóricos, a arte transforma-se em filosofia. Danto, a partir de uma interpretação hegeliana, defende que após o fim da arte desaparecem os limites entre arte e filosofia. Portanto, as obras de Andy Warhol assumem o status de filosóficas.

O que aconteceu de tão revolucionário na exposição da *Brillo Box*? Warhol ultrapassou os limiares da arte porque a sua obra questionava o próprio conceito de arte por meio do *Princípio dos Indiscerníveis*. Veja o testemunho de Danto em ‘A transfiguração do lugar-comum’,

Lembro-me bem da euforia filosófica que subsistiu à repulsa estética provocada pela exposição de Warhol de 1964, no local em que então se situava a Stable Gallery, na rua 74 Leste, onde foram empilhadas réplicas perfeitas de embalagens do sabão em pó Brillo, como se a galeria tivesse sido transformada num depósito de sobras de artigos de limpeza. (...) À parte alguns irrelevantes murmúrios de desaprovação, a *Brillo Box* foi prontamente aceita como arte. Mas a pergunta que mais incomodava era por que as caixas de Warhol *eram* obras de arte enquanto suas contrapartidas banais, guardadas nos depósitos de supermercados por toda a cristandade, não eram.

A exposição da *Brillo Box* exige que seja revista e criada uma definição de arte. Danto assume que qualquer que fosse a diferença entre a caixa *Brillo* na exposição e sua contraparte no supermercado não poderia está fundamentada naquilo que a obra de arte e a indistinguível coisa real tivessem em comum, ou seja, sua parte estética, tudo aquilo que poderia ser acessível por observações da sua situação material imediata. Em consequência a isso, Danto afirma, “Como toda definição de arte deve abarcar as caixas de sabão Brillo, é evidente que nenhuma definição pode fundamentar-se numa inspeção direta das obras de arte” (DANTO, 2005, prefácio). Desse modo, a diferença entre as duas caixas, aquilo que torna uma delas uma obra de arte, não pode ser visual, mas *conceitual*. Portanto, a compreensão que de a *Brillo Box* é uma obra de arte não depende dos sentidos, não sendo necessária nenhuma experiência estética como critério definidor para tornar um objeto qualquer em obra de arte<sup>91</sup>.

Esse movimento promovido por essas obras de arte provocam uma transformação radical e se diferenciam completamente daquelas obras produzidas na ‘Era da Estética’, visto que um objeto só poderia alcançar o estatuto de arte por meio de uma experiência estética

91 Para Marcuse a dimensão estética da obra de arte é essencial como critério definidor da arte e a experiência estética mais valorizada é do estranhamento, da alienação dos objetos ‘reais’. O questionamento promovido tanto pela ‘fonte’ de Duchamp quanto pelas *Brillo Box* de Warhol questionam completamente o estatuto da arte defendido por Marcuse, retirando o fundamento da sua compreensão de arte.

vivenciada por um indivíduo, espectador (RAMME, 2008, p. 88). Já na situação da arte contemporânea, o *Readymade* é um objeto comum e não é selecionado por suas características estéticas o que lhe atribui o status de arte é a sua apresentação em um contexto específico, nomeado por Danto de ‘mundo da arte’. O ‘mundo da arte’ é constituído por um espaço físico institucional, museus e galerias, além disso, um espaço discursivo, isto é, história e teoria da arte. Dessa maneira, Danto afirma,

O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (num sentido de *é* diferente do da identificação artística). É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim, como uma quantia considerável da história da recente pintura nova-iorquina. (...) O mundo tem que estar pronto para certas coisas – o mundo da arte não menos do que o real. É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis (DANTO, 2006, p. 22).

A importância do mundo da arte é tão evidente para a teoria de Danto que justifica até a completa ausência do próprio objeto que constitui a obra. No desaparecimento da obra de arte como objeto o mundo da arte fica em evidência e a arte continua existindo. Algumas obras são bons exemplos para essa situação, por exemplo, o concerto 4.33 de John Cage, no qual não há música, mas o artista está presente, o piano e o público, assim como o espaço apropriado para o concerto e, sobretudo, o conceito.

O mundo da arte permite que haja a transfiguração do lugar-comum do objeto, assim, permitindo que objetos idênticos possuam status diferentes quando considerados do ponto de vista artístico. A função do mundo da arte é enquadrar um objeto para que alguns aspectos específicos sejam interpretados através de metáfora, assim, “Ao colocar na galeria um objeto qualquer o artista está apontando para o objeto e dizendo: ‘veja isto assim’, ou ‘isto não é simplesmente uma lata de sopa’” (RAMME, 2008, p. 94).

Por conseguinte, o artista cria uma proposição que solicita ao público que perceba sua obra de certa maneira e, simultaneamente, que aceitem sua proposta para aquela certa compreensão específica. Assim, Danto afirma, “O que é interessante e essencial na arte é a capacidade espontânea do artista de nos fazer ver seu modo de ver o mundo – não o mundo como se o quadro fosse uma janela, mas o mundo como nos dá o artista” (DANTO, 2006, p. 295).

Segundo Lima (2008, p. 99), existe uma diferença fundamental entre uma obra de arte e objetos ‘reais’, esta é constituída pela presença de conteúdos nas obras. Diferentemente

dos objetos comuns, as obras de arte possuem um assunto e dizem algo a seu respeito. Em consequência é possível afirmar que uma obra de arte versa sobre algo enquanto o objeto que lhe é indiscernível não se refira a nada, por exemplo, a ‘fonte’ de Duchamp carrega consigo uma mensagem enquanto um urinol não. Com a mudança do critério definidor de arte, saindo do sensível para o conceitual, cria-se o espaço para a tentativa de diferenciação entre percepção e interpretação.

Nesse caso, apenas com uma teoria apropriada e o com o conhecimento da história da arte é que se torna possível o reconhecimento do porquê uma *Brillo Box* é arte e não apenas um produto banal. Sendo assim, ver uma obra de arte sem uma determinada interpretação que determine o conteúdo teórico da obra, o assunto, impossibilita que se enxergue uma obra de arte, limitando-a a apenas uma merca coisa.

Qualquer um que desconheça o mundo da arte pode simplesmente confundir a arte com a não-arte. Apenas após a interpretação é que se torna possível a percepção do objeto como arte, quer dizer, é necessário aceitar a visão do artista sobre aquele objeto idêntico a qualquer outro para poder percebê-lo como arte.

#### **4.2.2.1 Caminhos possíveis?**

Para Marcuse um quadro de Cézanne é um objeto estranho à realidade comum, é como um ‘estrangeiro’ que possui a capacidade de apontar para essa realidade externa na qual está inserido e dizer quais são seus problemas. Por isso, ele afirma que uma obra de arte feita por Cézanne continua com seu status de obra tanto dentro de um banheiro como dentro de um museu ou galeria ao fazer referência a Duchamp.

Assim, Marcuse não pode negar que mesmo no *Readymade* ainda exista forma estética, afinal de contas o objeto que está no museu ou mesmo obras que fazem desaparecer o objeto e aparecer o ‘mundo da arte’ possuem suas características materiais e suas respectivas formas de organização do conteúdo e possíveis mensagens. Entretanto, apesar disso o Filósofo não cede nenhum espaço para o novo paradigma da arte porque acredita que houve

um abandono, ao menos a tentativa de exclusão, da forma estética e, finalmente, denomina esse movimento artístico de antiarte<sup>92</sup>.

Em consequência a isso, o Filósofo não consegue transpor os limites da sua própria teoria e fixa-se na arte moderna, especificamente no formalismo. Essa limitação, pode-se dizer, ocorre devido à finalidade da teoria crítica do autor, isto é, a sua pretensão de transcendência política. Logo, a arte e a forma estética estão subordinadas à finalidade política, mesmo que o Filósofo afirme que a relação entre as obras de arte com a política aconteça de maneira indireta e que os temas políticos não devam aparecer como conteúdo primário das obras.

A dialética da arte marcuseana, sua capacidade de possuir caráter afirmativo e negativo simultaneamente em relação à realidade, depende da forma estética. Apesar da variação do posicionamento de Marcuse em relação à arte afirmativa e liberativa, esta última depende muito do caráter de estranhamento da realidade fornecido pela forma estética para poder criar obras capazes de transcender a educação estética que há entre as pessoas que convivem no mesmo universo da obra de arte. O momento de estranhamento, de suspensão da realidade para possível comparação é, evidentemente, de extrema importância pra a obra alcançar um maior grau de acusação.

Isto posto, posso afirmar que há, no mínimo, uma característica relacional que permitirá visualizar a arte conceitual como liberativa, ‘encaixando-a’ no pensamento de Marcuse<sup>93</sup>. Isso significa que, apesar de ser acusada de antiarte ela mantém dentro desses parâmetros marcuseanos, a capacidade de estranhamento. Então, essa minha afirmação pode ser lida como uma defesa da antiarte ou como sua reabilitação.

No instante que Warhol expõe sua *Brillo Box*, a primeira questão a surgir é sobre o porquê aquela caixa exposta é arte e a do supermercado não. Ao se fazer essa pergunta suspende-se ou, no mínimo, questiona-se sobre a dimensão estética do objeto. Mesmo sabendo que Danto defende que a diferença está no lado oposto, ou seja, na parte conceitual da obra, na sua inserção no mundo da arte, não se pode negar que ao perguntar por que um e não o outro objeto é arte, há um momento de reflexão ou estranhamento do indivíduo sobre suas qualidades estéticas.

---

92 Cf. SANTINI, Angela. **Marcuse e a tradição estética moderna**, p. 54. Vale a pena lembrar que Marcuse considera que o objetivo final da antiarte derrota a si mesmo, quer dizer, mesmo possuindo a intenção de excluir a separação entre a obra de arte e a realidade efetiva, transformar a obra em realidade, a arte acaba sucumbindo à forma estética. Portanto, antiarte ainda é arte e possui um menor grau de liberação.

93 Entretanto esse movimento artístico não precisa dessa validação, a tentativa aqui é ver se há em Marcuse a capacidade de vislumbrar os avanços promovidos por esse novo ‘paradigma’ como liberativo.

Esse momento de estranhamento e a pergunta por justificação estética daquele objeto não cumpre a função de estranhamento e alteridade almejada por Marcuse<sup>94</sup>? Schweppenhäuser afirma que a ‘fonte’ de Duchamp caberia na estética de recusa marcuseana, “Não se pode ilustrar a teoria de Marcuse da libertação das coisas com a obra de Duchamp? Se as coisas são liberadas de sua falsa reificação, elas podem se tornar objetos da imaginação humana. (...) Duchamp encenou o momento da falsidade da forma estética<sup>95</sup>” (SCHWEPPENHÄUSER, 2007, p. 245).

Nessa direção, segundo o autor supracitado, a ação de Duchamp cria uma tensão entre o código social existente e a possibilidade de criação de uma nova codificação. Como os *Readymades* permanecem na imanência acabam encorajando as pessoas à reflexão sobre a diferença entre imanência e transcendência. Além disso, essa ação nega o caráter metafórico da arte ao mesmo tempo que o demonstra, assim, Duchamp evidencia ironicamente que o sistema da arte é baseado em convenções. Por isso, a acusação marcuseana de que o *Readymade* é responsável por duplicar o caráter afirmativo da arte encontra uma barreira. Apesar de a arte contemporânea não diminuir a diferença que há entre o objeto e a propaganda da arte, o artista foi responsável por ‘melhorar’ os sentidos dos indivíduos para o reconhecimento da sua perspectiva, a compreensão dos diferentes códigos. Dessa maneira, Schweppenhäuser questiona se Duchamp não contribuiu para a desmistificação de um setor ideológico da modernidade e, além disso, se a teoria crítica não deveria ter feito uma aliança com Duchamp?

Entretanto, Marcuse não consegue ultrapassar o véu da forma estética e não enxerga a capacidade de alteridade que a arte contemporânea carrega consigo. Mesmo que, ao meu entender, sua ideia de antiarte ainda permita a compreensão dessas obras como um momento de suspensão e possibilite o estranhamento necessário, que possua certo grau de liberação<sup>96</sup>, o Filósofo mantém seu posicionamento e afirma que essa arte representa uma dessublimação repressiva.

Evidentemente, ao levar-se em conta que os objetos estão sobre a camada do princípio de desempenho e, portanto, sua característica de normalidade está em harmonia com

94 Ao fazer essa questão me referindo a *Brillo Box* parece que o momento de questionamento é breve. Mas, por exemplo, se essa pergunta tiver como objeto as obras, performances, de Marina Abramović?

95 *Can't one illustrate Marcuse's theory of the liberation of things with Duchamp's Work? If things are liberated from their false reification, they can become objects of the human imagination. (...) Duchamp enacted the moment of the falsehood of aesthetic form.*

96 Não é minha intenção discutir a respeito da dimensão estética na teoria analítica da arte de Danto. Porém, compreendo que minha afirmação sobre a possibilidade de visualização dos *Readymades* a partir da antiarte leva à compreensão de que mesmo na arte conceitual há uma dimensão estética que precisa ser considerada. Talvez haja alguns indicativos disso na obra de Danto quando ele trata da relação entre ‘ver’ e discernir o que é uma obra de arte, mas a questão está fora do escopo dessa dissertação.

os preceitos desse sistema, compreende-se que a recusa de Marcuse está fundamentada na dificuldade de transpassar o caráter de normalidade estética que esses objetos possuem. Além disso, algumas obras contemporâneas chegam no extremo de precisarem de um certificado de autenticidade para se distinguirem da realidade imediata<sup>97</sup>.

A forma estética de Marcuse o obriga a avaliar as obras de arte a partir de um viés material, como se a forma pudesse ser reduzida a essa dimensão, a alteridade também não aparece com o deslocamento dos objetos de seu lugar comum? O objeto que se transforma em obra de arte carrega consigo dois universos, o do princípio de desempenho e o da arte, pode ser afirmativo e negativo, contudo, sua negação depende não apenas do objeto sozinho, deslocado, mas da sua integração. Dado essa integração, uma lata de tomate pode se transformar em algo muito além que uma simples lata de tomate e, assim, fazer questionar quem a recebe, não só a lata mas o universo em que está inserida, tanto o da arte quanto o da realidade imediata do princípio de desempenho<sup>98</sup>.

Marcuse diz que a vanguarda de seu tempo é antiarte e como tal não alcança os patamares desejados de liberação, porém, as obras ‘criadas’ sobre esse paradigma continuam sendo arte. Como tal, carregam consigo a ambivalência que lhe permite formular questionamentos acerca da dimensão estética e das ideias acerca da sua identidade. Essas indagações permitem que tanto o reconhecimento estético entre o indivíduo e objeto seja suspenso quanto obriga-os a repensar o significado daquilo encontrado em um museu, galeria ou performance na banalidade do cotidiano.

---

97 Cf. Sem nome: **Art Basel: Maurizio Cattelan's \$120,000 banana eaten by artist.** BBC. US e Canada, 8 de dez de 2019. Disponível em: [https://www.bbc.com/news/world-us-canada-50704136?ocid=socialflow\\_twitter](https://www.bbc.com/news/world-us-canada-50704136?ocid=socialflow_twitter). Acesso em: 10 de Dez de 2019

98 Cf. ZANGWILL, Feasible Aesthetic Formalism.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão da arte e sua relação com a cultura e política sempre estiveram presentes na obra de Marcuse, tornando-se o ponto central de seu pensamento em alguns momentos da sua trajetória. O projeto marcuseano buscou o desenvolvimento de perspectivas que favorecessem à liberação do indivíduo e da sociedade do princípio de desempenho através da combinação de sua teoria crítica com arte, transformação cultural e política radical.

O objetivo geral dessa dissertação foi a tentativa de caracterização da forma estética adotada por Marcuse para fundamentar sua dimensão estética e sua compreensão acerca da arte e, conseqüentemente, suas relações com a política e com a cultura. Para tanto, para localizar na obra de Marcuse onde se encontravam as questões sobre arte e a estética, foi feita uma exploração em suas principais obras para evidenciar a presença da questão e sua devida importância na teoria crítica do Filósofo.

O que a teoria crítica de Marcuse busca incessantemente são alternativas que podem surgir a partir das configurações que existem na materialidade da realidade em que vive, da imanência de seu tempo. Desde seus textos iniciais, o Filósofo procurou e encontrou na arte uma via que poderá carregar a responsabilidade de superar as péssimas circunstâncias que o capitalismo trouxe para serem enfrentadas.

Então, seus principais textos, presentes no primeiro capítulo, deixaram claro que a arte possui o potencial de alteridade necessário para se destacar de uma realidade condenada e apontar para outras possibilidades existenciais. E essa alteridade está fundamentada no conceito de forma estética, que, além disso, na minha interpretação, guarda o movimento dialético da arte no trabalho de Marcuse. Esse conceito é tão importante que quando está sob ameaça e tem seu potencial diminuído por tendências históricas no movimento da arte, permanece potencialmente latente garantindo pulsos de alteridade nas obras.

A partir disso, a recuperação histórica serviu para mostrar a presença da arte na teoria crítica de Marcuse e deixar claro que houve diversas variações, até alguns confrontos de teses, com o passar dos anos. Entretanto, isso significa que o trabalho do Filósofo estava fundamentado na imanência dos acontecimentos históricos. Isso se traduz na obra ‘Sobre o caráter afirmativo da cultura’ na qual Marcuse analisa, em 1937, a cultura e a arte proveniente dela em dois momentos históricos distintos para evidenciar como se encontra a situação da arte no começo do século XX. Nessa direção, o Filósofo compara o status de acesso à cultura e à arte na época da Grécia antiga onde apenas parte da população tinha o direito, como



cidadão, para ter acesso aos valores culturais enquanto o restante da população ficava limitada a atividades físicas. Acima de tudo, essa segregação era justificada ontologicamente pelos Filósofos, como Platão e Aristóteles, por exemplo, assim, apenas alguns poderiam desfrutar do belo, bom e verdadeiro, enquanto os outros sacrificavam suas vidas para que esses pudessem usufruir dos valores sociais.

Após a revolução francesa, diferentemente do mundo grego, não havia mais a possibilidade de justificação da separação da população entre aqueles que deveriam usar suas energias para a produção material daqueles que tinham a possibilidade de se relacionar com valores não materiais. A impossibilidade dessa separação justifica-se pelas promessas que foram feitas para a ‘massa’, de igualdade e liberdade, por exemplo, para que pudesse auxiliar na própria revolução.

O problema está na impossibilidade de realização material desses valores prometidos. A solução encontrada para manter a ‘massa’ sobre controle foi a transferência desses valores para outras dimensões da existência. Logo, a cultura e a arte ficaram responsáveis por acomodar esses valores em uma dimensão separada da realidade material. Isso significa que os valores que poderiam, se materializados, suprimir toda a repressão e dominação que havia entre a população, foram relegados ao campo da abstração e completa alteridade. E apenas assim a ‘massa’ poderia ter acesso a esses valores.

Por conseguinte, nesse momento histórico da obra de Marcuse, sua posição em relação a essa alteridade é completamente negativa, visto que o Filósofo defendia que essa situação gerava passividade em relação aos problemas sociais. Essa suposta passividade tomava conta do indivíduo porque ao ter contato com uma obra de arte em um museu ou galeria, por exemplo, sua ‘energia’, sua vontade de transformação da sociedade era apaziguada. Isso porque o contato com aqueles valores vinculados à arte dirimia a necessidade de modificação externa, isto é, tanto a liberdade quanto a igualdade foram redirecionados para o âmbito subjetivo e apenas lá poderiam serem realizadas.

Várias décadas após a publicação desse texto tão icônico, a posição do Filósofo assume uma postura inversa. Obviamente essa modificação é fundamentada em outros textos posteriores, como em, por exemplo, o ‘O homem unidimensional’, texto no qual Marcuse passa a compreender a sociedade como completamente capaz de absorver qualquer tentativa de transpassar sua forte camada repressiva, dado que está fundamentado sobre o princípio de desempenho.

A maneira que essa sociedade unidimensional lida com tentativas de transgressão é com a completa absorção, quer dizer, não há uma tentativa de retaliação violenta, a situação

acontece de maneira inversa, aquela ação que, potencialmente, poderia criar algum problema para o *status quo* é utilizada para o fortalecimento do próprio *status quo*.

Nessa perspectiva, Marcuse sente a necessidade de assumir uma postura inversa daquela de 1937. Sendo assim, a arte deveria ser valorizada por seu caráter de alteridade, portanto, a arte autêntica, liberativa, assume que quanto mais a obra se afasta da realidade imediata mais ela alcança um maior patamar de liberação. Essa liberação envolve uma reabilitação estética, uma educação estética, e, conseqüentemente, um novo relacionamento com a razão. Essa nova relação entre sensibilidade e razão deve assumir como pressuposto a quebra da hierarquização da razão sobre a sensibilidade e, por isso, essa reconstrução acaba enfrentando diametralmente a razão instrumental.

A dialética da arte e sua capacidade de alteridade, na interpretação adotada nesta dissertação, estão fundamentadas sobre o conceito de forma estética. Isto posto, a possível origem e configuração desse conceito foram discutidas no segundo capítulo. Dessa maneira, a compreensão de arte marcuseana faz parte da teoria moderna da arte, mais especificamente do formalismo. Porém, a forma estética de Marcuse não assume integralmente as especificidades do formalismo clássico e muito menos de suas vertentes.

A filosofia de Marcuse não é uma filosofia da arte. Como uma das características da teoria crítica, o Filósofo busca na ‘interdisciplinaridade’ os atributos necessários para alcançar seus objetivos. Desse modo, a arte precisa delinear a imanência do tempo no qual é criada e, simultaneamente, apontar, através de uma transformação do conteúdo, maneiras de superação. Então, a forma estética de Marcuse carrega essa função, portanto, esse conceito atinge vias de um *a priori* político.

Afirmar que existe um *a priori* e, além disso, político, na forma estética marcuseana é dizer que na relação entre a obra de arte e o conteúdo há um núcleo anterior à conclusão da própria obra capaz de selecionar e transformar um tema da realidade material imediata em algo que obedeça à leis que não mais fazem parte daquela realidade.

A obra comunica suas próprias verdades, possui seu próprio universo que perpassa o desenvolvimento histórico, quer dizer, é trans-histórica. Assim, esse conteúdo aparece na obra como resultado final apenas transformado, alienado e mediatizado. Dessa maneira, ocorre a transcendência das determinações sociais e, portanto, a emancipação do universo real, tanto do discurso quanto do comportamento. Entretanto, há a preservação da presença desse outro universo na realidade imediata que criará o contraste necessário. Assim, a arte cria um mundo próprio que é responsável pela subversão da experiência e, conseqüentemente, o mundo formado pela arte é visto como uma realidade reprimida, como

uma distorção da realidade imediata. Os conteúdos da realidade quando estão sob o domínio da forma estética são sublimados, ou melhor, são estilizados, reformulados e reordenados de acordo com as exigências da forma artística. Logo, a transcendência causada pela obra destrói a subjetividade reificada das relações estabelecidas e abre uma nova dimensão que possibilita o renascimento de uma “subjetividade rebelde”. (MARCUSE, 2013, p. 18)

O terceiro e último capítulo dessa dissertação surgiu, depois da ampla caracterização do conceito de forma estética, sua inserção e importância na obra marcuseana, como a tentativa de resposta a um questionamento sobre as insuficiências e limitações da dimensão estética elaborada pelo Filósofo.

A tentativa de compreensão dessas possíveis limitações se desenvolve a partir da comparação da forma estética marcuseana com o próprio desenvolvimento da história da arte. Em outras palavras, será que o paradigma posterior ao formalismo, a arte conceitual, antiarte, tem a capacidade de ser liberativa?

Será que a tendência marcuseana de chamar de antiarte tudo aquilo que, em seu entendimento, se afasta e enfraquece a forma estética está fundamentada apenas no conceito da forma estética, tendo em vista que mesmo a antiarte mantém a forma e, portanto, não atinge seu objetivo de excluir a separação entre arte e realidade.

Em última instância, por que Marcuse não considerou a vanguarda artística de seu tempo como potencialmente liberativa, visto que seu conceito de forma pode ser visto mesmo em *Readymades*? Obviamente essa questão não é simples porque o *Readymade* mantém a aparência daqueles objetos da realidade imediata que estavam sob o domínio do princípio de desempenho, então, em um contato rápido pode-se compreender a rejeição de Marcuse em relação a essa vanguarda. Segundo o Filósofo, esse tipo de obra não teria a capacidade de alcançar o patamar de alteridade desejado e, conseqüentemente, não poderia criar o espaço para outra sensibilidade e razão, dado que os objetos carregam consigo suas funções da realidade repressiva.

Contudo, dado a tentativa de taxonomia semântica do conceito de arte que está na obra de Marcuse ao longo dos anos, pode-se identificar que aquilo que ele chama de antiarte pode possuir alteridade visto que mantém a forma estética. Como consequência, a ‘fonte’ de Duchamp apesar de tentar se desfazer completamente das suas características estéticas, não obtém êxito completo e leva a questionamentos sobre a própria dimensão estética da obra de arte em comparação com o objeto da realidade imediata. Então, mesmo sendo chamada de antiarte, a vanguarda artística da metade do século XX possui a propensão de impulsar o questionamento sobre elementos estéticos que caminham lado a lado com a ideia de arte, quer

dizer, entender algo como arte faz perceber o objeto que constitui a obra como arte. Porém, não se pode avançar muito além disso porque Marcuse ao delimitar essas obras como antiarte passa a compreender como incapazes de impulsionar a contradição, dessa maneira, o Filósofo não acompanhou o desenvolvimento da história da arte e sua dimensão estética ainda paira sobre o paradigma anterior da era moderna.

Talvez essa questão se justifique porque, como já foi dito, a filosofia de Marcuse não é uma filosofia da arte, mas uma teoria crítica que busca na arte a possibilidade de delinear, por meio da realidade existente, a possibilidade de superação da repressão. Desse modo, o Filósofo encontrou na construção da sua própria forma estética as características adequadas para atingir seus objetivos, porém, não pode impedir o avançar do tempo e dos paradigmas artísticos. Nesse sentido, sua teoria crítica não deveria ter evoluído junto com o desenvolvimento da própria arte? Quem sabe essa pergunta seja injusta, dado as vicissitudes da vida do Filósofo que não lhe permitiram poder observar essas questões com um pouco mais de distância temporal.

Fora isso, a relevância das teses marcuseanas são evidentes na sua tentativa de encontrar meios e maneiras para superar a situação de repressão e administração total da vida dos indivíduos. Além disso, a sua ideia geral de alteridade encontrada e veiculada pelas obras de arte ainda pairam sobre o nosso momento histórico como uma alternativa de exclamação capaz de fazer acordar aqueles que estão sob o encanto e conforto de uma educação estética repressiva e uma razão instrumental.

## REFERÊNCIAS

BELL, Clive. **Art**. England: Ballantyne press, [s.d]

BELCHIOR. Os profissionais. Universal, 2016. Disponível em:  
<https://www.deezer.com/br/album/14229718>. Acessado em: 14/10/19

CAMPOS, Maria Tereza Cardoso de. **Marcuse**: realidade e utopia. São Paulo: Annablume, 2014

CARROL, Noël. **Filosofia da arte**. Tradução de Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto & Grafia, 2015

DANTO, Arthur. **A Transfiguração do lugar comum**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005

DANTO, Arthur. O mundo da arte. Tradução de Rodrigo Duarte. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.1, p.13-25, jul. 2006

FREUD, S. **O Mal-Estar na Civilização**. Trad. de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997

GOMES, Daniel Amorim. **A dimensão política da arte na obra de Herbert Marcuse**. Ouro Preto: 2014. 179 f. Dissertação (Mestrado em filosofia).

HÖFFE, Otfried. **Immanuel Kant**. Trad. de Christian Viktor Hamm e Valério Rohden. São Paulo: Martins fontes, 2005.

HORKHEIMER, M. Teoria Tradicional e Teoria Crítica *In* BENJAMIN, W., HORKHEIMER, M., ADORNO, T. W., HABERMAS, J. **Textos Escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1989. (Coleção Os Pensadores)

HOTOVY, Hannah. Nasa and art: a collaboration colored with history. Site. Disponível na internet. <https://www.nasa.gov/feature/nasa-and-art-a-collaboration-colored-with-history>. Acesso em 10 de dez. 2019

JAY, Martin. **The dialectical imagination**: a history of the frankfurt school and the institute of social research, 1923-50 Boeton, Littke, Bkownand Co., 1973.

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

KANGUSSU, Imaculada. Sobre a alteridade do artista em relação ao mundo que o cerca, segundo Herbert Marcuse. **KRITERION**, Belo Horizonte, n. 112, p. 345-356, 2005.

KELLNER, D. *et al.* **Marcuse's challenge to Education**. Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 2009.

KELLNER, Douglas. **Collected papers of Herbert Marcuse**. Londres e New York: Routledge, 1998. Vol 1.

KELLNER, Douglas. **Collected papers of Herbert Marcuse**. Londres e New York: Routledge, 2007. Vol. 4.

KELLNER, Douglas. **Herbert Marcuse and the crisis of marxism**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.

LIMA, Eduardo Coutinho Lourenço de. A percepção após a interpretação na filosofia da arte de Danto. **Artefilosofia**, Outro Preto, n.5, p.96-107, jul. 2008

LUKES, Timothy, J. **The flight into inwardness**: an exposition and critique of Herbert Marcuse's theory of liberative aesthetics. London and Toronto: Susquehanna University Press, 1985.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Trad. de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Ed 70, 1981.

\_\_\_\_\_. A note on Dialectics *In* FEENBERG, A, LEISS, W. **The Essential Marcuse**: selected writings of philosopher and social critic Herbert Marcuse. Boston: Beacon press.

\_\_\_\_\_. **Counterrevolution and revolt**. Boston: Beacon Press, 1972.

\_\_\_\_\_. **Marxismo soviético**: uma análise crítica. Trad. de Carlos Weber. Rio de Janeiro: Saga, 1969

\_\_\_\_\_. **O homem unidimensional**: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada. Trad. de Robespierre de Oliveira, Deborah Chritina Antunes e Rafael cordeiro da silva. São Paulo: EDIPRO, 2015.

\_\_\_\_\_. **An essay on liberation**. Boston: Beacon Press, 1969.

\_\_\_\_\_. Art and revolution *In* KELLNER, Douglas. **Collected Papers of Herbert Marcuse**. Londres e New York: Routledge, 2007. Vol. 4

\_\_\_\_\_. Art as a form of reality *In* KELLNER, Douglas. **Collected Papers of Herbert Marcuse**. Londres e New York: Routledge, 2007. Vol. 4.

\_\_\_\_\_. Art in the one-dimensional society *In* KELLNER, Douglas. **Collected Papers of Herbert Marcuse**. Londres e New York: Routledge, 2007. Vol. 4

\_\_\_\_\_. **Eros & civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

\_\_\_\_\_. Freedom and Freud's Theory of Instincts *In* **Five Lectures**: Psychoanalysis, Politics, and Utopia. Trans. Jeremy Shapiro and Shierry Weber (Boston: Beacon, 1970)

\_\_\_\_\_. Letters to the Chicago Surrealists *In* KELLNER, Douglas. **Collected Papers of Herbert Marcuse**. Londres e New York: Routledge, 2007. Vol. 4

\_\_\_\_\_. On the Aesthetic Dimension: A Conversation between Herbert Marcuse and Larry Hartwick *In* KELLNER, Douglas. **Collected Papers of Herbert Marcuse**. Londres e New York: Routledge, 2007. Vol. 4

\_\_\_\_\_. **Reason and revolution**: Hegel and the rise of social theory. Boston: Beacon press, 1960

\_\_\_\_\_. Some remarks on Aragon: art and politics in the totalitarian era *In* KELLNER, Douglas. **Collected papers of Herbert Marcuse**. Londres e New York: Routledge, 2004. Vol. 1.

\_\_\_\_\_. The affirmative character of culture *In* KELLNER, Douglas. **Collected Papers of Herbert Marcuse**. Londres e New York: Routledge, 2007. Vol. 4.

\_\_\_\_\_. The Philosophy of Art and Politics: A dialogue between Richard Kearney and Herbert Marcuse *In* KELLNER, Douglas. **Collected Papers of Herbert Marcuse**. Londres e New York: Routledge, 2007. Vol. 4

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.

MILES, Malcolm. **Herbert Marcuse**: an aesthetics of liberation. Londres: Pluto, 2012.

NOBRE, Marcos. A teoria crítica. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2004.

RAMME, Noéli. A estética na filosofia da arte de Arthur Danto. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.5, p. 87-95, jul. 2008

REITZ, Charles. **Art, alienation, and the humanities**: a critical engagement with Herbert Marcuse. New York: State University of New York. Press, 2000.

SALES, Maxmillan, S. **Educação estética para uma pedagogia crítica em Herbert Marcuse**. p. 31. [trabalho de conclusão de curso],

SANTINI, Angela. Marcuse e a tradição estética moderna. **Princípios**, V.6, p. 45-54, 1998.

SCHWEPPENHÄUSER, G. Art as cognition and remembrance: autonomy and transformation of art in Herbert Marcuse's aesthetics. Trans. Matthew Isom. *In* KELLNER, Douglas. **Collected Papers of Herbert Marcuse**. Londres e New York: Routledge, 2007. Vol. 4

TEIXEIRA; GONZAGA. Assum preto. Sony, 1962. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1JnMuUVUCU0>. Acessado em: 25/11/19

WIGGERHAUS, Rolf. **The frankfurt school**: Its history, theories, and political significance. London and Cambridge: Polity and the Mit press, 1994. 787 p.

ZANGWILL, Feasible Aesthetic Formalism. **Noûs**, Malden, 33:4. p. 610-269, 1999