

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Cibele Saraiva Kunz

Arte e Utopia em Herbert Marcuse

São Paulo

2019

Cibele Saraiva Kunz

Arte e Utopia em Herbert Marcuse

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Filosofia do departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Sérgio Repa.

São Paulo

2019

KUNZ, Cibele Saraiva. Arte e Utopia em Herbert Marcuse. 2019. Tese (doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Imaculada Kangussu (UFOP)

Prof. Dr. Rúrion Melo (USP)

Prof. Dr. Ricardo Fabrinni (USP)

Prof. Dr. Sívio Ricardo Gomes Carneiro (UFABC) – suplente

Profa. Dra. Nathalie Bressiane (UFABC) – suplente

Prof. Dr. Oliver Tolle (USP) – suplente

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Estamos em 2019 e o cheiro do fascismo está de volta no ar. Dedico estas linhas que seguem a todos aqueles e todas aquelas que se entregaram à luta pela liberdade, em qualquer tempo e em qualquer canto.

AGRADECIMENTOS

Ao me orientador, Luiz Sérgio Repa, pelo amadurecimento intelectual proporcionado nestes anos de pesquisa.

À CAPES e ao DAAD, pelas bolsas concedidas para esta pesquisa. Sem financiamento, não seria possível realizá-la.

Aos professores que participarão da banca examinadora e aos suplentes: Imaculada Kangussu, Rúrion Melo Ricardo Fabrinni, Silvio Carneiro, Nathalie Bressiane e Oliver Tolle, anticipo meus agradecimentos.

À minha prima Karina Schröder que, com seu olhar sensível às palavras, foi de inestimável ajuda com traduções e revisões.

Ao amigo Daniel e à amiga Mariana, por sofrerem comigo as dores de parir uma tese.

À Mone, pela acolhida em Berlim, a melhor acolhida que eu poderia ter, e por ser presente, mesmo longe e mesmo depois de tantos anos.

Ao meu irmão Tobias, por ser turrão e não acreditar em nada do que eu digo e por isso mesmo me fazer querer estudar cada vez mais só para ter argumentos para contradizê-lo.

Ao casal parceiro de encontros, encantos e desencantos da vida, Sérgio e Fabiana, que aos ébrios embalos da vida me alentaram e embalaram sonhos.

À Paula, que sempre acreditou em mim, antes mesmo de mim mesma.

À Roberta, amiga irmã de mais de 20 anos, que caminha comigo nessa jornada.

Aos meus pais, Maria do Carmo e Elenor, bem... por tudo.

Sempre foram a referência da minha vida. Esta tese é pra vocês.

E, por último ao Ricardo, parceiro de jornada que São Paulo me trouxe. Porque como me disseste um dia; “não se trata da ‘metade da laranja’, nem de ‘almas gêmeas’. Trata-se de momentâneas, intensas e contínuas composições de nossos fragmentos”. Tem fragmentos teus aqui!

*A arte – em relação à vida – é sempre um “apesar de tudo”
(Lukács, A teoria do Romance)*

*Esta sociedade é obscena em produzir e exhibir indecorosamente uma abundância sufocante de mercadorias, ao mesmo tempo que priva largamente as suas vítimas da satisfação de necessidades vitais; obscena em atulhar-se a si própria de bens, enquanto as latas dos seus desperdícios envenenam o mundo dos explorados; obscena nas palavras e nos sorrisos dos seus políticos; obscena nas suas orações, na sua ignorância e na sabedoria dos intelectuais que tolera.
(Marcuse, Um ensaio sobre a Libertação)*

RESUMO

Esta tese pretende acompanhar o desenvolvimento da relação entre arte e utopia na obra de Herbert Marcuse. Para tanto, é necessário entender como o autor desenvolve a relação entre sensibilidade e transformação social nos seus escritos estéticos-políticos. É igualmente importante dialogar com autores tradicionais e contemporâneos da filosofia, como Schiller, Mannheim, Bloch e o círculo da teoria crítica da qual Marcuse fez parte. Partindo da ideia de que Marcuse não trata o tema da utopia de forma homogênea em toda sua obra, mas que esta está sempre relacionada com o papel da arte de negação do *status quo*, e tendo como base a realidade histórica em que seus textos foram escritos, são discutidas as contribuições e limitações da teoria estética marcuseana para o debate filosófico contemporâneo e a possibilidade de denominá-la utópica. Marcuse, como crítico do Marxismo ortodoxo, retoma propostas debatidas por socialistas utópicos como Fourier e, assim como Bloch, é responsável por resgatar a importância da questão da sensibilidade no discurso socialista. Trazer o debate da sensibilidade para o discurso socialista é um dos grandes legados de Marcuse.

Palavras-chave: Herbert Marcuse, arte, utopia, sensibilidade, transformação social.

ABSTRACT

This thesis intends to follow the development of the relationship between art and utopia in the work of Herbert Marcuse. Therefore, it is necessary to understand how the author develops the relationship between sensibility and social change in his aesthetic-political writings. It is also important to dialogue with the traditional and contemporary authors of the philosophy, such as Schiller, Mannheim, Bloch and the circle of critical theory of which Marcuse was a part. Considering that Marcuse does not treat the theme of utopia in a consistent manner across his work, but that it is always related to the role of art of negating the *status quo*, and based on the historical context in which his texts were written, the contributions and limitations of the marcusean aesthetic theory to the contemporary philosophical debate are discussed, as well as the possibility of calling it utopian. Marcuse, as a critic of orthodox Marxism, revisits proposals debated by utopian socialists such as Fourier and, like Bloch, he is responsible for recovering the importance of the issue of sensibility in the socialist discourse. Bringing the debate of sensibility into the socialist discourse is one of Marcuse's great legacies.

Key words: Herbert Marcuse, art, utopia, sensibility, social change.

SUMÁRIO

| | |
|--|--------|
| REFLEXÕES PRELIMINARES..... | p. 9 |
| INTRODUÇÃO..... | p. 10 |
| CAPÍTULO I - ARTE E UTOPIA NO JOVEM MARCUSE | |
| O Romance de Artista Alemão | p. 22 |
| Marcuse e a Utopia de Karl Mannheim..... | p. 34 |
| CAPÍTULO II - PRIMEIROS ENTRELACEMENTOS ENTRE ARTE E UTOPIA | |
| Sobre o Caráter Afirmativo de Cultura..... | p. 43 |
| Filosofia e Felicidade..... | p. 54 |
| Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária. p. | 63 |
| CAPÍTULO III - O COMEÇO DE UMA TEORIA ESTÉTICA | |
| Marcuse e a estética Schiller..... | p. 71 |
| A Utopia na sociedade unidimensional..... | p. 86 |
| Diálogos utópicos sobre Libertação..... | p. 102 |
| CAPÍTULO IV – UMA TEORIA ESTÉTICA | |
| A dimensão da arte..... | p. 114 |
| Nova esquerda, contrarrevolução e arte revolucionária..... | p. 121 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | p. 138 |
| BIBLIOGRAFIA..... | p. 144 |

REFLEXÕES PRELIMINARES

Quando entrei no doutorado, em 2014, eu não poderia ter ideia da reviravolta política que enfrentaríamos em tão pouco tempo. Qualifiquei minha tese em 2016, logo após o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, e agora entrego minha tese no início do mandato de um fascista como presidente da república, colocado lá pelo voto da população brasileira. Talvez, estejamos ainda à beira de mais um golpe, o militar, e esse não tem nada de novo. Não sei o que será daqui pra frente; das universidades, das artes, da pesquisa brasileira, dos movimentos sociais, dos bichos, das matas, das gentes. Colocamos um fascista no poder, com traços de psicopatia, ignorância descomunal e um ódio generalizado por tudo que o assusta – e tudo que é livre o assusta. Este energúmeno facínora conseguiu juntar uma equipe preparada para entregar em menos de quatro anos tudo que é motivo de soberania para as mãos estrangeiras, treinada para nos envenenar com agrotóxicos, treinada para queimar na fogueira da caça aos comunistas – sempre tão eficiente para derrubar governos latino-americanos – nossos melhores intelectuais. Este energúmeno facínora nomeou como MINISTRA das MULHERES, FAMÍLIA E DIREITOS HUMANOS, uma MULHER que discursa a favor da submissão da mulher ao homem no casamento. Em 2019! É estarrecedor, estarrecedor. Ademais, o presidente eleito promete encerrar com os cursos de sociologia e filosofia nas universidades públicas federais a fim de valorizar o dinheiro do contribuinte com serviços mais úteis para a população. Escrever sobre Marcuse em tempos como esse é uma fagulha de esperança e ao mesmo tempo de tristeza, porque é possível perceber muitas semelhanças entre os dois contextos, e não são boas semelhanças. De qualquer forma, poder concluir esta tese de filosofia, sobre socialismo, sensibilidade, revolução e utopia, em tempos como esses é fortalecedor. Fica aqui o registro, um documento de lembrança. Lembrança de que ainda resistimos de pé.

Paulo Freire VIVE!

INTRODUÇÃO

O mundo hoje é um mundo carente de liberdade e beleza. O conformismo que impera na certeza submissa de que o estado presente é inevitável, irremediável, trava projetos futuros. E se podemos perceber, por ventura, algumas vezes ressurgir a consciência crítica e um otimismo com relação ao futuro, esta acaba por não conseguir provocar modificações profundas na prática cotidiana e ficamos sem conseguir perceber as pequenas ilhas de esperança que se criam no interior de nossas sociedades caducas.

A exagerada produção de alimentos que gera um desperdício igualmente exagerado e que, no entanto, não chega à grande maioria da população do planeta; a velocidade da informação de massa desprovida de qualquer questionamento crítico e comprometida com a alienação também em massa de seres humanos; as agressões insistentes, e já sem chances de correções, do meio ambiente que estão levando à verdadeira concretização da impossibilidade de vida na terra num futuro não mais tão longe; e o consumismo e individualismo exacerbados e cultuados por uma cultura de *selfies*, virtualidades e afins nos levam a pensar sobre a qualidade do futuro que estamos criando e sobre a particularidade da vida que estamos vivendo. Não obstante, demandas da sensibilidade, como amor e beleza, que não podem ser quantificadas num mundo que atribui a tudo e a todos uma função e propriedades quantificáveis, ficam de fora da experiência do dia a dia.

A liberdade está mutilada, hoje mais do que nunca, envolta numa aura de infinitas possibilidades que, de fato, não existem; o sonho de uma sociedade mais justa nunca esteve tão distante. Diante deste cenário, a contribuição de Marcuse pode ser considerada mais do que imprescindível, já que ele, com sua crítica radical à sociedade industrial moderna, não compactuou em absoluto com o estado de coisas vigentes em sua época e desmascarou com enorme erudição a sociedade tecnológica e o perigo constante de recaída na barbárie a despeito de todo o desenvolvimento científico alcançado. E, embora seus escritos contemplem a sociedade do século XX, seu diagnóstico de época ainda é atual. Suas reflexões sobre as transformações e manifestações de seu tempo surgem hoje como uma herança rica e profícua para pensarmos as possibilidades emancipadoras existentes dentro de nossas sociedades. Em especial, sobre o poder transformador da arte na sociedade.

Para Marcuse, a liberdade está mutilada, mas não está morta. Sua realização é possível, mas para tanto é preciso uma revolução social que tenha por base uma revolução da sensibilidade humana, uma revolução estética. A arte é o meio para a verdadeira liberdade política, pois ela possui a capacidade de negar a realidade, negar o *status quo*. Seria essa uma afirmação utópica? Em que sentido?

Marcuse dialoga com o tema da utopia por diversas vezes em seus escritos estético-revolucionários, mas não usa o termo sempre com o mesmo significado. De fato, a utopia move-se entre duas perspectivas, as quais denominarei de abstrata e efetiva. Na abstrata, a utopia guarda o sentido original da obra de Morus, como não realizável, ilusão, não lugar; na efetiva, a utopia se apresenta como uma contestação legítima do presente e possibilidade concreta de um futuro melhor, aproximando as ideias de Marcuse das de pensadores contemporâneos, como Bloch.

Alguns pensadores traçam outras interpretações para as mudanças de significado do termo utopia na obra de Marcuse. Para Levitas (1990, p. 151, tradução nossa), por exemplo, o termo utopia é usado com cinco significados diferentes em sua obra: 1) no sentido clássico, como um lugar bom que não existe, “fora da história”; 2) como invalidação deliberada (ideológica) de possibilidades reais e potenciais, ou seja, impossíveis; 3) para se referir a uma possível boa sociedade num futuro previsível (que se aproxima da utopia concreta de Bloch); 4) como projetos de mudança social considerados impossíveis, pois ou contrariam “certas leis científicas estabelecidas” ou são temporariamente impossíveis por não existirem ainda as condições para a sua realização (essa distinção que acompanha a definição entre o primeiro e o segundo significado é, para a autora, semelhante àquela feita por Mannheim entre utopias absolutas e relativas, embora, ressalta a autora, Marcuse tenha criticado a distinção prática feita por Mannheim entre as categorias); e 5) o termo utopia tem um significado ligeiramente diferente em relação à arte, especialmente na “Dimensão estética” (embora a autora não descreva o significado). Em relação a este último significado em particular, a autora diz que é nesta obra que Marcuse enfatiza o poder da arte como força motora de uma revolução, uma revolução que seria “mais profunda do que qualquer revolução anterior – uma que seria mais genuinamente libertadora” (Levitas, 1990, p. 154, tradução nossa).

Contrapomo-nos a esta descrição feita por Levitas, em especial à quinta, pois esta pesquisa busca justamente demonstrar que: primeiro, a arte e seu potencial emancipatório ultrapassa toda a sua obra, do início ao fim, não fica reservada ao seu último livro; segundo,

que o conceito de utopia está sempre relacionado ao potencial emancipatório da arte, portanto, não há um conceito diferente para a utopia quando relacionada à arte. Entendemos também que, quando há referência abstrata ao conceito de utopia, no sentido de não-lugar e irrealizável, sempre há também um entendimento ideológico de invalidação deliberada por parte do autor, o que invalida as definições 1 e 2 da autora. Já as definições 3 e 4 se encaixam, em nosso entendimento, dentro da mesma perspectiva de utopia efetiva, que se aproxima da concreta de Bloch.

Com efeito, não há consenso na definição do termo utopia por si só, bem como não há consenso na definição do termo feita por Marcuse, o que nos leva a questionar se seria pertinente referir-se aos escritos estético-políticos de Marcuse como utopia estética¹. Ao final, busca-se responder essa questão.

A utopia, nas palavras de Marilena Chauí, “nasce como um gênero literário – é a narrativa sobre uma cidade perfeita e feliz – e um discurso político – é a exposição sobre a cidade justa” (2008, p. 7). A palavra, que em grego vem da junção de *topos* (lugar) com o prefixo *u* que caracteriza negação, portanto um *não-lugar*, surge pela primeira vez na obra de Thomas Morus (1516) como sendo o nome da cidade ideal imaginada por ele numa ilha isolada. Nesta ilha vive uma sociedade estruturada de maneira que não há propriedade privada, não há antagonismos entre a cidade e o campo, uma sociedade que cultiva a tolerância religiosa e onde o Estado é o órgão administrador da produção e o faz de forma justa. Por retratar uma sociedade totalmente oposta aos valores e normas da sociedade da época, alguns autores, como Bloch, por exemplo, caracterizam-na como uma primeira tentativa teórica do socialismo. Nas palavras de Bloch (2006, p. 74):

Malgrado todas as impurezas, a *Utopia* é e continua sendo o primeiro retrato mais recente de sonhos de ideais democrático-comunistas. No seio de forças capitalistas apenas incipientes, antecipava-se um mundo futuro e mais que futuro: tanto o da democracia formal, que desencadeia o capitalismo, quanto o da democracia humana concreta e material que o elimina. Pela primeira vez, combinou-se a democracia em sentido humano, no sentido da *liberdade pública e tolerância*, com a economia coletiva (facilmente ameaçada pela burocracia e mesmo pelo clericalismo). Diferentemente de todos os sonhos coletivistas anteriores do estado ideal, em Thomas Morus a liberdade está inscrita no coletivo e a democracia autêntica, concreta, humana torna-se seu conteúdo. Esse conteúdo faz da *Utopia*, em seções substanciais, uma espécie de obra liberal de memória e reflexão do socialismo e comunismo.

¹ Habermas, em *O Discurso Filosófico da Modernidade*, propõe que Schiller formula nas *Cartas para a Educação Estética do Homem* “uma utopia estética que atribui à arte decididamente um papel social e revolucionário” (HABERMAS, 2000, p. 65), antecipando o que Marcuse viria a formular mais tarde. Habermas considera que a relação entre arte e revolução de Marcuse é análoga à de Schiller.

Justamente, depois de Morus, todas as narrativas e propostas de cidades tidas como ideais, que se opõem à sociedade existente, passaram a ser denominadas como utópicas. Desde discursos muito anteriores à obra de Morus, como a cidade ideal da *República* de Platão, até os *Falanstérios* de Charles Fourier e o projeto socialista de Saint-Simon, por exemplo. Deveras, até os dias atuais, propostas de rupturas com a sociedade existente estão sempre associadas à utopia. Mesmo aquelas que não propõem o rompimento total com o modelo de sociedade vigente, como as concebidas por Fourier e Saint-Simon, já citados. Para estes e outros autores, a sociedade futura surgiria a partir da supressão dos elementos negativos da sociedade existente (desigualdade, exploração, etc.) e do desenvolvimento de seus elementos positivos (conhecimento científico e técnico) numa direção completamente nova².

Se na obra de Morus, escrita no século XVI, é a figura do legislador, do governante justo, que guia a democracia direta, nas utopias imaginadas a partir do final do século XVIII e início do século XIX o racionalismo e o experimentalismo científico passam a integrar o discurso utópico – o progresso da ciência é o elemento decisivo dessas obras. Na cidade ideal dos séculos XVIII e XIX, as máquinas fariam todo o trabalho e aos homens sobraria tempo livre para cultivar o espírito e o corpo, as doenças estariam vencidas e a natureza domada. A utopia, por essa nova ótica, dará origem a um novo gênero literário, a ficção científica, que terá como primeiro representante no século XIX Júlio Verne.

Não obstante, o alargamento da significação do conceito de utopia no século XIX transforma o que era meramente um jogo intelectual (a imagem de um mundo melhor, mais justo, na forma de uma ilha perdida em algum lugar do oceano, influenciada em grande parte pela euforia da descoberta de um novo continente na época de Morus) num projeto político (como os falanstérios de Fourier, por exemplo), cuja possibilidade real de concretização se transforma em luta. Respalhada por teorias sociais e científicas, a utopia “deixa de ser obra literária para se tornar prática organizada, passando a ser encarada pelos poderes vigentes como perigo real e a ser censurada como loucura” (Chauí, 2008, p. 12).

² Curiosamente, as narrativas utópicas mencionadas permanecem presas à ideia de uma sociedade harmonizada em função do trabalho, não desassociando a sociedade ideal da ideia de valor do trabalho. Marx, também permanecerá preso a esta ideia e de certa forma até mesmo Marcuse, isto será pormenorizado na tese.

Assim, a utopia toma outra conotação e surge como uma possibilidade objetiva influenciada pelos ideais universalistas e pela ideia de progresso da história reverberantes da revolução burguesa. Essa nova significação trará também novos questionamentos e associações. Marx e Engels, por exemplo, para se diferenciarem de outros projetos socialistas, inauguram o socialismo científico em oposição justamente ao que consideraram como socialismo utópico³. Para eles, embora o socialismo utópico se revolte contra o sofrimento dos explorados pelo capitalismo, este se dá de forma afetiva e parcial, não percebendo as verdadeiras causas da opressão e exploração. Somente o socialismo científico é que leva ao conhecimento das causas materiais da opressão e, portanto, à efetiva possibilidade de mudança radical.

Pode-se então traçar algumas interpretações distintas para o termo utopia desde seu surgimento: como abstração, crítica/negação da sociedade existente sem pretensão de realização, como possibilidade efetiva de transformação social (a partir das revoluções burguesas), e como engano, se pensado pela ótica de Marx e Engels, que eclipsaram a ideia de utopia em prol de uma revolução efetiva e para desqualificar projetos socialistas reformistas, já que para eles esses projetos não partiam da realidade concreta dos indivíduos. Com efeito, a teoria marxista retoma o conceito original presente na obra de Morus, mas à luz das novas teorias sociais advindas da revolução burguesa.

No século XX, a utopia volta à cena em debates marxistas, principalmente em autores como Mannheim, Bloch e Marcuse. E adquire novos contornos. Mannheim fará uma extensa e detalhada explanação sobre a diferença entre utopia e ideologia e de como é tênue a linha que separa as duas, podendo facilmente a primeira, quando a utopia passa do *u-tópos* para o *tópos*, se transformar na segunda. Bloch introduzirá o termo utopia concreta e reunirá marxismo e mística religiosa para pensar uma possibilidade concreta de utopia na Terra. E Marcuse pensará sobre ambos os aspectos, já que, em suas obras, ele tanto evidencia a redução da utopia à mera ideologia como também reivindica um lugar utópico para a arte como ferramenta verdadeiramente revolucionária. De modo que contemplaremos também Mannheim e Bloch nesta pesquisa para contextualizar melhor o debate em torno do tema à época de Marcuse, visto que são autores contemporâneos. E,

³ Estes projetos não eram objetivos, portanto utópicos, na visão de Marx e Engels, que propunham no lugar o socialismo científico que avaliaria com precisão as condições efetivas de transformação social a partir da condição social concreta de mulheres e homens na sociedade. Revela uma pretensão científica, comum à época que caracterizava o conhecimento científico como verdadeiro.

como explicaremos mais adiante, procuraremos fazer um entrelaçamento entre os três pensadores.

O debate que Marcuse faz acerca do poder negativo da arte como ferramenta de transformação social relacionado ao tema da utopia começa já em seus escritos da década de 1930, mas se intensifica depois da década de 1950. Isto porque, segundo Kellner (1984), Marcuse assume uma postura utópica militante na década de 1960, principalmente em sua obra *Um ensaio sobre a libertação* (1969). De fato, Kellner identifica nos escritos pós-1950 duas diferentes interpretações, que podem significar duas diferentes fases do pensamento de Marcuse acerca da utopia. Em *O homem Unidimensional*, Kellner entende que Marcuse dialoga com o conceito de utopia de Mannheim, considera que a “estabilização da sociedade industrial avançada invalida o pensamento utópico, dando fim à sua relevância para a teoria social e para a prática política” (Kellner, 1984, p 323, tradução nossa). No final da década de 1960, Marcuse passa a considerar as ideias utópicas muito relevantes e viáveis para serem “dispensadas como ‘meramente utópicas’ no sentido etimológico pejorativo de utopia como ‘lugar nenhum’” (Kellner, 1984, p. 323, tradução nossa), Como o desenvolvimento das forças produtivas possibilita a criação de uma sociedade sem miséria, exploração e repressão podem-se considerar tais forças como utópicas.

Entretanto, nos anos 1970, diante do novo cenário histórico-mundial – a contrarrevolução preventiva que se seguiu aos protestos do final dos anos 1960 -, sua concepção de utopia muda novamente. Participando de um debate, ao ser perguntado sobre o que é utópico hoje, Marcuse parece novamente estar pensando utopia num sentido abstrato-ideológico-pejorativo, como se lê:

A palavra utopia não deve mais ser usada pelos socialistas, porque o que é dito como utópico, não é mais utópico. Um exemplo: A eliminação da pobreza e do sofrimento. Hoje a riqueza social é tão elevada que uma organização racional das forças produtivas, realmente voltada para os interesses de todos, possibilitaria a superação da pobreza no mundo em poucos anos. Além disso, a redução do tempo de trabalho, de acordo com Marx, é pré-condição para uma sociedade socialista. Ninguém nega – nem os economistas burgueses – que o tempo de trabalho socialmente necessário poderia ser reduzido de forma decisiva nos países industrializados sem diminuir o padrão cultural e material de vida. Estes exemplos fornecem índices que mostram que a caricatura propagandística do socialismo como uma utopia é, na verdade, nada mais do que a sua difamação (Marcuse, In: Habermas J. e Bovenschen S., 1978a, p. 98, tradução nossa).

De fato, o debate acerca da utopia para Marcuse, desde seus escritos anteriores à década de 1950, sempre esteve ligado à questão estética. Seus estudos em literatura alemã, que resultaram na sua tese de doutorado (1922), *Der Deutsche Künstlerroman*, o aproximaram do debate estético ainda na juventude. Mais tarde, ele se aproximará do movimento surrealista e de sua “bandeira” pela redescoberta da imaginação contra a razão preponderante como alicerce da transformação social. Para Marcuse, a arte possui qualidades potencialmente revolucionárias que estão associadas a uma capacidade utópica, ora com sentido abstrato, ora com sentido efetivo. Estas qualidades potencialmente revolucionárias da arte se devem à condição de alienação da arte. Este é um conceito muito importante nos escritos de Marcuse e está relacionado em maior grau ao conceito de autonomia da arte de Schiller do que ao conceito de alienação desenvolvido por Marx propriamente. Para Schiller, a arte é dissociada de função social e justamente por ser destituída de função é que possui a capacidade (ou função) de criticar a sociedade e promover a liberdade.

Em *A dimensão estética* (1977), Marcuse faz uma crítica à estética marxista que analisa a qualidade de uma obra somente no “contexto das respectivas relações de produção existentes” (Marcuse, 1999a, p. 11), e salienta o caráter autônomo da arte como potencial político. A arte não está vinculada às regras das relações sociais e por isso mesmo ela é emancipatória. Este conceito ele recupera da obra de Schiller, que também via na arte a possibilidade de fomentar uma revolução social justamente por se manter afastada da realidade dada. Em ambos os autores, a autonomia da arte, sua dissociação de uma função social, é que lhe permite criticar a sociedade e promover a memória de liberdade. Ambos entendem que o deslocamento da arte da práxis vital⁴, tornando-a um fim em si mesma, afasta-a da racionalidade de dominação, o que permite a ela projetar a imagem de uma sociedade melhor e protestar contra a ordem vigente. Por mais contraditório que pareça, é justamente a autonomia da arte que, aos olhos de Schiller e Marcuse, atribui a ela uma função social: a função de libertar os indivíduos. A forma artística por si só é emancipadora, não necessita necessariamente de conteúdo político. Marcuse, em especial, vê com desconfiança a instrumentalização política da arte na sua forma engajada.

⁴ O deslocamento da arte da práxis vital se concretiza juntamente com as conquistas da burguesia e sua “revolução”, atinge seu ápice com o esteticismo no final do século XVIII. O esteticismo tinha como fundamento a *arte pela arte*, ou seja, a arte como conteúdo de si mesma, não mais atrelada aos grilhões religiosos, feudais ou de mecenatos característicos dos séculos anteriores.

A noção schilleriana de *impulso lúdico* também é uma nítida influência para Marcuse, juntamente com a teoria freudiana das pulsões. Em *Eros e civilização* (1955), ele desenvolve que a fantasia, ou imaginação⁵, está ligada à parte da estrutura psíquica que não sofreu influência do princípio de realidade, não participou do processo de individuação (*principium individuationis*) implementado pelo princípio de realidade. Ao contrário, ficou ligada ao princípio de prazer e “sustenta a reivindicação do indivíduo total, em união com o gênero e com o passado ‘arcaico’” (Marcuse, 1982, p. 134). Um passado em que razão e sensibilidade não eram instâncias separadas do saber humano, nem o prazer era subjugado ao conhecimento. “A imaginação visiona a reconciliação do indivíduo com o todo, do desejo com a realização, da felicidade com a razão” (Marcuse, 1982, p.134).

Para Marcuse, toda arte surge da fantasia e na fantasia existe uma realidade erótica, isto é, uma realidade onde é possível satisfazer impulsos vitais de prazer sem repressão, o que possibilita à arte permanecer livre da realidade dada. Assim, a arte pode ultrapassar o presente e visualizar o futuro, tornando-a uma importante ferramenta para a transformação social desta sociedade para uma melhor. Notemos a semelhança com Schiller. Para Schiller, toda atividade artística parte do impulso lúdico, que por sua vez está intimamente ligado à beleza, portanto, a beleza está na base de toda arte. Embora a beleza não se restrinja à arte, é nesta que, segundo Schiller, se encontra, sobretudo, o ponto de convergência dos impulsos material e formal, pois, para ele, a beleza é a forma da liberdade no fenômeno⁶ e a arte é a atividade humana que resistiu ao processo de racionalização da modernidade, permitindo ao impulso lúdico se manifestar sem repressão. Na arte, impulso sensível e formal estão de acordo, segundo Schiller, pois ela proporciona a realização da natureza humana, na qual se manifesta o ser humano autêntico.

Esta disposição intermediária, em que a mente não é constrangida nem física nem moralmente, embora seja ativa dos dois modos, merece o privilégio de ser chamada uma disposição livre, e se chamamos físico o estado de determinação sensível, e lógico e moral o de determinação racional, devemos chamar estético o estado de determinabilidade real e ativa (Schiller, Carta XX, 2014, p. 98).

⁵ Marcuse usa os termos Fantasia e Imaginação com sentidos equivalentes.

⁶ Schiller segue a concepção kantiana de fenômeno descrita na *Crítica da Razão Pura*, isto é, a representação que fazemos do mundo a partir da experiência e não da coisa-em-si.

Para Schiller, é no jogo entre os impulsos formal e material apresentado na arte, que é dada ao homem a possibilidade de colocar-se de fora das regras e obrigações cotidianas e da luta pela subsistência, e assim experimentar a liberdade. Segundo Jameson (1985, p.75), Schiller almeja “uma nova cultura, nacional e burguesa, que seria estabelecida, basicamente, através de um teatro nacional: a educação da burguesia alemã para a unidade e autonomia políticas por meio da casa de espetáculos”. Isto porque Schiller, decepcionado com a Revolução Francesa, se convence de que a solução para o problema político só é possível por meio de uma intensa transformação cultural. De fato, a Revolução, longe de vir a estabelecer uma sociedade assentada na razão, ao contrário, estabeleceu um estado de privação. O que permaneceu livre foi a arte. Por isso, somente ela é capaz de realizar a revolução que conduzirá para a verdadeira liberdade humana, já que ela é da ordem do sentimento mais que do entendimento. E, para Schiller, muito já se havia feito pelo esclarecimento do entendimento, sem sucesso. O que deveria ser buscado agora era o “enobrecimento dos sentimentos e a purificação ética da vontade” (Schiller, 2009, p. 79).

Marcuse, de modo semelhante a Schiller, concebe que as sociedades modernas foram calcadas numa racionalidade repressiva que submete o homem ao trabalho alienado e reifica as relações sociais. O que permanece livre dessa relação de dominação é a arte. Nela, a realidade existente é sublimada e desta forma transcende a realidade imediata, possibilitando o afastamento da objetividade reificada. Para Marcuse, a arte não se submete ao princípio de realidade estabelecido, está livre para mostrar as possibilidades de transformação. “O mundo da arte é o de outro *Princípio da Realidade*, de alienação – e só como alienação é que a arte cumpre uma função *cognitiva*: comunica verdades não comunicáveis noutra linguagem; *contradiz*”. (Marcuse, 1999a, p. 22).

Desta forma, para uma análise apurada do trinômio “arte-utopia-revolução” em Marcuse, é preciso analisar a contribuição de Schiller, que por primeiro pensou numa teoria estética como teoria política, influenciando Marcuse. Será analisada em especial a obra *A Educação estética do homem* (1795), que é contemplada por Marcuse em *Eros e civilização*. Interessante notar que *A educação estética do homem* foi escrita durante os anos 1793-1794, época que ficou conhecida como o “Período do Terror” da Revolução Francesa, em que todas as garantias civis foram suspensas e milhares de pessoas foram condenadas à morte na guilhotina. No período mais sangrento da Revolução emerge uma obra que clama pelo retorno da sensibilidade. Coincidentemente ou não, 150 anos depois, olhando para os horrores deixados por Auschwitz, Marcuse também reivindicará o

retorno da sensibilidade perdida entre o sofrimento da guerra e o desenvolvimento crescente da lógica de exploração capitalista.

A relação entre arte e política nos escritos de Schiller e Marcuse inevitavelmente conduz para uma discussão acerca da utopia. A utopia também sempre é uma questão política. O pensamento utópico está sempre associado a um propósito ou impulso negativo, no sentido de negação da sociedade vigente, e direcionado para a criação de um futuro melhor; mas a utopia, muitas vezes, é usada para desacreditar teorias sociais ou projetos políticos que negam o capitalismo: quimera, sonho, fantasia, ilusão, mito, são sinônimos frequentes de utopia. E Marcuse muitas vezes utiliza utopia com estes significados. Efetivamente, arte e utopia são conceitos em constante mudança na obra de Marcuse, denotam significados diversos à medida que o autor altera, ao longo de sua vida, o seu diagnóstico de época. O que não diminuiu, todavia, foi o seu comprometimento com a ideia de um futuro melhor. Como afirma Kellner: “até o fim de sua vida, o projeto de Marcuse foi desenvolver perspectivas e práticas de libertação que combinavam teoria crítica social, filosofia, política radical e reflexões sobre arte e transformação cultural” (Kellner, In: Marcuse, 2007, p. 3, tradução nossa).

Assim, busca-se nesta pesquisa evidenciar a importância da teoria estética desenvolvida por este autor, sua preocupação em desvelar a capacidade da arte de promover uma renovação radical da *práxis* vital sem deixar de apontar também o antagonismo entre a autonomia da forma artística e o intento de estetização da vida. Este é o tema central da estética de Marcuse, o qual ele retomará diversas vezes, em níveis diversos, e que está também intimamente relacionado com o conceito de utopia, seja em sua forma abstrata ou efetiva. A utopia está sempre presente em sua obra, sempre a nos mostrar o seu desejo profundo de uma sociedade mais justa, mais sensível, mais livre.

Portanto, pelo que foi explanado até aqui, estabelecemos quatro hipóteses iniciais que nortearão esta pesquisa: 1) O uso do termo utopia com conotações diferentes nos textos estéticos de Marcuse estão diretamente relacionados ao poder de negação da arte frente ao que existe; 2) A partir dos escritos de 1950 até 1970, o conceito de utopia em Marcuse dialoga com os desenvolvidos por Mannheim e Bloch, aumentando o leque de interpretação; 3) A visão desenvolvida pelo autor, de emancipação humana e de desenvolvimento de uma sociedade alternativa com base na reconciliação da razão com a sensibilidade, impulsionados pela capacidade da arte de estar alheia à sociedade, é influenciada por Schiller e sua perspectiva de educação estética da humanidade como via para a libertação; 4) o tema da arte perpassa toda a obra de Marcuse desde sua juventude

até sua última obra, de modo que contraria certas afirmações de comentadores que associam o interesse de Marcuse pelo tema da arte somente a partir de meados dos anos 1950 e mais intensivamente nas décadas de 1960 e 1970.

Desta forma, a pesquisa busca preencher uma lacuna ainda aberta nos estudos sobre a estética de Marcuse, isto é, fazer uma análise profunda e detalhada da relação entre arte/estética e utopia e demonstrar que seu interesse e estudo pela estética se revela muito cedo, é anterior ao seu engajamento no círculo do Instituto de Pesquisa Social, ainda que depois de sua vinculação ao grupo, este tenha exercido influência nos seus anos de maturidade. Com isso, espera-se também realizar um debate contemporâneo acerca da possibilidade de atribuir uma utopia estética a este autor.

Com relação à divisão dos capítulos, segue-se uma ordem cronológica para melhor entendimento da evolução – gradual – do pensamento de Marcuse acerca da arte e da utopia. Nos seus escritos de juventude, esses conceitos são ainda um tanto quanto latentes, porém vão se desenvolvendo ao longo da sua obra até se tornarem conceitos refinados e concretos nos seus escritos finais. Iniciaremos nossa análise com a tese de doutorado de Marcuse, *Der Deutsche Künstlerroman*, obra de extrema importância para esta pesquisa visto que nela se encontram de forma incipiente temas que irão se tornar fundamentais na obra de Marcuse, em especial em seus escritos sobre arte. Seguimos com a análise do conceito de utopia de Mannheim feito por Marcuse nos anos 1930, antes de entrar para o círculo de Horkheimer. Ainda nos 1930, mas agora já fazendo parte do núcleo teórico da teoria crítica, compondo, portanto, um segundo capítulo, analisamos três escritos publicados originalmente na revista do Instituto de Pesquisa Social, a saber: *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, *Filosofia e teoria crítica* e *Para a crítica do hedonismo*, bem como um texto encontrado nos arquivos de Marcuse em Frankfurt, provavelmente dos anos 1940, intitulado *Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária*. Estes textos, assim como sua tese de doutorado, contêm ideias incipientes que se tornarão importantes mais tarde para a sua teoria estética.

Num terceiro momento, em que já podemos delimitar o início de uma teoria estética, analisaremos obras já das décadas de 1950 e 1960, são elas: *Eros e civilização*, *Homem unidimensional* e *O fim da utopia*. Nesta última, retomamos o debate com Mannheim acerca do conceito de utopia. Incorporamos ainda à argumentação a obra de Schiller, traçando paralelos e precisando a influência deste romântico alemão sobre o autor. Fechando a pesquisa, dividimos o quarto movimento em dois andamentos para abordarmos as últimas obras de Marcuse, escritas entre os anos de 1960 e 1970, em que

ele propõe um debate de utopia que o aproxima de Bloch e dos surrealistas e se envolve com os movimentos sociais e de classe nos Estados Unidos, contribuindo para a chamada Nova Esquerda do país – que agrega os movimentos estudantis, o feminista e o ecológico. Assim, analisaremos as obras: *A dimensão estética*, *Um ensaio para a libertação*, *Contrarrevolução e revolta* e alguns escritos compilados nos *Collected Papers of Herbert Marcuse* em vários de seus volumes.

CAPÍTULO I

ARTE E UTOPIA NO JOVEM MARCUSE

O Romance de Artista Alemão

O tema da arte perpassa toda a vida de Herbert Marcuse, está presente desde seus primeiros escritos até o último (*A dimensão estética*). Todavia, é pouco recorrente vermos estudos contemporâneos que se dediquem a pesquisar os escritos da juventude de Marcuse, anteriores ao seu engajamento no círculo da Escola de Frankfurt. Assim acontece com *O Romance de artista alemão* (*Der Deutsche Künstlerroman*), sua tese de doutorado. Defendida em 1922, mas publicada somente em 1978, esta obra ficou desconhecida do leitor por muito tempo e, de fato, ainda hoje é conhecida somente de leitores familiarizados com a língua alemã, já que não possui tradução – apenas a introdução foi traduzida para o inglês⁷. Acompanho o raciocínio de Katz, Reitz, Martineau e Kellner⁸ que consideram que nesta obra se encontram reflexões embrionárias de temas que virão a se tornar fundamentais na obra posterior de Marcuse, como, por exemplo; a separação entre arte e vida, a ideia de alienação artística e o papel da arte como meio de crítica social. Temas que virão a ser, mais tarde, a base da teoria estética de Marcuse. Ademais, podemos conceber que a ideia de utopia já se faz presente nesta obra, ainda que não de forma evidente; o termo não está presente, mas a ideia que envolve o termo já está lá. Desta forma, considero ser de extrema importância para os estudiosos da obra de Marcuse a leitura desta obra.

Em *O romance de artista alemão*, Marcuse analisa de maneira minuciosa todo um gênero literário, o *Künstlerroman* (Romance de artista) que, apesar de ser considerado por muitos teóricos como subgênero do *Bildungsroman* (Romance de formação ou educação), é analisado por Marcuse como um gênero autônomo que, no entanto, compartilha com o *Bildungsroman* certas características. De fato, para Marcuse o

⁷Se encontra no volume 4 da coleção “Collected Papers of Herbert Marcuse. Art and Liberation”.

⁸ Para consulta, ver: KATZ, Barry. Herbert Marcuse and the Art of Liberation, 1982; REITZ, Charles. Art, Alienation, and the Humanities, 2000. MARTINEAU, Alain. Herbert Marcuse’s Utopia, 1986. KELLNER, Douglas. Herbert Marcuse and the Crises of Marxism, 1984 e Introdução de Art and Liberation. Collected Papers of Herbert Marcuse, vol. 4, 2007.

Bildungsroman é a superação da problemática do *Künstlerroman*, mas isto será esclarecido mais adiante. Assim, afirma Marcuse (2007, p. 71, tradução nossa):

Se, nesta investigação, o romance de artista é visto separadamente como algo especial à parte do conjunto de todos os outros romances, tal distinção só pode ser justificada estabelecendo-se que o romance de artista possui qualidade e assunto autênticos que lhe dão um lugar único entre os romances e na arte literária épica como tal.

O *Künstlerroman* privilegia a temática da arte e da vida de artista como elemento principal, isto é, neste tipo de romance a personagem central é um artista e o enredo gira em torno da questão da separação entre mundo da arte e mundo da vida. Para sua tese, Marcuse analisou um grande período histórico que compreende desde os poetas do *Sturm und Drang* (principalmente Goethe), no século XVIII, até Thomas Mann já no início do século XX.

Em 1922, Marcuse era um jovem de 24 anos e um filósofo ainda incipiente, ainda não tinha se aproximado de Heidegger, que iria influenciar toda sua filosofia da juventude⁹. Sua tese foi defendida junto ao departamento de literatura da Universidade de Freiburg e teve como orientador Philip Witkop. Sua pesquisa é fortemente influenciada pela estética de Hegel, dialogando também com a *Teoria do romance* de Lukács.

Seu estudo, que analisa um grande volume de obras literárias alemãs, destaca o processo de tomada de consciência do artista nesse tipo de romance, a compreensão da sua incompatibilidade (alienação) com o mundo que o cerca e o seu amadurecimento enquanto artista¹⁰. Este tipo de romance é marcado por uma tensão dialética entre o real e o ideal, entre os anseios e desejos individuais e a “necessidade” produtiva e técnica do trabalho e da vida, de modo que a forma peculiar de vida do artista, essencialmente estética, se opõe ao mundo da vida. O tema central da tese é que neste tipo particular de romance fica evidente o espírito da época burguesa: a contradição entre o mundo da ideia e da realidade, entre o mundo da arte (*Künstlertum*) e da sociedade (*Menschentum*). Fica evidente também o anseio de uma geração de artistas pela construção de uma nova

⁹Até romper com Heidegger, em 1933, com a ascensão de Hitler e a adesão simpatizante de Heidegger ao regime nazista.

¹⁰Essa tomada de consciência é o processo de formação do artista que pode ocorrer tanto como um processo de amadurecimento, no sentido de passagem da juventude à maturidade, quanto como um processo de amadurecimento do artista com relação à sua própria arte, não em termos de técnica, mas em termos de posicionamento no mundo.

sociedade que realize as promessas do Idealismo, não cumpridas pela revolução burguesa (francesa).

Um modo de ser do artista (Künstlertum) e um determinado tempo: a decomposição e ruptura de formas uniformes de vida, o contraste entre arte e vida, a separação do artista de seu ambiente é a pressuposição do romance de artista, e seu problema é o sofrimento e o anseio do solitário, sua luta pela nova comunidade (Marcuse, 2004, p. 332, tradução nossa).

Marcuse desenvolve que este tipo de romance só pode surgir quando arte e vida passam a ser instâncias separadas: “somente quando o artista se torna uma personalidade particular, o representante da sua própria forma de vida a qual ele fundamentalmente não compartilha com aqueles ao seu redor, é que ele pode tornar-se o ‘herói’ de um romance” (Marcuse, 2007, p. 74, tradução nossa). Por isso, esse tipo de romance só surge na época burguesa, a época da dicotomia entre vida e arte. Antes disso, o artista vivia integrado na vida social e cumpria uma função importante: a harmonia social. Era o caso, por exemplo, da cultura helênica pré-socrática e da cultura Viking da Islândia (Ca. 930-1030 d.c). Nessas culturas havia uma unidade de pensamento e forma, de arte e vida, e o artista não tinha um estilo de vida singular, à margem da sociedade, ao contrário, seu papel social era bem delimitado. Cabia ao artista registrar e ressaltar a figura do herói do povo, do guerreiro salvador daquela comunidade. É este o caso quando: “Ideia (*Idee*) e realidade ainda convergem, onde o pensamento ainda está incorporado à vida e, portanto, onde a forma de vida infundida com o pensamento é ‘artística’” (Marcuse, 2007, p. 72, tradução nossa).

Para Marcuse a literatura típica destas culturas é a epopeia, pois na epopeia a totalidade está dada; no romance, ao contrário, a totalidade é buscada. O romance se faz assim o substituto natural da epopeia. Ele é exatamente o contrário dela: na epopeia, o artista é parte da comunidade, faz parte da forma de vida como um todo, ela expressa uma perfeita unidade de pensamento e forma, inteligência e sensibilidade, essência e aparência. Já o romance escancara as fissuras da sociedade burguesa e o abismo entre o ideal burguês e a realidade burguesa. Como bem diz Lukács (2015, p. 60): “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”. Deste modo, enquanto a epopeia é o reflexo de um artista integrado no todo, o romance é o reflexo de um artista lançado pra fora do todo, pra fora do estilo de vida preponderante, é a dissolução entre arte e vida de

fato, pois o modo de vida burguês é antagônico ao da criação artística. Portanto, e seguindo o argumento de Lukács, a epopeia e poesia épica dão lugar ao romance, que não expressa mais um estilo de vida de uma cultura, mas ao contrário, expressa um sentimento de nostalgia e saudade aliado a um ideal de sociedade que é exatamente a oposição da sociedade real. O “herói” do romance, ao contrário da epopeia, é justamente aquela personagem que consegue, em meio às dificuldades impostas pelo seu entorno, viver sua própria vida.

Mas enquanto a imanência do sentido à vida naufraga irremediavelmente ao menor abalo das correlações transcendentais, a essência afastada da vida e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência, de maneira tal que essa consagração, por maiores que sejam as comoções, pode perder o brilho, mas jamais ser totalmente dissipada. Eis por que a tragédia, embora transformada, transpôs-se incólume em sua essência até nossos dias, ao passo que a epopeia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova: o romance (Lukács, 2015, p. 39)

No romance, a personagem principal, longe de representar os feitos e atos heroicos que exaltam um estilo de vida, representa a busca de viver uma outra vida e exalta a sociedade ideal ao invés da real. Segundo Lukács (2015, p. 55), “O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”. De forma semelhante, Marcuse considera que:

Quando o artista, que exigira que o eu privado tivesse direito à vida própria, enfim sai para o mundo ao seu redor, ele suporta a maldição de uma cultura em que Ideia e realidade, arte e vida, sujeito e objeto, estão em forte oposição um ao outro. Ele não encontra satisfação nas formas de vida do mundo em torno com todas as suas limitações; seu ser autêntico (*Wesen*) e seus desejos não encontram ressonância ali; na solidão ele se ergue contra a realidade (Marcuse, 2007, p. 78, tradução nossa).

De fato, o filósofo trabalha os conceitos de romântico e épico não somente como gêneros literários, mas também como categorias históricas e, assim, a ideia de romantismo alemão, mais do que expressar uma forma de arte, expressa uma forma de vida. Os românticos buscaram, na sua arte, transpor a dualidade entre vida subjetiva e objetiva que o modo de vida burguês impunha. Alguns, como Novalis buscaram superar essa dualidade no mundo dos contos de fadas, “todo conto de fadas, segundo Novalis,

deve se tornar um ‘cânon da poesia’, toda poesia, incluindo o ‘Ofterdingen’¹¹, transcende no final para um conto de fadas” (Marcuse, 2004, p. 117, tradução nossa). Outros, como Goethe em *Os sofrimentos do jovem Werther*, buscaram mostrar como a subjetividade idealista do artista o leva a um conflito radical e interminável com a realidade. Marcuse enfatiza que o *Künstlerroman* é representativo da sociedade germânica da época burguesa. Segundo Löwy (1980, p. 26, tradução nossa):

Para Marcuse, a maioria dos romances de artista (ou seja, romances cujo herói central é um artista) contém uma dimensão crítica contra a crescente industrialização e mecanização da vida econômica e cultural, como um processo que destrói ou marginaliza todos os valores espirituais. Ele enfatiza o ardente desejo de muitos escritores românticos ou neoromânticos de uma mudança radical de vida, rompendo os estreitos limites do materialismo burguês-filisteu, e os compara a socialistas utópicos contemporâneos, como Fourier.¹²

Löwy afirma que essas ideias primeiramente traçadas em *O Romance de artista alemão* permanecem quase inalteradas em *Eros e civilização* e *O homem unidimensional*. Löwy (1980, p. 33, tradução nossa) afirma também que Marcuse, assim como Benjamin, é um romântico revolucionário – romântico porque sente nostalgia de uma cultura (*Kultur*) pré-capitalista, preservada na grande arte, e revolucionário porque transforma essa nostalgia do passado numa negação radical do presente, numa esperança de uma sociedade futura radicalmente nova. Martineau também destaca essa característica romântica revolucionária de Marcuse e ratifica a afirmação de Löwy de que este romantismo não está necessariamente relacionado com o gênero literário, mas sim com uma visão social e política do mundo a qual os românticos compartilhavam, isto é, o espírito de revolta. “Romantismo como negação da ordem estabelecida deve, portanto, ser encontrado na base de toda arte” (Martineau, 1986, p. 67, tradução nossa).

Já Kellner discorda em absoluto deste posicionamento de Löwy e Martineau. Em seu livro *Herbert Marcuse and the crisis of marxism*, Kellner enfatiza que *O romance de artista alemão* não deve ser lido como afirmação do romantismo e que não há nostalgia do passado nesta obra, como Löwy sugere. Kellner considera que Marcuse faz críticas ao romantismo ao longo do livro e, ressalta que Marcuse elogia Goethe, Gottfried Keller e Thomas Mann por “superarem o seu romantismo inicial e alcançarem uma acomodação

¹¹ *Heinrich Von Ofterdingen* é um romance de Novalis.

¹² Citando Marcuse, *Der Deutsche Künstlerroman*, 43 -49, 86, 117-119, 133-143.

com suas respectivas sociedades, adotando, ao mesmo tempo, um estilo de prosa épico, objetivo e realista” (1984, p.22, tradução nossa).

De fato, Marcuse considera que existe uma evolução na escrita goetheana desde *Os sofrimentos do jovem Werther* até *Wilhelm Meister*: a primeira obra seria muito subjetivista e idealista e, na segunda, Goethe já teria resolvido o problema que caracteriza o *Künstlerroman* – a separação entre arte e vida – para se tornar um *Bildungsroman* – em que prevalece a questão da formação do indivíduo, seu desenvolvimento pessoal em determinadas condições históricas. No entanto, isto não invalida a interpretação de Löwy – nem de Martineau –, pois, para estes autores, a ideia de romantismo em Marcuse ultrapassa a fronteira literária e se estabelece como categoria histórica. Isto é, identifica-se um espírito revolucionário que tem na arte a sua realização, tanto em Marcuse quanto nos assim chamados *Românticos Alemães*. Contudo, Löwy engana-se ao associar esse espírito revolucionário a uma nostalgia do passado; não há nostalgia com relação a comunidades pré-capitalistas nesta obra. Embora Marcuse cite como exemplo de sociedades harmônicas as sociedades grega pré-socrática e viking, pela forma integrada de arte e vida nestas comunidades, ele ressalta também que é somente com o colapso da cultura feudal, o surgimento da cultura burguesa e a emergência da ideia de autoconsciência que a noção de subjetividade, e conseqüentemente a consciência da alienação, pode surgir. Isto é, o indivíduo burguês, quando desperto para sua alienação dispõe de maior liberdade que em épocas anteriores e pode, portanto, tomar as rédeas da própria vida e mudar seu “destino”. E aqui encontramos os primeiros traços utópicos de Marcuse, pois seu romantismo não é nostálgico e sim utópico, na medida em que projeta no futuro uma sociedade melhor.

O que se observa ao longo de toda a obra estética de Marcuse, a começar por *O romance do artista alemão*, é a importância da transformação das relações sociais burguesas e o papel predominante da arte neste processo. O artista grego pré-socrático não era capaz de se ver como sujeito individual, o burguês é, mas é isolado pela sociedade que não aceita seu estilo de vida. Para Marcuse, só uma nova sociedade, ainda não realizada é capaz de superar a dualidade burguesa de forma harmônica, porém desperta. Marcuse não nutre nostalgia por uma “época de ouro” perdida, o que “nostalgicamente” se anseia não está no passado, mas no futuro. Podemos exemplificar esta ideia com a diferenciação que Schiller faz entre arte ingênua e sentimental: a arte ingênua grega é a representação de um ideal de natureza humana, que, todavia, só pode ser percebido pelo artista sentimental, isto é, entre o artista ingênuo (infância) e o artista sentimental

(maturidade), só o segundo é capaz de reconhecer a beleza do primeiro, só o segundo é capaz de recuperar a magia da infância e concilia-la com o entendimento para nos “reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade” (Schiller, 1991, p. 44).

Importante acrescentar a ponderação de Marcuse acerca dos artistas *Goliardos* da Idade Média. O filósofo salienta que um prenúncio do que viria a ser os anseios subjetivos dos artistas do *Künstlerroman* já se encontrava nos poemas dos artistas *Goliardos*, em especial os escritos de *Arquipoeta*. Esses artistas – em sua maioria clérigos e estudantes pobres egressos das universidades, os quais sem amparo da igreja tornavam-se andarilhos, boêmios que circulavam pelas cidades declamando poemas satíricos e eróticos com críticas à sociedade feudal – possivelmente foram os primeiros artistas que genuinamente tomaram conhecimento de si mesmos, isto é, “compreenderam e enfatizaram que sua vida vagabunda e sua oposição ao mundo circundante era uma necessidade artística” (Marcuse, 2007, p. 75, tradução nossa). Entende-se, assim, que já nesta obra enfatiza-se o papel daqueles que vivem à margem da sociedade como possíveis agentes de mudança social. Tema que será recorrente nos seus escritos já a partir do final da década de 1930. Por exemplo; em *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, de 1937, ele salienta a importância das artes “marginais”, como o circo e os artistas de cabarés, por combaterem o puritanismo burguês ao romperem com os tabus do corpo, ainda que de forma reificada, e conservarem uma força subversiva. Já em um texto da década de 1940, *Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária*, Marcuse demonstra por meio dos artistas da Resistência Francesa e do Movimento Surrealista que a arte, ainda que em sua maioria absorvida pelo sistema, encontra uma forma de permanecer alienada da sociedade e com isso conserva seu poder de oposição ao estabelecido. Em *Um ensaio sobre a libertação* de 1969, antecipando *A dimensão estética* (1977), Marcuse clama por uma nova sensibilidade baseada na imaginação e na moralidade estética, ressalta novamente o Movimento Surrealista para uma investida na ideia de estetização da vida e salienta os marginalizados como força política mais radical que a classe trabalhadora, pois esta sucumbiu aos interesses e valores capitalistas. Kangussu (2006, p. 351) observa que no *Künstlerroman*:

Fica evidente sua simpatia pelos outsiders e, na sequência, por movimentos literários potencialmente libertários, simpatia que antecipa a defesa que ele fará, nos anos 1960, da necessidade emergente de uma ‘nova sensibilidade’ capaz de moldar esteticamente as coordenadas simbólicas que organizam o chamado mundo real.

Em seu estudo, Marcuse distingue dois tipos de romances de artista: o subjetivo-romântico e o realista-objetivo. No primeiro tipo estão artistas como o jovem Goethe (*Werther*), Novalis e os primeiros românticos, que não encontram realização na existência concreta e fogem para um mundo ideal de sonhos e fantasia. A busca pelo afastamento total da sociedade é a marca desse tipo de romance. No segundo tipo estão artistas como Eichendorff, Arnin, Brentano e E. T. A. Hoffman, que compreendem o mundo ao seu redor como sendo a base e o fim de sua arte e buscam a integração. A busca pela reconciliação entre arte e sociedade caracteriza este segundo tipo. Marcuse faz críticas ao primeiro tipo que busca escapar da realidade, da vida mundana, por meio do abandono desta, ou seja, seus protagonistas sempre encontram um fim trágico ou as histórias são impregnadas pelo fantástico. Ao segundo tipo, Marcuse tece elogios pela tentativa de reconciliação com a sociedade ainda que esta seja deficiente. De modo geral, os protagonistas deste tipo de romance encontram a harmonia por meio da renúncia aos prazeres unilaterais da arte, para superar a oposição entre vida artística e vida cotidiana.

Brentano, E.T.A. Hoffmann, Eichendorff, Arnim - todos eles estão conscientes de que o artista não pode encontrar satisfação em sua devoção pura ao mundo ideal. Com a nostalgia da ideia, vem a nostalgia da vida, da realidade. Esse é o fator decisivo: a vida real tornou-se novamente um valor agregado, e o artista vê nela novamente o sentido e o propósito (Marcuse, 2004, p. 122, tradução nossa).

Marcuse tem apreço especial pelo Goethe maduro (*Wilhelm Meister*), por Keller e Mann, pois, para ele, estes autores conseguiram justamente superar as contradições encontradas nos dois polos do *Künstlerroman* – entre o eu artístico e as formas de vida objetivas – e conquistar a realização no âmago da sociedade existente. Para Marcuse, *Os sofrimentos do jovem Werther* era um típico romance do *Sturm und Drang*: “Para Werther, em seu subjetivismo extremo, em sua interioridade absoluta, a dicotomia entre ideia e realidade, eu e o meio ambiente, era intransponível, e não havia retorno à unidade, exceto através da morte, a extinção do ser empírico” (Marcuse, 2004, p. 69, tradução nossa). Já *Wilhelm Meister* supera o subjetivismo artístico fazendo com que a personagem principal encontre realização pessoal no seio da própria sociedade burguesa. Como comenta Lukács (In: Goethe, 2006, p. 592):

(...) o ponto de transição decisivo para a educação de Wilhelm Meister consiste precisamente em que ele renuncie a sua atitude puramente interior, puramente subjetiva, para com a realidade, e chegue à compreensão da realidade objetiva, à atividade na realidade tal como

ela é. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é um romance de educação: seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade.

Em essência, *Wilhem Meister* é a realização dos ideais humanistas e uma crítica a incapacidade da sociedade burguesa de tornar real estes ideais. Quando o protagonista finda seu aprendizado e, por meio da renúncia ao subjetivismo, encontra na própria realidade a sua realização, não na arte, ele cumpre a tarefa de formar-se a si mesmo a partir do interior e de fazer de sua vida arte. A personagem supera a alienação artística e se reconcilia com a sociedade. Não se trata mais de justificar o artístico (*Künslertum*) como forma de vida (*Lebensform*), mas sim fazer do artista um ser humano harmônico, que encontra na vida real realização, de modo que esta torne-se “arte, beleza, ideia. Os ‘anos de aprendizado’ estão no fim do caminho que vai da arte subjetiva para uma humanidade harmônica” (Marcuse, 2004, p. 84, tradução nossa).

O romance de artista dos primeiros românticos se encaminhou desde a poetização da realidade até sua completa superação. A atitude romântica em relação à vida levou necessariamente à solução do problema do artista, que era o oposto do de Goethe - o aumento metafísico do mundo da arte e sua missão: o artista é "transcendental", seu reino não é deste mundo e seu modo de vida não é desta terra. A realidade empírica não o completa, seu ser se enraíza solitário no mundo ideal, o anseio para com esse mundo é sua herança dolorosamente feliz e sua realização é a meta (Marcuse, 2004, p. 121, tradução nossa).

Todavia, para o filósofo, Goethe ainda não resolve inteiramente os problemas de seu tempo. Gottfried Keller e o seu *Der grüne Heinrich*, ao lado de Goethe, será para Marcuse a “recuperação” da realidade harmoniosa e feliz. Kellner (1984, p. 24, tradução nossa) afirma que a análise sobre o romance de Keller antecipa a defesa posterior de Marcuse sobre o hedonismo e o ideal social de reconciliação e harmonia. Todavia, Keller também não satisfaz por completo as adversidades do seu tempo. Será somente com Thomas Mann, e o seu *Morte em Veneza*, que Marcuse conceberá que o problema do artista é superado, conciliando os aspectos subjetivos e objetivos. Segundo Marcuse (2004, p. 303), Mann não escreveu nenhum *Künstlerroman* propriamente dito, mas todos os seus romances eram romances de artistas de alguma maneira, pois focavam no desenvolvimento de um artista. De fato, Mann consegue ultrapassar o subjetivismo romântico do *Künstlerroman* e desenvolve um objetivo e épico *Bildungsroman*. Sobre Mann, Marcuse (2004, p. 31, tradução nossa) declara: “É a tragédia de um tempo, que

aqui se faz ouvir, não a tragédia de um artista individual”. Numa passagem, Marcuse sintetiza a evolução gradual do Romance de Artista, de subjetivo-romântico a realista-objetivo, como segue:

O movimento do Romance de Artista ocorre em amplos ritmos entre esses polos: o romance de artista subjetivista do *Sturm und Drang* é seguido pelo "Wilhelm Meister", a primeira conquista de uma forma de vida objetiva; o romance transcendental-musical do início do romantismo é seguido pela reconquista da realidade através de Eichendorff e Arnim; o ativismo político e social dos Jovens Alemães e seus sucessores, bem como a grande realização do período realista que se dá através de Keller e a volatilidade do romance histórico e do romantismo epígono andam em paralelo; e depois do último ápice da arte romântica, em *l'art pour l'art*, começa a descida gradual rumo ao desenvolvimento de uma nova vida, que chega a um fim temporário com Thomas Mann (Marcuse, 2004, pp. 332-333, tradução nossa).

Um “fim temporário” porque nenhuma obra literária analisada por Marcuse resolve efetivamente o problema do artista e seu tempo. Em realidade, e é isso que interessa a Marcuse, o que se pode aprender com todos estes romances é que os movimentos artísticos e intelectuais são prenúncios das mudanças sociais. Como exemplo, ele ressalta a boemia francesa e os socialistas utópicos que anteviram a revolução de 1830. Já a revolução de 1830 na França veio a exercer grande influência na literatura alemã do movimento dos *jovens alemães*, uma corrente artística mais política e ativista que veio a se contrapor ao subjetivismo demasiado do Romantismo. A análise de Marcuse reflete o espírito utópico da época e também a sua própria tendência utópica.

O que Marcuse faz neste estudo é se utilizar da literatura para compreender a estrutura da sociedade burguesa e suas possibilidades de transformação. E, por isso mesmo, podemos afirmar que, embora o termo utopia não seja expressamente usado nessa obra, como o será em textos posteriores, já se encontra nela a ideia envolta pelo conceito de utopia. Segundo Kellner, Marcuse seguiu o método das ciências sociais dominantes na época e, assim, situou a literatura alemã no contexto da história alemã e, “como Hegel, delineou a progressão e o desenvolvimento de formas literárias que emergiram da interação e, às vezes, do conflito uma com a outra” (1984, p. 18- 19, tradução nossa). A análise marcuseana é clara. Sua preocupação consiste em demonstrar a necessidade de superar a sociedade capitalista burguesa; desta maneira, ele constata que nenhuma obra por ele analisada foi realmente capaz de superar os problemas da alienação artística, mas como documentos históricos elas são relevantes por mostrar os anseios e angústias de

toda uma geração, não só de artistas, mas de toda uma geração de alemães. Pois, como é dito nas suas conclusões, o Romance de artista constitui “a luta do povo alemão por uma nova comunidade” (Marcuse, 2004, p. 333, tradução nossa). A propósito, a palavra *Gemeinschaft* (comunidade), muito utilizada nesta obra ao invés de *Gesellschaft* (sociedade), já prefigura a sua concepção de sociedade não repressiva desenvolvida posteriormente em *Eros e Civilização*, bem como demonstra já certo interesse de Marcuse pelo socialismo utópico, que ele irá defender na década de 1960, dando mostras, mais uma vez, da sua predisposição utópica. A luta por uma nova comunidade esteticamente não repressiva – e, por estética entende-se sensibilidade – presente no espírito dos artistas do *Künstlerroman*, influencia a teoria estética de Marcuse desenvolvida mais tarde. Por isso, volto a frisar, que não é errada a leitura de um Marcuse romântico, ao contrário do que afirma Kellner. Ouso dizer que o espírito romântico-revolucionário persistirá em Marcuse ao longo de toda a sua vida.

É preciso ressaltar ainda que *alienação artística*, conceito fundamental para compreender a estética de Marcuse, e que virá a ser desenvolvida com detalhamento mais tarde¹³, já se encontra nesta obra de forma incipiente. A ideia de arte como detentora e guardiã da felicidade em oposição ao mundo oprimido também já se encontra nessa obra de forma embrionária. A ideia de autonomia da arte de Hegel, que influencia a teoria estética de Marcuse, também é nítida neste trabalho.

A escolha deste gênero literário como objeto de estudo para sua tese reflete a enorme preocupação de Marcuse, desde muito jovem, com os rumos do capitalismo no mundo moderno e as agruras impostas por esse sistema, já identificado pelo autor na juventude como perverso, excludente e opressor. Penso que Marcuse concordaria com Lukács (2015, pp. 37-38) quando este diz: “O romantismo alemão, embora nem sempre esclareça em detalhes, estabeleceu uma estreita relação entre o conceito de romance e o de romântico. Com toda razão, pois a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental”. Ou, nas palavras do próprio Marcuse (2004, p. 333, tradução nossa):

É uma luta constante com o doloroso conflito, uma eterna busca e questionamento. Mais profundo talvez do que qualquer outra forma de romance, o romance de artista é carregado por esse sentimento de

¹³ Alienação artística irá aparecer já como conceito em *Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária*. Este texto se encontra nos *Collected Papers of Herbert Marcuse* vol. 4. Depois, será recorrente em diversos escritos, mas em especial em *Eros e Civilização* e *A Dimensão Estética*.

mundo especificamente germânico que, por trás de toda a unidade do trágico dualismo do ser, reconhece o sofrimento nascido do indivíduo.

Fica claro neste escrito inicial de Marcuse o poder de negação da arte frente à sociedade burguesa. Ela está lá como um ato de resistência frente à mecanização do trabalho e da vida, portanto fica evidente também já neste trabalho a tendência utópica do autor, haja vista o seu esforço em demonstrar o poder de denúncia e resistência da arte; porém ainda sem a problematização que o conceito acarretará em obras posteriores. Entende-se, assim, que neste texto a ideia de utopia, ainda não pensada em consonância com uma proposta efetiva ou abstrata, está presente na ideia de transformação da sociedade pela arte, mas ainda não vinculada com a problematização que seguirá em anos posteriores, a saber, a relação da utopia com o diagnóstico de época. A utopia, enquanto conceito, só surgirá num artigo escrito em 1929 intitulado *Zur Wahrheitsproblematik der Soziologischen Methode* (Sobre a problemática da verdade do método sociológico), em que Marcuse discute o então recém-lançado livro de Mannheim, *Ideologia e utopia*. Todavia, o conceito não é problematizado neste artigo, mas sim exposto como uma crítica ao positivismo. Este é o tema do qual trataremos a seguir. Com relação à arte, ela só voltará a aparecer nos escritos de Marcuse em 1937, de modo que se faz necessária uma breve explanação bibliográfica para entendermos o porquê.

Após defender sua tese de doutorado em Freiburg, Marcuse se torna sócio de um antiquário de livros em Berlim, onde trabalhará por alguns anos. Em 1927, depois de ler *Ser e tempo*, ele retornará a Freiburg para trabalhar com Heidegger, até dezembro de 1932, quando deixa a Alemanha, um pouco antes de Hitler chegar ao poder. Nesse período, de 1927 até 32, Marcuse mergulhará no pensamento filosófico de Heidegger e Marx. Seu primeiro artigo, de 1928, *Beiträge zu einer Phänomenologie des Historischen Materialismus* (Contribuições para uma fenomenologia do Materialismo histórico), propõe uma junção entre marxismo e a fenomenologia existencialista de Heidegger para a construção de uma filosofia concreta. Em seguida, e até 1933, segue-se uma série de produções filosóficas, hoje compiladas na coletânea *Schriften Band I*, que aprofundam o interesse de Marcuse no marxismo e na dialética. Em 1933, Marcuse se junta ao Instituto de Pesquisa Social, numa filial do grupo em Genebra, para onde havia fugido por conta da chegada de Hitler ao poder. Emigra para os Estados Unidos em 4 de julho de 1934, para onde o grupo de Frankfurt havia se mudado.

Será somente em 1937, então com 39 anos, em *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, que Marcuse retomará o tema da estética e da arte, já dentro da ótica da teoria crítica. A partir de então, aprofundará seu interesse de tal forma que nenhuma obra escrita posteriormente deixará de citar o tema da arte e da “nova sensibilidade” como fatores essenciais para a transformação social. Em 1955, com *Eros e civilização*, começa a traçar o primeiro esboço do que viria a ser mais tarde a sua teoria estética.

Marcuse e a Utopia de Karl de Mannheim

A primeira menção ao termo utopia na obra teórica de Marcuse – como mencionado anteriormente – é feita num texto de 1929 em que analisa a obra recentemente lançada de Mannheim, *Ideologia e Utopia*. Nesse período, Marcuse estava trabalhando com Heidegger (de 1927 até 1932), portanto sua leitura de Mannheim sofre grande influência deste pensador que Marcuse acreditava ser o filósofo que conseguira colocar a filosofia sobre fundações concretas – concernente à existência humana e não somente a ideias abstratas¹⁴¹⁵.

Sob a influência de Heidegger e de sua “ontologia histórica” Marcuse, num artigo intitulado *Zur Wahrheitsproblematik der Soziologischen Methode* (Sobre a problemática da verdade do método sociológico), publicado na *Internationale Revue für Sozialismus und Politik*, fará uma crítica positiva do livro de Mannheim, pois enxergará nele “o problema atual da existência humana” (Marcuse, 1929, p. 356, tradução nossa). Para Marcuse, o livro levantava uma discussão importante: a relação entre conhecimento e existência; teoria e práxis. Isto é, sua problemática é centrada na história universal da existência humana e na questionável tradicional separação entre ser real e ser ideal (Marcuse, 1929, p. 357, tradução nossa).

¹⁴ Mais tarde, quando da adesão de Heidegger ao nazismo, Marcuse irá dizer ter-se dado conta de que a concretude de Heidegger nada mais era do que falsa concretude, tão abstrata quanto as filosofias dominantes à época nas universidades alemãs.

¹⁵ Sabe-se que Mannheim trabalhou no mesmo edifício que Horkheimer em Frankfurt am Main nos anos 1930 e que Horkheimer escreveu um artigo – pouco antes de se tornar diretor do Instituto de Pesquisa Social – sobre o desenvolvimento da sociologia de Mannheim, intitulado *Neuer Ideologiebegriff?* (Novo conceito de Ideologia?) Nesse texto de 1930 Horkheimer critica a concepção neutra e totalizante de ideologia de Mannheim, e o acusa de transformar o conceito de ideologia de Marx em seu contrário. Este artigo é a primeira crítica do Instituto de Pesquisa Social à Sociologia do Conhecimento de Mannheim. Todavia, o texto de Marcuse é de 1929, anterior à chegada de Marcuse ao Instituto, que se deu em 1932.

Para Marcuse, Mannheim reconheceu a inevitável dimensão temporal dos fenômenos culturais e sua relação situacional. Segundo Jay (1974, p. 79, tradução nossa), Marcuse considera que, mesmo que Mannheim tenha reduzido o marxismo a uma ideologia particular da classe da trabalhadora, ele também “libertou” o marxismo do status transcendental e a-histórico conferido pelos Revisionistas e neokantianos, como Max Adler e, assim, permitiu revelá-lo como a teoria concreta da *práxis* proletária. Ao fazê-lo, ele restaurou a relação entre teoria e prática que os Revisionistas e os teóricos ortodoxos da Segunda Internacional haviam igualmente negado. Além disso, Marcuse reconhece que Mannheim, assim como Marx, enfraquece a suposição de que a verdade é atemporal e de que, portanto, o condicionamento histórico de uma teoria não necessariamente questiona sua validade. “Como resultado, a antiga antítese entre relativismo e absolutismo não poderia mais ser fundamentada na noção de que a verdade e a imutabilidade eram sinônimas” (Jay, 1974, p. 79, tradução nossa).

Mannheim escreve *Ideologia e utopia* na tentativa de alicerçar academicamente a sociologia do conhecimento. Na esteira de uma crítica ao racionalismo e positivismo, bem como ao totalitarismo político, *Ideologia e utopia* trata da questão da apreensão do conhecimento como vinculado à posição dos indivíduos nas classes sociais. Ou seja, todo conhecimento está vinculado à classe social a qual pertence o sujeito do conhecimento. A partir de um ponto de vista relativista-historicista, Mannheim procura reconstituir a conexão existente entre os grupos sociais (classe dominante, trabalhadores etc.) e as ideias que os movem. Há os grupos que se movem pela manutenção do *status quo* (ideólogos) e os que se movem pela transformação deste mesmo *status quo* (utópicos).

Ideologia e utopia é uma tentativa de descortinar os verdadeiros grupos de interesse na sociedade e as ideias que eles defendem. Para Mannheim, as ideologias e utopias são formas que desviam o pensamento do objeto da observação, as ideologias estão presas ao passado e as utopias ao futuro, portanto a realidade em sua totalidade nunca é realmente apreendida pelos indivíduos. Para o autor, o pensamento é um instrumento de ação coletiva. Isto é, o indivíduo não articula suas ideias e emoções por si mesmo, mas sofre influência do mundo ao redor. Caberia, portanto, à sociologia do conhecimento identificar estas influências. Não obstante, as ideias circulantes dentro da sociedade estariam também sugestionando toda a forma de produção do conhecimento, o que é relevante ou não, segundo interesses e propósitos de determinados grupos sociais.

Talvez precisamente quando se tornem visíveis a dependência oculta do pensamento à existência do grupo e seu enraizamento na ação, é que seja realmente possível, pela primeira vez, obter-se um novo modo de controle sobre fatores do pensamento anteriormente incontrolados (Mannheim, 1986, pp.32-33).

Para Mannheim, as discussões políticas estão mais claramente representadas nas democracias modernas (por determinados grupos sociais) e, portanto, a determinação social do pensamento também está mais claramente identificável, no caso, as ideologias e as utopias.

A ideologia se caracteriza pela tendência dos grupos dominantes de estabilizar uma determinada situação que lhes é favorável, sem serem capazes de se dar conta das demais tendências que por ventura podem abalar a sua dominação. “Está implícita na palavra ‘ideologia’ a noção de que, em certas situações, o inconsciente coletivo de certos grupos obscurece a condição real da sociedade, tanto para si como para os demais, estabilizando-a, portanto” (Mannheim, 1986, p. 66). Já a utopia, ou o pensar utópico, reflete justamente a tendência oposta, em que “certos grupos oprimidos estão intelectualmente tão firmemente interessados na destruição e na transformação de uma dada condição da sociedade que, mesmo involuntariamente, somente veem na situação os elementos que tendem a negá-la” (Mannheim, 1986, p. 67). O pensamento utópico,

(...) não é capaz de diagnosticar corretamente uma situação existente da sociedade. [Os grupos oprimidos] não estão absolutamente preocupados com o que realmente existe; antes, em seu pensamento, buscam logo mudar a situação existente. Seu pensamento nunca é diagnóstico da situação; somente pode ser usado como orientação para a ação. Na mentalidade utópica, o inconsciente coletivo, guiado pela representação tendencial e pelo desejo de ação, oculta determinados aspectos da realidade. Volta as costas a tudo o que pudesse abalar sua crença ou paralisar seu desejo de mudar as coisas (Mannheim, 1986, p. 67).

Mannheim considera que as ideologias e as utopias são ideias defendidas por determinados grupos sociais que não correspondem verdadeiramente à realidade objetiva. Ainda assim, isto não é para Mannheim necessariamente uma interpretação desvalorativa destes conceitos. O senso comum costuma associar a palavra ideologia a algo depreciativo; todavia, ela só adquire conotação pejorativa depois que Napoleão a usa de forma desdenhosa para se referir aos ideólogos do grupo de Destutt de Tracy, por considerar que faziam oposição ao seu governo - o que de fato faziam. Porém, estes

ideólogos assim se apelidavam porque se dedicavam a estudar a origem e a formação das ideias (ideia + logos), a partir da observação do indivíduo e sua interação com a sociedade, numa perspectiva antropológica e psicológica em vez de metafísica, daí o termo ideologia, desenvolvido por eles. Além disso, Marx – guardadas as devidas mudanças de conteúdo – mantém o mesmo critério político ao utilizar o termo ideologia como forma de desacreditar o pensamento burguês. Ao lançar a ideologia ao plano da falsa consciência, Marx sentencia de uma vez por todas a ideologia ao campo depreciativo.

O pensamento marxista atribuía à prática política, juntamente com a interpretação econômica dos acontecimentos uma significação tão decisiva que estas duas se tornaram os critérios definitivos para separar o que não passasse de ideologia dos elementos do pensamento mais relevantes para a realidade. Em consequência, não é de admirar que a concepção de ideologia seja geralmente encarada como integrando, e até identificada com o movimento proletário marxista (Mannheim, 1986, pp. 100-101).

Assim, o conceito de ideologia que prevalece ainda hoje é o que caracteriza normas e modos de pensamento que, ao invés de revelar, ocultam o real significado da ação com vistas à manutenção do *status quo*. Desta forma, os grupos dominantes da sociedade são ideológicos, pois se empenham em mascarar toda possibilidade de mudança que por ventura surge.

O perigo da ‘falsa consciência’ não está, em nossos dias, no fato de esta não poder captar uma realidade absoluta imutável, mas, antes, no de obstruir a compreensão de uma realidade que é o resultado da constante reorganização dos processos mentais que compõem os mundos em que vivemos (Mannheim, 1986, p. 120)

Contudo, Mannheim salienta que atualmente o termo ideológico serve não somente para desvalorizar grupos reacionários, mas também para desvalorizar qualquer ideia, dentre a multiplicidade de grupos e convicções existentes, que se manifeste de maneira contrária a outro grupo. Ou seja, a ideologia é usada por grupos de diferentes opiniões, todos eles requisitando validade absoluta, embora nitidamente relacionados a pontos de vistas particulares, como arma contra os demais. Com efeito, Mannheim considera os modos de pensar ideológico e utópico como formas deformadas de olhar para a realidade, uma por estar presa ao passado e a outra por já se encontrar no futuro. Procurar a realidade, para ele, é buscar escapar destas deformações.

Portanto, um estudioso da cultura precisaria estar ciente dos modos de pensamento a que ele mesmo está sujeito. Não podemos esquecer que Mannheim faz estas declarações na tentativa de alicerçar a sociologia do conhecimento. Desta forma, ele salienta que uma boa herança deixada pelo marxismo foi a compreensão de que o pensamento coletivo está associado aos interesses e situações sociais existentes, ainda que o tivesse feito na tentativa de desmoralizar o pensamento burguês. Assim, ele esclarece que:

(...) o conceito de ‘ideologia’ está sendo aqui utilizado não como um juízo de valor negativo, no sentido de que insinue uma mentira política consciente, mas com o intuito de designar o ponto de vista inevitavelmente associado a uma dada situação histórica e social, bem como à *Weltanschauung* e ao estilo de pensamento vinculados a esta situação (Mannheim, 1986, p. 150).

A posição que um indivíduo ocupa na sociedade constrói a maneira como o indivíduo encara a história, e ter consciência dessa relação é o caminho para a compreensão política. E, para Mannheim, essa definição de construção do pensamento vinculado ao social em oposição à pura teoria das ideias se deve ao marxismo – embora sendo uma postura parcial. Mas, se a posição de um indivíduo na sociedade serve para criar ideologias, também serve para criar utopias. Ambas são categorias de pensamento e ação que transcendem a realidade, pois não mostram a realidade em si, mas que estão, ainda assim, em conexão direta com a realidade do grupo ao qual pertencem. As ideologias transcendem num movimento de conservação de um estado de coisas, já as utopias transcendem num movimento de transformação de um estado de coisas.

Com relação ao pensamento utópico, Mannheim salienta que ele é fruto do desenvolvimento de uma ordem existente e funciona como uma relação dialética, em que as utopias servem para mostrar “as tendências não realizadas que representam as necessidades de tal época” (Mannheim, 1986, p. 223). Essas utopias rompem com os laços da ordem existente fazendo-a evoluir em direção à próxima ordem de existência. Todavia, o que muitas vezes acontece é que os projetos políticos utópicos, quando realizados (por exemplo: queda do feudalismo e ascensão da burguesia), acabam por justificar e manter a própria ordem, transformando-se em ideologias. Transformados em ideologias, estes lançam as utopias, de onde eles mesmos surgiram, para o campo da fantasia (do não realizável). Isto acontece porque, quanto mais uma determinada classe adquire o domínio sobre as condições de existência, mais ela tende ao conservadorismo, e isso significa uma renúncia aos elementos utópicos que a fizeram se mobilizar primeiramente.

Ao que tudo indica, constitui lei geralmente válida da estrutura do desenvolvimento intelectual o fato de que, na ocasião em que novos grupos penetram em uma situação já estabelecida, eles não adotem de imediato as ideologias já elaboradas, mas, antes, adaptem as suas ideias tradicionais a nova situação (Mannheim, 1986, p. 272).

Portanto, por mais que Mannheim mantenha uma postura positiva frente às ideias utópicas — e deixe claro que elas são necessárias para impulsionar as mudanças sociais — sua posição em relação às consequências de uma conquista da utopia é negativa, no sentido de que as utopias, quando realizadas, não possuem ideais suficientemente fortes para escapar dos vícios sociais das ideologias dominantes, aos quais estamos todos sujeitos. Todavia, ele estabelece uma relação dialética entre a utopia e a ordem existente, pois cada época permite surgir as “ideias e valores em que se acham contidas, de forma condensada, as tendências não realizadas que representam as necessidades de tal época (Mannheim, 1986, p. 222-223).

Marcuse salienta que o livro de Mannheim interpreta a teoria marxista como uma teoria concreta da prática proletária, como aplicação a um ato revolucionário, e elogia seu esforço em resgatar a relação entre teoria e prática:

Em Mannheim, as duas áreas centrais da teoria retomam a posição correta: a relação entre teoria e prática e o materialismo histórico, que é entendido em seu verdadeiro significado ontológico (baseia-se na fundamental relação ontológica entre o ser social e a consciência, não na relação factual de ambos numa sociedade factual ou mesmo na relação entre materialidade e idealidade em geral) (Marcuse, 1929, p. 358, tradução nossa).

Todavia, Marcuse também aponta uma série de incongruências na sociologia do conhecimento de Mannheim, por exemplo, a questão da verdadeira e falsa consciência. Supor que “verdadeira consciência” é aquela que corresponde à realidade dada do grupo que a gerou e “falsa consciência” é aquela que não corresponde à realidade fracassa, não somente pela dificuldade em distinguir uma da outra e de validar, portanto, algo como verdadeiro ou falso, já que não há os mecanismos para isso, mas também pelo erro ao deixar de imputar ao *ser social* o seu caráter intencional. Ou seja, Mannheim estabeleceu a sociedade como algo dado e desconsiderou o papel constitutivo que a própria consciência desempenha na criação da realidade social. Marcuse considera que

Mannheim não possui um entendimento dialético da sociedade. Ademais, Marcuse o acusa de entender mal a dialética marxista¹⁶:

A verdadeira dialética jamais considera um determinado nível do ser como instância da verdade ou falsidade de uma teoria e da ação baseada nela, tampouco como possibilidade de verificação da verdade na prática concreta, mas sempre somente como uma instância de seleção a partir das possibilidades pertinentes de verificação (Marcuse, p. 363, tradução nossa).

Para Marcuse, o método de Mannheim pela busca da *verdade sociológica* acaba esbarrando no positivismo que justamente tentava criticar, ou seja, Mannheim tratou a sociologia como “ciência pura” nos mesmos moldes positivistas que se propõe a confrontar. Além disso, cometeu um erro ao tomar como verdadeiros marcos importantes da existência social, como o feudalismo e o capitalismo primitivo (*Frühkapitalismus*), para pensar o presente, pois estes correspondem a verdades de outro tempo, sem validade, portanto, no mundo atual. Segundo Jay (1974, p. 80, tradução nossa) Marcuse afirma que:

[...] a tentativa de Mannheim de julgar o valor de uma teoria por sua relação com uma situação social específica foi apenas parcialmente bem-sucedida, pois há - e aqui Marcuse, o heideggeriano estava falando - uma dimensão transcendente da verdade. A facticidade histórica fazia parte de uma realidade estrutural mais profunda que deveria servir como tribunal de última instância da validade de uma teoria, e somente no longo prazo.

Esse último argumento, o apelo a processos históricos de longo prazo como o tribunal de última instância, viria a se tornar um elemento importante na crítica do pragmatismo da Escola de Frankfurt. Que o próprio Mannheim fosse algo mais do que um pragmático pode ser compreendido em sua expressão de preocupação com o declínio do pensamento utópico em *Ideologia e Utopia*, um medo que a própria escola de Frankfurt costumava exprimir. Mas Marcuse, como Horkheimer depois dele, prestou pouca atenção a esse sentimento comum e concentrou-se no fracasso de Mannheim em integrar o utópico em sua epistemologia, que ele considerava essencialmente pragmática.

Concordo com esta crítica de Jay com relação a leitura de Marcuse e Horkheimer do livro de Mannheim e acrescento que a noção de ideologia defendida por Mannheim não é a mesma defendida por Marx e me parece que Marcuse (assim como Horkheimer)

¹⁶ Ideia muito próxima da interpretação que Horkheimer irá fazer sobre o livro de Mannheim em 1930. Segundo Jay (1974, p. 81, tradução nossa): “Como seu futuro colega, Horkheimer rejeitou a noção de julgar a verdade ou a falsidade pela atualidade da teoria em relação à realidade social que ela pretendia refletir. Como Marcuse, ele atacou a noção de ‘relação social’ como não dialética, sem uma crítica da própria existência social”. Todavia, para Horkheimer não existia uma real relação entre teoria e prática na teoria de Mannheim, ao contrário de Marcuse.

trabalha com o conceito de ideologia de Marx em sua crítica e não o de Mannheim. Portanto, entendo que ele se equivoca um tanto na sentença rápida que faz ao julgar o tratamento dado por Mannheim para a teoria marxista, a saber, Mannheim entende o marxismo como sendo uma ideologia de uma classe historicamente determinada, portanto, tem uma validade histórica relativa. Entendo que sob uma influência heideggeriana, ou hegeliana idealista, Marcuse estabelece o marxismo como possibilidade concreta de uma verdade transcendente, por isso uma crítica tão enfática ao “determinismo” histórico de Mannheim.

Desta forma, o artigo de Marcuse se ocupa em refutar a noção de *verdade sociológica* que ele entende que Mannheim quer propor. Nesse sentido, a ideia de utopia está nesse momento, para Marcuse, relacionada ao conceito de ideologia apresentado por Mannheim, como opostos e ideais. Nas décadas de 1960 e 1970, Marcuse retomará o conceito de utopia de Mannheim, bem como dialogará com o conceito de utopia concreta de Bloch, que também será abordado nesta pesquisa. O Marcuse da década de 1960 será ainda mais contundente em sua crítica à Mannheim e ao seu conceito de utopia, visto como insuficiente já que só pode ser empregado ao se pensar projetos utópicos passados, já experimentados – como, por exemplo, os ideais burgueses à época da Revolução Francesa, que se mostraram totalmente fracassados. Seu diagnóstico é histórico, não pode ser aplicado a projetos utópicos ainda não realizados. Em *O fim da utopia* (que será abordado mais adiante) Marcuse faz uma crítica a esta concepção de Mannheim, considerando-a conservadora, na medida em que todas as ideias utópicas são passíveis de se transformar em ideologias, portanto, não mudando em nada a estrutura da sociedade.

Passaremos agora aos textos em que arte e utopia começam a se relacionar efetivamente nos escritos de Marcuse, o que será apenas a partir de 1937, com *Sobre o caráter afirmativo da cultura*. Todavia, uma breve explanação sobre os anos que se seguem entre 1929 até 1937 se faz necessária. Como dito no fim do subcapítulo anterior, até 1932 Marcuse ficou envolvido com a filosofia de Heidegger e Marx. Em 1933, ele se junta ao Instituto de Pesquisa Social e, segundo Kellner (In: Marcuse, 2007, pp.21, tradução nossa), no início dos anos 1930, o Instituto estava envolvido em examinar como a sociedade burguesa ajudou a reproduzir, legitimar e encobrir as relações sociais do capitalismo. Portanto, a crítica da ideologia era um componente importante nos trabalhos do instituto naquela época. Ao longo de toda a década de 1930 até o início de 1940, Marcuse trabalhou intensamente em projetos do Instituto comprometidos em desenvolver uma teoria crítica da sociedade contemporânea com foco na cultura e ideologia. Com isso,

pretendia também desenvolver uma teoria crítica da arte e da estética. Um projeto que ele iria continuar a perseguir em diferentes contextos históricos.

CAPÍTULO II

PRIMEIROS ENTRELAÇAMENTOS ENTRE ARTE E UTOPIA

Sobre o caráter afirmativo da cultura

Sobre o caráter afirmativo da cultura (1937) é o primeiro texto de nossa análise que Marcuse escreve estando já vinculado ao grupo da Teoria Crítica. É preciso ressaltar que, por essa época, ele já havia abandonado o projeto de síntese entre o existencialismo fenomenológico heideggeriano e o marxismo. Isto significa dizer também que, “metodologicamente[,] ele não mais interpreta Hegel e Marx como criadores de uma ontologia da sociedade e da história, mas usa seus métodos e ideias para desenvolver uma teoria crítica da sociedade” (Kellner, 1984, p. 93, tradução nossa). O Instituto, sob a direção de Horkheimer, estava “comprometido em desenvolver uma teoria da sociedade contemporânea como um todo” (Horkheimer, In: Kellner, 1984, p. 95, tradução nossa). Ou seja, buscavam tratar dos problemas sociais correntes por meios da investigação histórica e com isso desenvolver uma teoria da sociedade contemporânea que pudesse também fornecer instrumentos de transformação social.

Assim, *Sobre o caráter afirmativo da cultura* é uma análise da sociedade burguesa e do seu fenômeno cultural: a capacidade da cultura burguesa de propagar os ideais de liberdade e igualdade como valores e direitos universais de todos, mesmo quando de fato reafirma as desigualdades na medida em que deposita no indivíduo toda a responsabilidade pela sua própria felicidade. Esse fenômeno, que será pormenorizado nas linhas que se seguem, contribuiu em grande medida para a ascensão do fascismo.

Cultura afirmativa para Marcuse significa a cultura da época burguesa. Nessa cultura, o estado não é responsável pela felicidade individual, pois ela é uma busca pessoal a partir de dentro em direção à alma. Mesmo que não se tenha acesso às mesmas condições materiais de vida, o sucesso depende de cada um, pois liberdade, bondade e beleza se tornam qualidades da alma que elevam o indivíduo sem, todavia, libertá-lo de sua subordinação efetiva. A cultura burguesa mistifica a realidade social e induz o indivíduo a fugir dos problemas da existência no âmbito da subjetividade, e assim não infringe a ordem estabelecida. A cultura burguesa “fala da dignidade ‘do’ homem sem se

preocupar com um estado efetivamente mais digno dos homens” (Marcuse, 2006, p. 103)¹⁷. A alma atribui individualidade aos homens na medida em que atribui à existência interior uma realidade distinta da realidade de fato, “glorifica a resignação”¹⁸, uma vez que retira da experiência e “eleva” para o patamar da alma a liberdade e a felicidade. Todavia, essa noção de alma – advinda da literatura do Renascimento –, se por um lado serve para submeter os indivíduos à economia do capitalismo, por outro, pode apontar para uma outra realidade possível, justamente por estar livre do próprio sistema.

Superando todas as diferenças naturais e sociais, o que importa afinal é o homem, particular, insubstituível; entre os homens deve existir verdade, bondade e justiça; todas as fragilidades humanas devem ser expiadas pelo puro humanitarismo: um ideal assim, numa sociedade determinada pela lei do valor da economia, só pode ser representado pela alma e como acontecimento anímico. Somente da alma pura pode partir a salvação. Todo resto é desumano, desprovido de crédito (Marcuse, 2006, p. 108).

A alma pode romper com toda reificação, pois não há discriminação social para a alma. Todos os indivíduos, mesmo que em condições econômicas e sociais desiguais e sem liberdade, tornam-se membros da mesma comunidade, já que no reino da cultura todos são livres e iguais. Todavia, a cultura afirmativa se utiliza de uma igualdade abstrata para mascarar o que “se realiza como desigualdade concreta: só uma pequena parcela de homens e mulheres da sociedade dispõe do poder de compra necessário para adquirir as mercadorias exigidas para assegurar sua felicidade” (Marcuse, 2006, p. 97). Não obstante, essa cultura afirma que existe um mundo melhor em ideia, essencialmente diferente do mundo da realidade de fato, desta forma apazigua as consciências com o mundo dado e adia a satisfação a tal ponto e de forma tão eficiente que “os homens podem se sentir felizes inclusive quando efetivamente não o são” (Marcuse, 2006, p. 120). Isto porque a ideologia da sociedade burguesa mantém a divisão idealista da Grécia antiga entre o mundo da necessidade e o mundo do verdadeiro – a verdade para os helênicos só era acessível a uma classe privilegiada – e transforma o mundo da verdade em ideal universal, potencialmente acessível a todos. Como esclarece Kellner:

A cultura clássica grega desenvolveu um dualismo hierárquico entre corpo e espírito, realidade e aparência, belo e útil. Nesta ótica, beleza e

¹⁷As citações foram retiradas da tradução brasileira do texto de Marcuse, porém foram comparadas com as versões em inglês e alemão, que se encontram respectivamente nos “Collected papers of Herbert Marcuse vol. 4” e “Kultur und Gesellschaft I” (ver referência na Bibliografia).

¹⁸ Expressão de Marcuse (2006, p. 108).

realidade estão localizadas num reino superior, separadas da vida cotidiana e acessíveis somente para uma elite privilegiada. A cultura burguesa, sugere Marcuse, mantém essa separação da vida cotidiana, mas abre o reino dos valores mais elevados para todos, de modo que qualquer pessoa pode potencialmente transcender o reino material para os valores afirmados como superiores e transcendentais (Kellner, In: Marcuse, 2007, p. 23, tradução nossa).

Na antiguidade grega, não se pretendia a universalização desses valores superiores; é justamente com o surgimento do conceito de cultura que aparece essa universalização. Enquanto que, antes, parte da humanidade se encarregava da satisfação das necessidades vitais e outra parte, do cultivo da verdade, na sociedade burguesa, ainda que existisse a divisão social do trabalho, os indivíduos são vistos como essências abstratas, consumidores de força de trabalho, seja vendendo ou comprando, portanto partilham dos mesmos ideais de verdade, beleza e bondade.

Conforme sua essência, a verdade de um juízo filosófico, a bondade de uma ação moral, a beleza de uma obra de arte, devem afetar a todos, se referir a todos, comprometer a todos. Independente de sexo e origem, sem referência à sua posição no processo produtivo, esses indivíduos precisam se subordinar aos valores culturais. Precisam assumi-los em sua vida, facultando-lhes permear e transfigurar sua existência. A cultura fornece alma à ‘civilização’ (Marcuse, 2006, p. 95).

Com efeito, a ideologia da sociedade burguesa propaga que os valores da cultura são acessíveis para cada indivíduo, oferecendo uma aparente unidade e liberdade individual que afirma e esconde as verdadeiras condições de vida, contribuindo para a preservação dela e de seu sistema de produção. A cultura burguesa, portanto, contrapõe-se ao mundo material, ao mundo da civilização (o mundo das relações sociais efetivas) para afirmá-lo, por isso ela é afirmativa. A característica decisiva da cultura afirmativa 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, 2006, p. 96).

O indivíduo abstrato, sujeito da práxis burguesa, é portador de uma nova exigência de felicidade cuja realização depende somente do próprio sujeito. Todavia, a produção capitalista em expansão preencheu as exigências e satisfações individuais com objetos de caráter de mercadoria, mas como só uma minoria dispõe de poderes aquisitivos

suficientes para comprar as mercadorias que garantem a felicidade, a igualdade abstrata do mundo burguês se revela como desigualdade concreta. E, enquanto no período de luta da burguesia por ascensão ao poder a igualdade abstrata só podia ter sentido enquanto igualdade efetiva, pois dependia da ajuda do proletariado rural e urbano, quando a burguesia consolidou seu poder, usou desta ideia para manipular as massas e se autolegitimar. A cultura afirmativa em seus traços fundamentais é idealista. “Às necessidades do indivíduo isolado ela responde com a característica humanitária universal; à miséria do corpo, com a beleza da alma; à servidão exterior, com liberdade interior; ao egoísmo brutal, com o mundo virtuoso do dever” (Marcuse, 2006, p. 98). Mas, com sua legitimação, estes ideais transformaram-se em ideologias¹⁹. Lembre-se que na época o Instituto de Pesquisa Social estava desenvolvendo uma teoria crítica da sociedade burguesa-capitalista com foco no processo de reprodução ideológica de seus valores, já projetando sua transição para o fascismo, haja vista a iminência da guerra com a chegada de Hitler ao poder. Este texto de Marcuse, portanto, já em chave teórico-crítica, segue o debate levantado no Instituto. Cabe lembrar que, à época de sua publicação, os jogos olímpicos de Berlim haviam sido realizados no ano anterior e a exposição “Arte degenerada” (entartete Kunst), organizada por Hitler com o intuito de difamar a arte moderna, seria inaugurada nos meses seguintes.

Contudo, nem tudo é pura legitimação da forma vigente da existência no idealismo burguês. A grande arte burguesa que se caracterizaria por retratar “o sofrimento e o lamento como eternas forças do mundo, romperia continuamente no coração dos homens a injustificada resignação do cotidiano” (Marcuse, 2006, p. 99). E, à medida que pintou a beleza e a felicidade humana com realismo, gerou ao mesmo tempo um falso conforto perante as agruras da vida cotidiana e um anseio autêntico. Ao transformar a dor, o lamento, a penúria e a solidão em forças metafísicas e situar os seres humanos acima das mediações sociais, se revelou uma verdade: o mundo presente só se modificará deixando de existir.

A arte burguesa clássica distanciou suas figuras ideais a tal ponto dos acontecimentos cotidianos, que as pessoas sofredoras e esperançosas desse cotidiano só poderiam se reencontrar por meio de um salto a um mundo totalmente outro. Assim a arte nutriu a crença de que toda a história constitui até hoje apenas a obscura e trágica pré-história da existência vindoura (Marcuse, 2006, p. 99).

¹⁹Ideia semelhante à de Mannheim em *Ideologia e utopia*, que também faz uma reflexão sobre a transfiguração dos ideais burgueses - inicialmente ideais utópicos - em ideologia.

Desta forma, a arte se estabelece também como possibilidade de negação da sociedade afirmativa. Com efeito, o único lugar em que é permitido transparecer verdadeiramente os ideais burgueses de unidade e igualdade entre os homens é na arte. A partir de Shakespeare, salienta Marcuse, vemos representados o criminoso e o santo, o príncipe e o serviçal, o sábio e o tolo, o rico e o pobre, de maneira tão próxima entre si que ultrapassa os distanciamentos sociais criando uma unidade irreal, completamente oposta ao que ocorre na realidade social efetiva. E, justamente por isso, a arte mantém uma força revolucionária: “a força crítico-revolucionária do ideal, justamente por sua irrealidade, conserva vivos os melhores anseios dos homens em meio a uma má realidade” (Marcuse, 2006, p. 102). Entretanto, essa força é tolerada pelas forças dominantes da sociedade, porque, de fato, aquilo que acontece na arte não se concretiza efetivamente. Assim, o filósofo ressalta o caráter conciliador da arte com a ideologia da burguesia. A arte serve aos propósitos de dominação na medida em que satisfaz momentaneamente a necessidade de felicidade. “No *medium* da beleza, os homens puderam participar da felicidade. Mas também só no ideal da arte a beleza seria confirmada com boa consciência, pois em si ela é dotada de um poder perigoso, que ameaça a forma vigente da existência” (Marcuse, 2006, pp. 113-114).

Para Bürger (2008), *Sobre o caráter afirmativo da cultura* pode ser lido como uma tentativa de transpor o modelo da crítica dialética marxista para as objetivações artísticas, sem deixar em segundo plano o aspecto da função da arte, como fizeram Adorno e Lukács. Bürger salienta que a obra de Marcuse define a função específica da arte na sociedade burguesa: neutralização da crítica. A arte, ainda que satisfaça idealmente necessidades excluídas da prática cotidiana, já que “o indivíduo burguês, mutilado, experimenta a si mesmo como personalidade” (p. 38), encontra-se dissociada da práxis cotidiana, portanto, essa experiência não produz consequências na prática. Ainda segundo Bürger:

Marcuse oferece uma determinação global da função da arte na sociedade burguesa. De acordo com essa *determinação*, a função da arte é contraditória: por um lado, mostra ‘verdades esquecidas’ (e, com isso, protesta contra uma realidade na qual estas verdades não possuem validade alguma); por outro lado, as verdades são desatualizadas através do *medium* da aparência estética (estabilizando, assim, as mesmas condições sociais contra as quais protesta). Não é difícil reconhecer que Marcuse toma como orientação o modelo da crítica marxista da religião: tal como Marx aponta, na religião, um momento de estabilização das más condições sociais (como consolo, liga-as às

forças que impõem à transformação), assim Marcuse, na cultura burguesa, remete os valores humanos ao âmbito do ideal (a arte) e, com isso, elimina a questão sobre sua possível realização. E, assim como Marx reconhece na religião um momento crítico ('protesto contra a miséria real'), Marcuse aponta a aspiração humana das grandes obras da arte burguesa como protesto contra uma sociedade que não alcançou satisfazer tal aspiração (Bürger, 2008, p. 36-37).

Comentário semelhante fará Löwy (1980, p. 27, tradução nossa) ao comparar este texto de Marcuse com sua tese de doutorado de 1922 – *Der Deutsche Künstlerroman* –, afirmando que “este texto, longe de ser uma reafirmação de suas ideias de 1922, é precisamente sua negação mais radical”. Para Löwy, o texto de Marcuse evidencia o papel ideológico e conservador da cultura tradicional, em particular a literatura, pois preserva um mundo ideal acima e oposto à vulgaridade da vida cotidiana.

(...) a beleza da "alma" (Seele) é exaltada como uma compensação pela miséria do mundo material: 'A liberdade da alma foi usada para desculpar a miséria, o martírio e a escravização do corpo. Ela serve à rendição ideológica da existência, para a economia do capitalismo ... A alma tem um efeito tranquilizante ... as alegrias da alma são mais baratas que as do corpo e menos perigosas'. Marcuse parece acreditar que existe uma diferença básica entre filosofia e literatura, em sua relação com o estado de coisas estabelecido: 'A beleza da arte – em contraste com a verdade da teoria – é compatível com o mal existente'. (Löwy, 1980, p. 27, tradução nossa)

De fato, neste texto Marcuse distingue filosofia de arte, na medida em que também distingue espírito de alma. “Uma diferença essencial entre a alma e o espírito está em [a alma] não ser direcionada ao conhecimento crítico da verdade. Onde o espírito precisa condenar, a alma ainda pode compreender” (Marcuse, 2006, p. 111). Entretanto, se a filosofia só pode ser entendida em oposição à alma, os sentidos foram subordinados à dominação da alma. A fruição é internalizada pela alma; assim, os sentidos são domados e transfigurados e a fruição pode então ser usada para disciplinar as massas insatisfeitas que ainda clamam por uma vida mais feliz. Com relação à alma, temos uma clara explicação de Bretas (2013, pp. 76-77) acerca de seu significado para o autor:

Por “alma”, vale dizer, o autor entende aquele ser não corpóreo do homem, segundo românticos como Hoffmann ou Novalis, correspondente à sua própria “essência”. Assim, ao menos desde Descartes, a alma permanece um reino intermediário, fora de alcance, tanto da reflexão da razão subjetiva, quanto da certeza físico-matemática do ser material. Por isso, ela escapa ao tradicional dualismo cartesiano, não podendo ser apreendida nem como *res cogitans* nem como *res extensa*.

Como um domínio estranho ao *logos*, a alma carrega um caráter transcendente que não se destrói ao clamor das circunstâncias externas. O que acontece com o corpo não afeta a alma. Como salienta Kangussu (2008, p. 30), “a transferência das pulsões explosivas do indivíduo para o domínio da alma foi o ato mais potente do processo disciplinador das massas”. A liberdade da alma serviu para submeter ideologicamente a existência à economia do capitalismo, que justifica a miséria, o martírio e a servidão. A alma tranquiliza, uma vez que seu sentido e seu valor não se encontram na realidade histórica, “ela pode se manter intacta inclusive numa má realidade” (Marcuse, 2006, p. 111). A alma realiza o que é continuamente traído na vida efetiva: os anseios por bondade, verdade, solidariedade, felicidade.

Ainda assim, a qualidade sensual (*Sinnlichkeit*) da beleza, que remete à felicidade imediata no plano dos sentidos, possui a capacidade de funcionar de forma dupla na sociedade afirmativa: mantém os indivíduos sob controle ao mesmo tempo em que se mantém como uma “promessa de felicidade”²⁰. Pois, a beleza permite o encontro dos indivíduos com o ideal cultural de bondade, verdade, felicidade etc., ainda que sob a falsa forma da alma. Para além da alma, estes valores só são possíveis de representação na arte, justamente porque a arte também eleva estes anseios universais a um patamar essencialmente distinto da vida concreta. Marcuse introduz então o termo utopia em referência ao caráter não realizável destes ideais por meio da arte:

Ali se permite o que na realidade dos fatos é considerado utopia, fantasia, rebelião. Na arte, a cultura afirmativa revelou as verdades esquecidas, sobre as quais o realismo triunfa no cotidiano. O *medium* da beleza descontamina a verdade, afastando-a do presente. O que acontece na arte não compromete com nada (Marcuse, 2006, p. 111).

Não é à toa que a palavra utopia segue aqui associada com fantasia e rebelião (*Umsturz*), revelando que, neste contexto, a utopia, embora seja manifestação genuína de contestação – já que, ao se mostrar distante (alheia) da realidade, evidencia a possibilidade de outra realidade –, ainda conserva, para Marcuse, um caráter irrealizável. Pois, se por um lado a arte mantém aspectos emancipatórios, por outro, conserva a capacidade de satisfazer momentaneamente a necessidade de felicidade, apaziguando os desejos de revolta que por ventura possam surgir. Essa ambivalência política da arte será ressaltada

²⁰ Expressão de Stendhal empregada neste texto pela primeira vez, que será utilizada por Marcuse em diversos trabalhos nos próximos 30 anos.

em todos os escritos estéticos de Marcuse a partir deste e estará sempre associada a um caráter abstrato ou efetivo de utopia. Apontamos, portanto, que nessa obra de Marcuse surge uma primeira definição de utopia que conserva ainda aspectos meramente abstratos que se desdobraram da obra literária de Morus. E não associamos, neste primeiro momento, o sentido que utopia assume aqui com a discussão realizada por Mannheim ou Bloch a respeito do tema.

Marcuse evidencia, portanto, que o que se realiza na arte, como arte, não compromete o sistema de dominação, justamente por permitir a fruição no interior de uma sociedade que se forjou na condenação da fruição. Dito de outra forma, numa sociedade em que a felicidade precisa ser regulada e racionalizada, a fruição é castrada; todavia, os indivíduos não seriam forças de trabalho altamente produtivas se não pudessem sentir, mesmo que de forma reificada, a sensação de felicidade. Desta forma, permitem-se lampejos de fruição (reificados) por meio da arte, o que faz com que a arte contribua para a manutenção da dominação.

O filósofo reforça ainda que também o corpo é castrado do prazer da fruição plena, pois no capitalismo o corpo é instrumento de trabalho. Para além disso, somente com fins à reprodução. Tudo que não é reificado é depravação, prostituição. O corpo é um tabu. “A proibição de conduzir o corpo ao mercado não apenas como instrumento de trabalho, mas também como instrumento de fruição, constitui uma das raízes sociais e psíquicas básicas da ideologia patriarcal-burguesa” (Marcuse, 2006, p. 115). Todavia, o fato de o corpo, mesmo que inteiramente objeto, ser objeto de fruição, objeto de coisa bela, como um belo corpo artístico presente nos cabarés, shows e circos, possibilita imaginar uma nova felicidade e constitui, para Marcuse, uma recordação antecipatória. Nestas situações, ainda que o corpo esteja reificado, pois se encontra em posição de mercadoria, existe fruição sem qualquer tipo de racionalização e “sem o mais leve sentimento de culpa puritano” (Marcuse, 2006, p. 115). Ali, os sentidos se libertam inteiramente da alma e se supera o vínculo com o ideal afirmativo; nesse momento, surge a possibilidade de outra cultura. Katz (1982, pp. 101-102, tradução nossa) ressalta que, para Marcuse, os excluídos, “a prostituta, o palhaço, o acrobata exercem um papel muito diferente aqui daquele do lumpemproletariado de Marx”. Neste ponto das reflexões de Marcuse, nos parece que ele vislumbra um potencial revolucionário muito maior para os cabarés, circos etc., artes consideradas inferiores dentro de um contexto de cultura afirmativa, do que para a grande arte burguesa e suas representações de ideal humano geral. A fruição pela pura fruição carrega o espírito para um lugar anterior ao da cultura afirmativa, causa

rememoração de desejos e satisfação imediata, de modo que o indivíduo recorda e ao mesmo tempo antecipa o que pode vir a ser a base de uma sociedade futura.

Dado que, na cultura afirmativa, tudo aquilo desprovido de alma é relegado à lei do valor da economia, os cabarés, o circo, etc., considerados apreensões dos sentidos instintivos – no sentido animalesco mesmo – e não da alma, são relegados, como qualquer outro bem da esfera da civilização, à lei do mercado; porém libertos da alma, a luz de uma outra cultura pode surgir. No entanto, Marcuse não desconsidera por completo a capacidade da arte burguesa de revolucionar a experiência do cotidiano, pois, para ele, a arte burguesa, mesmo sublimando os sentidos em formas ideais de beleza, mantém-se também como forma de fruição e felicidade no momento presente, podendo também revelar-se como “o mensageiro que anuncia uma verdade possível” (Marcuse, 2006, p. 116). Nesse contexto, o autor evoca Schiller como um representante da arte burguesa que soube, tomando o conceito de liberdade como mediação, delinear a importância política do belo e da arte por meio de sua articulação com as características de negação da realidade. Schiller entende que a arte burguesa, por estar além da realidade dada, permite apresentar o mundo de modo mais verdadeiro.

A estética clássica alemã apreendeu a relação entre beleza e verdade na ideia de uma educação estética da humanidade. Schiller afirma que o ‘problema político’ de uma organização melhor da sociedade ‘precisa tomar caminho através do plano estético, porque é através da beleza que se caminha para a liberdade’²¹. E no seu poema ‘Os artistas’, ele apresenta a relação entre a cultura vigente e a futura com os seguintes versos: ‘O que aqui sentimos como beleza/Algum dia nos defrontará como verdade’ (Marcuse, 2006, p. 116).

Mas salienta, novamente, que toda arte é também compatível com o mau presente. E passa a discorrer sobre a ideia de personalidade que permeia as relações sociais (e também a arte) na sociedade burguesa. Essa sociedade glorifica a ideia de personalidade. “O indivíduo remetido a si mesmo aprende a suportar e, de certo modo, até a amar seu isolamento” (Marcuse, 2006, p. 120). Este conceito de personalidade, representativo da cultura afirmativa, cuja liberdade é somente anímica, exigente com o plano interior e modesta com o exterior, surge, para Marcuse, a partir de Kant. Com a ideia de personalidade, o indivíduo aprende a cobrar primeiro de si mesmo todas as exigências. “Personalidade é, sobretudo, aquele [indivíduo] que renuncia, o homem que logra sua

²¹A educação estética do homem, fim da segunda carta.

realização no interior das circunstâncias dadas, por mais pobres que sejam” (Marcuse, 2006, p. 122)²². A individualização cultural dos sujeitos em personalidades fechadas em si mesmas corresponde a um processo disciplinar que, enquanto não perturba as relações sociais de produção, não exige domínio sobre um determinado plano da vida privada, podendo o indivíduo persistir enquanto pessoa singular.

Essa situação muda quando, com o surgimento do Estado autoritário, fascista, a disciplina passa a exigir do indivíduo a submissão total em todos os planos de sua existência. Como salienta Kellner: “o capitalismo monopolista e seu produto, o estado fascista, não poderia nem mesmo tolerar essa esfera da vida privada que era uma força potencial de oposição e subversão” (Kellner. In: Marcuse, 2007, p. 25, tradução nossa). No último período da cultura afirmativa, o que era uma universalidade abstrata interior, a alma, se converte em comunidade exterior igualmente abstrata, o indivíduo se insere numa falsa coletividade, raça, povo, sangue, solo. Porém ambas conservam a mesma função: renúncia e enquadramento no que existe.

Os novos métodos do processo disciplinador não são possíveis sem a rejeição dos momentos progressistas contidos nos estágios anteriores da cultura. Pelo prisma dos últimos desenvolvimentos, a cultura daqueles estágios aparece como um passado mais feliz. Mas, por mais que a reorganização autoritária da existência de fato apenas beneficie os interesses de grupos sociais muito reduzidos, ela representa novamente o caminho em que o todo social se conserva na situação transformada; nesse sentido ela representa – numa forma má e nos termos de uma maior infelicidade da maioria – o interesse de todos os indivíduos cuja existência se vincula à manutenção dessa ordem. Trata-se justamente daquela ordem a que se ligava também a cultura idealista (Marcuse, 2006, p. 124).

A interioridade idealista e a exterioridade heroica do Estado autoritário mantêm a mesma relação com o espírito: um profundo desprezo. O espírito, muito mais próximo da realidade, sempre fora suspeito. Um indivíduo dotado de alma se submete mais facilmente, “[p]ois ele conserva para si toda a riqueza de sua alma, podendo se transfigurar de modo trágico e heroico” (Marcuse, 2006, p. 125). O culto heroico do

²² Kangussu argumenta que: “Antes, durante a luta de libertação burguesa, a ideia renascentista do *uomo universale* permaneceu como fonte de todas as faculdades que tornavam o indivíduo capaz de assenhorar-se do próprio destino e de agir sobre o ambiente conforme suas necessidades. Referir-se a alguém como uma ‘personalidade’ significava que a pessoa em questão devia a si – não à família, à posição social ou a seu deus – tudo o que era. A marca da personalidade não era a bela alma, e sim um espaço vital pleno de ações. No início da modernidade, abandonado o ativismo expansivo, a personalidade passa a ser caracterizada como capacidade de renúncia” (2008, p. 38).

Estado serve a uma ordem fundamentalmente idêntica ao do culto idealista, porém agora o indivíduo é inteiramente sacrificado. “Se anteriormente a ascensão cultural deveria prover uma satisfação para o desejo pessoal de felicidade, agora a felicidade do indivíduo deve desaparecer na grandeza do povo” (Marcuse, 2006, p.127).

Neste contexto, a arte burguesa também é sacrificada, vira propaganda cultural do estado autoritário, ou não serve. “O mundo precisa saber que o governo não hesitaria por um instante sequer em ‘leiloar todos os tesouros artísticos dos museus, se a defesa nacional o exigisse’²³” (Marcuse, 2006, p. 126). A arte deve se colocar a serviço da defesa nacional e com isso adquire uma nova função social: enriquecer, embelezar e manter a segurança do estado autoritário.

Por fim, Marcuse argumenta que a superação da sociedade afirmativa, em todas as suas formas, não implica uma demolição da cultura em geral, mas sim a eliminação do seu caráter afirmativo, isto é, reintegrar a cultura ao processo material da vida (civilização). É preciso desmistificar “a reprodução material como sendo essencialmente caracterizada com a marca da miséria, da brutalidade e da injustiça” (Marcuse, 2006, p. 127) que sufoca a capacidade de revolta. E salienta que “[p]elo prisma da ordem estabelecida, uma superação efetiva da cultura afirmativa deve parecer utópica: situa-se além do todo social com que a cultura até agora se encontrava vinculada” (Marcuse, 2006, p. 128). Isto é, a superação do caráter afirmativo deve parecer, à primeira vista, como supressão da cultura em si, visto que só se conhece (no ocidente) essa cultura, pois a verdadeira satisfação dos anseios e pulsões humanas em realidade – ao invés da manutenção do desejo de satisfação – faz com que a cultura (afirmativa) perca seu objeto. Numa nova cultura, a arte não representaria mais a beleza como aparência do real, mas como expressão da realidade e da alegria na realidade. Marcuse sugere que uma antevisão dessa realidade pode ser obtida pelas estátuas da antiguidade grega, em Mozart e no último Beethoven. Não obstante, talvez a arte perca seu objeto justamente porque talvez a beleza deixe de ser incumbência da arte. E aqui encontramos já, de forma ainda incipiente, as ideias que irá desenvolver em décadas posteriores, principalmente nas de 1960 e 1970, em que defenderá que uma nova sensibilidade trará uma nova função social à arte, já que, em um mundo predominantemente estético, não caberia mais à arte mostrar as verdades escondidas da realidade efetiva, pois se viveria numa realidade verdadeira.

²³ Citação de Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, 1932, p. 198.

A tentativa de uma contra-imagem da cultura afirmativa acaba sempre remetendo, na visão de Marcuse, “ao eterno clichê do paraíso da satisfação sem esforço dos contos de fadas” (Marcuse, 2006, p. 129) ²⁴. Todavia, salienta ele, este ainda é melhor do que “aquele que se refere à transformação da Terra numa grande instituição de formação popular, que parece fundamentar algumas teorias da cultura” (Marcuse, 2006, pp. 129-130) ²⁵. A superação da cultura afirmativa deixará o ser humano livre para a efetiva realização de sua individualidade.

A ambivalência política da arte e as possibilidades de superação do *modus operandi* do capitalismo serão trabalhadas por Marcuse por toda sua vida. Nesse texto, a arte se apresenta como promessa de felicidade, como algo distante da realidade e como uma recordação antecipatória. É evidenciado também que, qualidades revolucionárias se destacam tanto na grande arte (burguesa) quanto na arte considerada inferior pela cultura afirmativa, no entanto essas possibilidades revolucionárias são sufocadas justamente por serem acompanhadas de características utópicas, de modo que entendemos que na década de 1930 Marcuse dialogava com um conceito abstrato de utopia.

Sobre filosofia e felicidade

Em dois textos de 1937 e 1938, respectivamente, Marcuse discorre sobre a relação da filosofia e da teoria crítica com a utopia e a felicidade. O primeiro texto, *Filosofia e teoria crítica*, segue como uma resposta, um diálogo com o texto de Horkheimer, *Teoria tradicional e teoria crítica*. O segundo texto, *Para a crítica do hedonismo*, dialoga com *Egoísmo e movimentos de libertação*, de Horkheimer. Seu conceito de utopia não muda nestes textos, ele ainda se refere a ela como forma abstrata de denúncia, mas não de possibilidade real de mudança, haja vista que seu diagnóstico de época é o mesmo: a passagem da sociedade burguesa para a fascista. A inovação é a introdução do conceito de imaginação, que será recorrente a partir de então e já remonta ao que ela irá desenvolver em *Eros e civilização* sob influência da filosofia de Schiller acerca da arte.

²⁴A palavra utilizada por Marcuse em alemão é *Schlaraffenland*, em referência ao *Conto de Cocanha* (do francês *Cocagne*), do século XIII, que discorre sobre um país mitológico onde as pessoas não precisavam trabalhar, o alimento era farto, os produtos eram de graça, as casas eram feitas de cevada ou doce e o sexo era livre.

²⁵Aqui Marcuse critica os rumos tomados pelo socialismo, em especial os programas do partido social democrata da Alemanha de 1921 e do Partido Popular da Saxônia de 1866.

Também a ideia de Felicidade e sua íntima relação com a liberdade e o conceito de razão em Marcuse ficará mais evidente a partir de agora.

Em *Filosofia e teoria crítica*, Marcuse busca acompanhar as investidas de Horkheimer em distinguir a teoria crítica de outras teorias sociais e filosofias. Assim, neste artigo, publicado na revista do Instituto de Pesquisa Social, *Zeitschrift für Sozialforschung* (Revista de Pesquisa Social), num genuíno exercício de *crítica imanente*, ele discorre acerca das ideais liberais, materialistas, idealistas e racionalistas presentes na sociedade burguesa para traçar semelhanças e diferenças entre filosofia e teoria crítica. Desse modo, fazendo uma crítica ao domínio da razão na sociedade burguesa, e pensando em chave marxista, o filósofo distingue a função social do materialismo como sendo uma prática social preocupada com as necessidades e a felicidade humana em oposição a uma filosofia transcendental que coloca a verdade e o ideal para além da sociedade existente. “A verdade, que se conhece na filosofia, não é reduzida às relações sociais existentes” (Marcuse, 2006, p. 150). Marcuse busca discutir o papel da filosofia na sociedade capitalista e seu potencial revolucionário. E, ainda que situando a teoria crítica a partir do materialismo histórico, ele considera a teoria crítica também uma herdeira da filosofia da razão – haja vista que o próprio Marx é herdeiro dessa filosofia.

A crítica marcuseana à filosofia clássica (Gregos) e burguesa (a partir de Descartes) tem por escopo a “distante” noção de verdade assentada por ela, uma verdade que está além da materialidade da existência, tornando-a inalcançável para as mulheres e homens reais. Essa verdade é, para Marcuse, o legado utópico destas filosofias. É a imagem de um mundo melhor que só pode existir na ideia dos seres humanos. Com isso em mente, Horkheimer entende que estando a teoria crítica preocupada com a possibilidade da liberdade real, não há lugar para a utopia na teoria crítica. Mas, Marcuse em um entendimento totalmente diverso do de Horkheimer, entende que a utopia, que sempre foi a marca do pensamento filosófico, ou pelo menos a marca de toda a filosofia idealista, serve de denúncia de uma realidade não condizente com o ideal filosófico de um mundo melhor e mais verdadeiro. Isto é, a utopia é inalcançável, mas esse não é o seu papel na sociedade, o seu papel é o de denunciar a realidade mutilada existente. Sendo assim, a teoria crítica, como teoria realmente comprometida com a transformação das relações materiais de existência para a felicidade de mulheres e homens, deve, sim, ocupar-se da utopia.

Desde o início, [a teoria crítica] foi mais do que um mero registro ou sistematização de fatos, seu impulso vem exatamente de sua força, com a qual fala contra os fatos, confrontando a má facticidade com suas melhores possibilidades. Como a filosofia, ela opõe-se à justificação da realidade, opõe-se ao positivismo satisfeito. Entretanto, diferentemente da filosofia, sempre extrai seus objetivos a partir das tendências existentes do processo social. Portanto, ela não tem medo da utopia, pela qual a nova ordem é denunciada. Na medida em que a verdade não for realizável dentro da ordem social existente, mesmo assim ela tem para esta o caráter de mera utopia. Tal transcendência não fala contra, mas sim pela verdade. O elemento utópico foi, na filosofia, durante muito tempo, o único elemento progressivo: como as construções dos melhores Estados, do prazer superior, da felicidade (*Glückseligkeit*) perfeita e da paz perpétua. A teimosia, que vem de se apegar à verdade contra todas as aparências, tem dado lugar, na filosofia, hoje, à extravagância e ao oportunismo sem pudor. Na teoria crítica, a teimosia foi mantida como autêntica qualidade do pensamento filosófico (Marcuse, 2006, p. 145).

Quando a teoria crítica se preocupa com a utopia, ela o faz pelo interesse racional pelo todo da existência humana; assim, seu interesse não é o de uma nova economia somente, mas de uma nova economia subordinada às necessidades humanas e por um modo de produção pautado pela liberdade e pela felicidade dos indivíduos. Para o filósofo, o interesse da teoria crítica com a libertação da humanidade a vincula profundamente à filosofia: “que o homem possa ser mais do que um sujeito utilizável no processo de produção da sociedade de classes, trata-se de uma convicção que vincula profundamente a teoria crítica à filosofia” (Marcuse, 2006, p. 154). Todavia, a filosofia conformou-se com as relações econômicas decidindo efetivamente sobre os homens, vinculando-se à opressão. É o “mau materialismo”, nas palavras de Marcuse. Cabe à teoria crítica, portanto, em um exercício interdisciplinar com a filosofia, superar o mau materialismo. Nesse sentido, ele argumenta que há um idealismo no fundamento da teoria crítica, haja vista que ela, assim como a filosofia idealista (e aqui estamos pensando principalmente em Hegel), é orientada para o futuro e, portanto, possui um caráter também utópico. E, para ele, a base de todo pensamento utópico está na fantasia – ou imaginação, já que os dois termos são considerados sinônimos por Marcuse –, pois projetos futuros só podem ser pensados com o auxílio da fantasia.

O abismo entre [a sociedade futura] e o que existe não pode ser construído pelo pensamento conceitual. Para preservar no presente o que ainda não está presente como meta, a fantasia é necessária. Que a fantasia se relacione de modo essencial com a filosofia, resulta da função que foi designada sob o título de ‘imaginação’ pelos filósofos, particularmente por Aristóteles e Kant. Devido a sua capacidade única

de ‘intuir’ um objeto mesmo ausente, de criar algo a partir do fundamento do material dado do conhecimento, a imaginação indica um elevado grau de independência, a liberdade em meio de um mundo de não liberdade (Marcuse, 2006, p. 155).

Filosofia e teoria crítica reivindica um papel importante para a imaginação na teoria crítica, pois, como bem coloca Kellner (1984, p. 123, tradução nossa), as projeções futuras da teoria crítica não são meros devaneios ociosos, mas um programa imaginativo de reconstrução social baseado numa análise de tendências na sociedade atual, que poderia ser desenvolvido para construir uma sociedade racional aumentando a liberdade e a felicidade humanas. Fica clara, neste texto, a preocupação de Marcuse com a emergência de um novo conceito de razão, que será aprofundado em *Eros e civilização*, com a alcunha de razão sensível. Já o conceito de felicidade será aprofundado em *Para a crítica do hedonismo* e será retomado em todos os seus escritos estéticos políticos a partir de então. Neste artigo, escrito para a mesma revista no ano seguinte, ele estabelece a íntima relação da felicidade com a satisfação pessoal e com a liberdade. Podemos dizer que as temáticas da felicidade e da imaginação serão o fio condutor de sua teoria estética.

Para a crítica do hedonismo faz uma jornada filosófica pelas duas vertentes dessa corrente filosófica, a cirenaica e a epicurista, para expor a profunda relação entre a satisfação das necessidades humanas e a estrutura social do trabalho e os modos de opressão nas sociedades.

Para o filósofo, a filosofia idealista da época burguesa²⁶ se mostrou por demais ascética ao retirar a satisfação das necessidades humanas do reino da razão humana. A razão que buscou apreender o universal sacrificou o indivíduo, pois a felicidade concreta, no aqui e agora, é algo arbitrário, subjetivo, que não pode “harmonizar-se com a validade universal do princípio superior do agir humano” (Marcuse, 2006, p. 161). O filósofo identifica em Hegel uma necessidade histórica de submissão do particular individual ao

²⁶ Em um artigo anterior, de 1936, intitulado *Sobre o conceito de essência* – também para a revista *Zeitschrift für Sozialforschung* – Marcuse declara Descartes como fundador da filosofia moderna e da filosofia burguesa por melhor representar os anseios dessa classe em ascensão. Descartes estabeleceu o indivíduo abstrato como base de sua teoria e, desta forma, estabeleceu também a liberdade no plano abstrato: os homens são livres e iguais na forma abstrata, mas desiguais e não livres de forma concreta. “A ‘razão’ dessa época é necessariamente ‘abstrata’; a fim de permanecer verdadeira para si mesma e evitar cair na irracionalidade, a razão deve ignorar não apenas a forma dada da existência espaço-temporal, mas também o conteúdo concreto do pensamento de todo modo, e reter apenas o pensamento enquanto tal, como pura forma de todas as *cogitationes*” (Marcuse, *The Concept of Essence*. In: *Negations*, 2009, p. 37, tradução nossa). Desta maneira, entendemos que, no texto sobre o hedonismo, Marcuse está se referindo à filosofia produzida por e a partir de Descartes.

humano universal em nome do progresso histórico, “pois não há nenhuma harmonia preestabelecida entre o interesse geral e o particular, entre a razão e a felicidade” (Marcuse, 2006, p. 162). “O progresso da razão se afirma contra a felicidade dos indivíduos” (Marcuse, 2006, p. 162). Em vista disso, o autor resgata a teoria hedonista numa tentativa de resgatar também a discussão acerca da necessidade de satisfação imediata, de fruição de prazer para a conquista da liberdade.

Desta forma, ele relembra a crítica de Hegel ao *eudemonismo*, que parte da observação de que se a felicidade nada mais é que a satisfação imediata do interesse particular, isto lhe concebe um princípio irracional (pois não está vinculada à ideia geral e abstrata de razão), corroborando a manutenção dos indivíduos nas respectivas formas de vida dadas. “A felicidade humana deveria ser algo diferente da satisfação pessoal; segundo sua própria exigência, a felicidade aponta para além da mera subjetividade” (Marcuse, 2006, pp. 162-163). Para Marcuse (2006, p.163),

Tanto o eudemonismo antigo quanto o eudemonismo burguês conceberam essencialmente a felicidade como um tal estado subjetivo; na medida em que os homens podiam e deviam alcançá-la dentro do *status* imposto pela ordem social existente, essa doutrina contém um momento de resignação e reconhecimento. O eudemonismo entra em contradição com o princípio da autonomia crítica da razão.

A oposição entre felicidade e razão remonta à antiguidade grega que relegava a felicidade ao acaso, ao que não se pode controlar nem dominar, ao poder irracional de relações essencialmente exteriores ao indivíduo. Associada ao conceito aristotélico de *Tyche*, a felicidade não dependia da liberdade do indivíduo, mas da “contingência impenetrável da ordem social da vida” (Marcuse, 2006, p. 163). Como consequência, o indivíduo não poderia buscar a felicidade a não ser dentro de si mesmo, por meio de sua razão.

O hedonismo se apresenta contra essa interiorização da felicidade que aceita placidamente a falta de liberdade das relações exteriores da existência.

Ao situar a felicidade no prazer, se exigia que as possibilidades e necessidades sensíveis do homem também deviam ser satisfeitas, que o homem devia alcançar nelas a fruição (*Genuss*) da existência – sem pecar contra sua essência, sem culpa nem vergonha. Com o princípio do hedonismo, a exigência de liberdade do indivíduo – numa forma abstrata e não desenvolvida – é levada ao domínio das relações materiais da vida. Na medida em que o protesto materialista do hedonismo preserva uma parte antes proscribida da libertação humana, ele se vincula ao interesse da teoria crítica (Marcuse, 2006, p. 163).

Para o filósofo, as correntes hedonistas forneceram críticas importantes contra a subjetivação da felicidade e a aceitação apática da falta de liberdade real. Ao reivindicarem o lugar da felicidade no prazer real, introduziram um elemento materialista nas suas demandas, aproximando-os dos interesses da teoria crítica. Ainda que Marcuse considere que tanto a corrente hedonista cirenaica quanto a epicurista se perderam em suas verdades, ele as resgata para reestabelecer a necessidade da realização da liberdade no plano da realidade concreta.

Os hedonistas tiveram o mérito de resgatar um lugar de importância para a sensibilidade humana, todavia sua filosofia não foi capaz de ultrapassar a ordem estabelecida. Os cirenaicos se entregaram à ideia da felicidade como fruição imediata, prazer imediato, sem distinção entre os prazeres, sem levar em conta o sistema social que permite e oprime o prazer. Desta forma, limitam-se às aparências imediatas das relações humanas, caso as ultrapassassem veriam que não há felicidade, pois, em essência, são reguladas em função da valorização do capital e da produção de mercadorias e não em função das necessidades humanas. Esse tipo de hedonismo “obedece a um estado de coisas que reside na própria estrutura da sociedade antagônica e que só se torna claro em suas formas desenvolvidas” (Marcuse, 2006, p. 164).

Já os epicuristas defenderam a ideia de um prazer verdadeiro que busca evitar o desprazer. A fruição deve ser guiada pela razão com vistas a se evitar o desprazer, portanto, estabelecem que existe um prazer mais verdadeiro que todos os outros. Trata-se de um hedonismo negativo, nas palavras de Marcuse. E, ainda que os epicuristas tivessem o mérito de buscar aliar o prazer, que é da ordem do sensível, com a razão abstrata na forma do prazer verdadeiro, essa verdade, pela qual o prazer é medido, é apenas uma forma de fugir do conflito com a ordem estabelecida, portanto, é uma forma de prazer socialmente tolerada e até mesmo desejada. “O prazer é mutilado na medida em que a relação cautelosa, ponderada, reservada do indivíduo com os homens e as coisas recusa-se a aceitar a dominação destes sobre o indivíduo, ali onde realmente essa dominação traz felicidade: como entrega ao deleite” (Marcuse, 2006, p. 170).

A tradição filosófica estabeleceu a relação antagônica entre razão e sensibilidade, sendo a sensibilidade renegada como faculdade humana inferior e vulgar, incapaz de distinguir o verdadeiro do falso, o certo do errado, uma região de impulsos cegos e aleatórios. Todavia, a sensibilidade, ao contrário da razão, não precisa abarcar a realidade em toda sua extensão, permitindo um contato direto com pessoas e coisas sem mediação,

superando o isolamento do indivíduo e assim podendo “apreender os objetos sem que a mediação essencial deles pelo processo da vida social e, portanto, seu lado infeliz, seja constitutivo da fruição” (Marcuse, 2006, p. 171). Com o processo de conhecimento, a razão, sucede exatamente o contrário: “a espontaneidade do indivíduo se choca necessariamente contra o objeto como contra uma coisa estranha; a razão tem que superar essa estranheza e captar o objeto na sua essência: não apenas como ele se dá e aparece, mas também no seu devir” (Marcuse, 2006, p. 171).

Todo este percurso filosófico traçado por Marcuse é para embasar sua concepção de que a ideia de felicidade está intimamente ligada com as condições sociais. Como ressaltava Kellner (1984, p. 120, tradução nossa), “desde os gregos até a sociedade capitalista moderna, o sistema de trabalho é essencialmente antagônico à felicidade humana e cria duas classes, uma das quais tem muito mais possibilidade de gratificação do que a classe trabalhadora explorada”. No capitalismo, em especial, a felicidade é restrita à esfera do consumo, adquirindo um caráter de classe, na medida em que as “melhores” mercadorias não são acessíveis para a maioria. Além disso, o sistema de trabalho produziu relações de trabalho em sua maioria enfadonhas e dolorosas e produz condições objetivas que tornam a felicidade praticamente impossível.

O que o homem, na civilização desenvolvida, é capaz de perceber, sentir e fazer corresponde à riqueza do mundo recentemente descoberto. Mas a utilização dessas maiores capacidades e sua satisfação só são acessíveis aos grupos com maior poder de compra. O desenvolvimento da sensibilidade é apenas uma parte do desenvolvimento das forças produtivas; a necessidade de acorrentá-las funda-se no sistema social antagônico em que esse desenvolvimento se realizou. É possível educar de muitas maneiras as camadas dominadas para distraí-las e criar-lhes substitutos de satisfação; o esporte e um grande número de diversões populares autorizadas cumprem aqui seu papel histórico (Marcuse, 2006, p. 183).

Assim como o esporte, o cinema e o teatro são usados como meios de controle social, pois satisfazem a necessidade de prazer, ainda que momentaneamente. O sistema sabe que saciar estas necessidades é necessário, assim, apoiado numa estrutura de trabalho que mutila e embrutece o trabalhador, garante para as camadas mais baixas da pirâmide social um desenvolvimento da sensibilidade que não vai além da medida tecnicamente exigida. De fato, não só as camadas mais baixas não têm acesso à total satisfação das possibilidades objetivas e subjetivas da fruição, pois, onde a relação da vida se estabelece numa relação entre indivíduos que possuem coisas e o valor da coisa é determinado pelo

tempo de trabalho abstrato utilizado, “a fruição em si não tem valor” (Marcuse, 2006, p. 184) para ninguém. Qualquer prazer não permitido terá a lei penal como consequência.

Marcuse ainda chama a atenção para a forma como o prazer sexual é interpretado na sociedade capitalista²⁷. Racionalizado e como um simples meio para um fim que é exterior ao indivíduo, o prazer sexual acaba por ser a forma onde se mostra mais claramente a conexão entre a desvalorização da fruição e sua justificação social pelo trabalho. O prazer sexual tem valor salutar, isto é, “deve contribuir para a saúde do corpo e da alma” (Marcuse, 2006, p.185) para favorecer o funcionamento normal dos indivíduos dentro da ordem estabelecida. O prazer sexual tem valor de procriação, isto é, procriar novas forças de trabalho. Ali a fruição pode ser reconhecida, mas é preciso um fundo moral: o casamento. Uma entrega não racionalizada às relações sexuais seria a mais poderosa entrega à fruição enquanto tal e aniquilaria com o valor do trabalho.

Nenhum ser humano poderia suportar internamente a tensão entre o valor próprio do trabalho e a liberdade da fruição: a desolação e a injustiça das relações de trabalho penetrariam vivamente na consciência dos indivíduos e tornariam impossível sua integração pacífica ao sistema social do mundo burguês (Marcuse, 2006, p. 186).

A crítica ao sistema de trabalho capitalista é uma marca da obra estético-política de Marcuse. E é cirúrgica, mostra claramente a perversidade do sistema capitalista de produção que, ao fim, não é cruel com os pobres somente, mas com toda a sociedade: esteja o indivíduo no topo da pirâmide ou em sua base, a sensibilidade é sempre mutilada. Sendo assim, a felicidade é impossível neste mundo e, como para Marcuse felicidade e liberdade são conceitos indissociáveis, não há liberdade alguma também. Para ninguém. Portanto, uma nova forma de organização social deve ser criada para possibilitar a liberdade e a felicidade humana, uma nova sociedade que fosse estabelecida sobre os alicerces da satisfação das necessidades humanas, com os meios de produção estando à disposição da coletividade, com a participação ativa dos indivíduos na administração do todo, com a redução da jornada de trabalho e a reorganização do processo de produção visando às necessidades do conjunto. Numa sociedade livre, a liberdade individual coexiste com a liberdade universal. Para Marcuse, essa condição é uma possibilidade histórica, é o próximo passo de desenvolvimento da civilização:

²⁷ Adiantando um tema que será detalhado em *Eros e civilização*.

Com a abertura de todas as possibilidades subjetivas e objetivas de desenvolvimento existentes, as próprias necessidades se transformarão: aquelas baseadas na coerção social da repressão, na injustiça, na sujeira e na miséria teriam de desaparecer. Mas nada impede que ainda existam doentes, loucos e criminosos. O reino da necessidade continua existindo, assim como a própria luta com a natureza e entre os homens. Assim, também a reprodução do todo continuará vinculada às privações do indivíduo; o interesse particular não coincidirá imediatamente com o verdadeiro interesse. Contudo, a diferença entre o interesse particular e o interesse verdadeiro é algo diferente da diferença entre o interesse particular e o interesse de uma universalidade autonomizada, que oprime os indivíduos. Em sua relação com o universal, o indivíduo se conduzirá realmente com relação à verdade: as reivindicações e decisões do universal preservarão o interesse do indivíduo e, por fim, sua felicidade será beneficiada. Se, além disso, o verdadeiro interesse precisar ser representado por uma lei universal que proíba necessidades e satisfações determinadas, por trás dessa lei já não estará o interesse particular de grupos que mantêm seu poder contra a própria coletividade através da usurpação, mas da decisão racional de indivíduos livres (Marcuse, 2006, p. 192)

Este longo trecho esclarece uma questão importante na obra política de Marcuse, sua necessidade de relacionar-se com as verdades universais, e a íntima relação dessas verdades com as efetivas relações de trabalho. Evidencia um pensamento de certa forma conservador de Marcuse ao não abrir mão nem do conceito de trabalho, nem do conceito de universalidade, que, ademais, tem forma de lei. Embora sua relação com a ideia de trabalho avance para além da concepção de Marx, principalmente – como veremos no capítulo seguinte – quando ele incorpora a noção schilleriana de jogo ao debate, transformando o conceito, ainda permanece em Marcuse a ideia de que o trabalho desempenha papel fundamental na constituição dos sujeitos, isto é, o trabalho é o que realmente nos diferencia dos outros animais. Assim, Marcuse traçará caminhos em direção à ideia de um trabalho como jogo, de um trabalho não repressivo, mas que, todavia, não deixa margem para a formulação de um rompimento com a própria ideia de trabalho em si. E, adiantando aqui um pouco o debate que será feito no último capítulo, Marcuse não contempla, em nenhum de seus escritos, a questão do trabalho doméstico ou do cuidado das crianças. Parece-nos que, nessa questão, Marcuse não ultrapassou os limites de seu tempo, provavelmente ele mesmo sempre tenha tido alguém para cuidar de suas crianças e este alguém provavelmente era uma mulher. Como bem coloca Levitas (1990, p. 141, tradução nossa), Marcuse subestima a participação das mulheres no trabalho remunerado e “considera o trabalho doméstico e o cuidado infantil como atividades intrinsecamente satisfatórias, em que os objetivos e meios não são

externamente prescritos – uma suposição em desacordo com a experiência da maioria das mulheres” (Levitas, 1990, p. 141, tradução nossa). Ela acrescenta ainda que, para Marcuse, “a redução e transformação da jornada de trabalho até o ponto em que o trabalho vire jogo não se aplica à frente doméstica” (Levitas, 1990, p.141, tradução nossa). Fica no ar a pergunta: como se dá a divisão de tarefas domésticas, incluso aí o cuidado com a criança, numa sociedade livre?

Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária

Neste ensaio da década de 40²⁸ *Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária*, Marcuse ressalta a capacidade da arte de fazer oposição à ordem da sociedade vigente pela sua predisposição para transcender a vida diária e projetar um mundo melhor e também de revelar as deficiências e horrores da realidade existente. É neste texto que aparecem pela primeira vez os conceitos de “alienação artística”²⁹ e de “grande recusa”, que serão mais largamente trabalhados em obras posteriores, tais como *O homem unidimensional* e *A dimensão estética*. Como coloca Bretas (2013, p. 131): “Redigido sob o impacto dos regimes totalitários e na esteira de *A nova mentalidade alemã* (1942), o ensaio toma o surrealismo como estudo de caso e, com base em Aragon, discute o viés entre a arte e a política na era das grandes ditaduras”.

Desta forma, por meio da análise de obras de artistas surrealistas e da Resistência Francesa, Marcuse formula que, em um mundo marcado pelo totalitarismo – e agora estamos em um texto provavelmente escrito no fim da Segunda Guerra –, a oposição estética e o amor são as forças de oposição mais radicais. Este texto já é uma versão inicial de sua teoria acerca das dimensões estética e erótica da existência como algo que preserva a possibilidade de transcendência em relação ao mundo existente, desenvolvida posteriormente em *Eros e civilização*. Segundo Kellner, “Marcuse passaria os trinta e cinco anos seguintes elaborando esses ideais estéticos e desenvolvendo seu ideal de libertação” (In: Marcuse, 1999, p. 59). Além disso, salienta Kellner, este texto “é a leitura mais detalhada dos artefatos estéticos concretos desde a dissertação de Marcuse em 1922

²⁸ Provavelmente o texto é de 1945, mas contém correções posteriores feitas por Marcuse (ver nota em Marcuse, 1999, p. 268).

²⁹ De fato, a ideia em torno do conceito de *alienação artística* já está presente desde sua tese de doutorado, bem como no texto de 1937, porém o termo propriamente surge neste texto.

sobre *O romance de artista alemão*” (In: Marcuse, 1999, nota 50, p. 58). É neste texto que aparece, pela primeira vez, um conceito efetivo de utopia.

O texto inicia com uma observação: apesar das condições históricas para a concretização da liberdade terem sido atingidas, esta não se concretizou. Forças revolucionárias estão sendo assimiladas pelo sistema. As teorias sociais e políticas revolucionárias já não são mais eficazes como forças de oposição – permaneceram demasiadamente acadêmicas –, a arte revolucionária é absorvida pelo sistema e passa a ser um modismo, “*Guernica* de Picasso é uma peça de museu reverenciada” (Marcuse, 1999, p. 270). A assimilação dos objetos de arte pela cultura do capitalismo monopolista de massa coloca o artista diante de um problema: como continuar a expressar a grande recusa³⁰, como recuperar a força alienadora diante dos mecanismos da cultura de massa?

Para o filósofo:

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

Mas como permanecer alheia à normalidade se todos seus conteúdos são absorvidos pelo modo de vida monopolista, que consegue até mesmo transformar os horrores da Segunda Guerra Mundial em *best-sellers* e filmes para o entretenimento das massas? O autor sugere que a forma pode ser uma das soluções: “[l]iberte-se a forma de seu conteúdo hostil, ou antes, transforme-se a forma no único conteúdo, fazendo dela o instrumento da destruição” (Marcuse, 1999, p. 270). Os surrealistas conceberam isso, mas também eles foram absorvidos pelo mercado. “O terror surrealista foi superado pelo terror real” (Marcuse, 1999, p. 271). A negação vanguardista “*le scandale pour le scandale*” (o escândalo pelo escândalo) não foi suficientemente negativa, de modo que o problema permanece sem solução até o surgimento dos trabalhos desenvolvidos pelos escritores da Resistência.

³⁰ A expressão é de Whitehead e será retomada por Marcuse em diversos outros escritos estéticos. A passagem em que se encontra esse termo na obra de Whitehead é citada por Marcuse neste artigo: “A verdadeira relevância das proposições não verdadeiras para cada ocasião real é revelada pela arte, pelo romance e pela crítica em referência aos ideais. A verdade de que alguma proposição referente a uma ocasião real seja não verdadeira pode expressar a verdade vital relativa à sua realização estética. Expressa a “grande recusa” que é sua característica primordial” (Whitehead. In: Marcuse, 1999, p. 270)

Seu mundo é a realidade do fascismo totalitário. Isto determina a totalidade de sua arte. Sua *raison d'être* é o político. O político é negação e contradição absolutas. Mas apresentar o político diretamente seria pô-lo como um conteúdo, entregando-o assim ao sistema monopolista. O político deve antes permanecer fora do conteúdo: como o artístico *a priori* que não pode ser absorvido pelo conteúdo, mas que absorve, ele próprio, todo conteúdo. A vontade política então só aparece na forma em que o conteúdo é considerado e formado (Marcuse, 1999, p. 270).

De fato, o conteúdo – que pode ser qualquer coisa, visto que tudo é objeto de dominação totalitária e, portanto, de libertação – deve estar configurado de forma que revele o sistema negativo em sua totalidade e, simultaneamente, a necessidade de sua libertação. Abolir o capitalismo, e com ele seu sistema de classes, é apenas pré-condição para a libertação do indivíduo, pois uma liberdade total só vem com a realização plena dos desejos e potencialidades de homens e mulheres. Portanto, apresentar estes desejos como metas é já distorcer a meta, pois a necessidade é tão óbvia que formulá-la parece ridículo. Assim, a arte não objetiva a meta:

A arte é essencialmente irrealista: a realidade que cria é alheia e antagônica à outra, a realidade realista que ela nega e contradiz – em nome da utopia que deve ser real. Mas a libertação é ação realista, política. Consequentemente, na arte, o conteúdo da liberdade só se mostrará indiretamente, dentro e através de algo mais que não é a meta, mas que possui força para iluminar a meta (Marcuse, 1999, p. 272).

A utopia de outra sociedade, neste texto, surge como possibilidade de concretização. Marcuse se move em direção a uma definição efetiva de utopia, influenciado pelos movimentos artísticos de vanguarda e de resistência que surgiram no início do século XX. A forma como os artistas da Resistência Francesa utilizaram a sensualidade como estilo para em verdade exprimir o protesto individual contra a repressão revela a capacidade de negação da arte. O protesto “se revelará na forma, no artístico *a priori* que configura o conteúdo” (Marcuse, 1999, p. 272). Isto não impede que essa capacidade da arte pereça vitimada pelos mecanismos de assimilação da ordem dominante; todavia, ainda que pereça, revela a “meta que estava acorrentada, em vez de materializada no conteúdo” (Marcuse, 1999, p. 272). Dito de outra forma, o material político nas obras dos artistas da Resistência Francesa não “é diretamente representado, mas se intromete para destruir um mundo de amor, beleza e harmonia potenciais” (Kellner, In: Marcuse, 1999, p. 58). O fascismo aparece como aquilo que despedaça o

mundo ideal projetado na arte e, assim, mostra-se como aquilo que deve ser destruído, como o obstáculo a ser superado no caminho da liberdade e felicidade. A meta é sempre a liberdade. Alguns artistas representantes dessa forma de expressão artística são Charles Baudelaire, Louis Aragon e Paul Eluard. Estes poetas políticos e comunistas ativos situaram o amor sensual no centro de sua temática;

O amor sensual dá a ‘promesse du bonheur’ (promessa de felicidade) que preserva o conteúdo materialista integral da liberdade e se rebela contra todos os esforços para canalizar este ‘bonheur’ em formas compatíveis com a ordem da repressão. ‘Invitation au voyage’ de Baudelaire (1989) é realmente, diante de uma sociedade baseada na compra e venda da força de trabalho, a negação e a contradição absolutas, a ‘grande recusa’, ‘le scandale pour le scandale’ e, ao mesmo tempo, a utopia da libertação real (Marcuse, 1999, p. 273).

A sensualidade é o apolítico por excelência, mas é justamente em seu caráter apolítico que se mantém preservada a meta da ação política: a libertação. Por ser promessa de felicidade, o amor “se torna o *a priori* político da oposição artística” (Marcuse, 1999, p. 274). Neste tipo de arte, amor e liberdade são uma coisa só. Assim, o conteúdo político é transposto para uma esfera diferente da existência, negando sua forma monopolista e salvando sua forma revolucionária. “A França, a pátria, a resistência, a libertação não são o objetivo nem o fim desta poesia (apesar de só falar delas), mas seu meio (*medium*), isto é, o meio do amor como o artístico-político *a priori*” (Marcuse, 1999, p. 275). Quando pátria, resistência e liberdade se tornam apenas meios para a “promessa de felicidade”, o conteúdo em si é negado e, a partir de sua negação, salva-se o conteúdo verdadeiro, a meta revolucionária. Despolitizando o político se revela o verdadeiramente político. “Arte e política encontram seu denominador comum” (Marcuse, 1999, p. 276). Os Surrealistas foram os primeiros a tentar apresentar o político sob uma forma “apolítica”, mas foram os autores da Resistência que de fato o conseguiram. A Resistência, ao reviver o vocabulário tradicional e clássico do amor – que aparentemente está mais distante do vanguardismo –, expressa “uma sensualidade que não permite a sublimação da promessa” (Marcuse, 1999, p. 277).

A mera sobreposição do amor aos horrores do nazismo seria um escapismo barato, salienta Marcuse. Todavia, como elemento da forma artística apriorística, a linguagem do amor serve como instrumento de estranhamento; um choque que desnuda a verdadeira relação entre a arte e o fascismo: ela é a negação positiva do outro.

A amada é ‘*enfant craintif*’, ‘*soeur*’ e *Geliebte*: sua fraqueza livre, lassidão e complacência evocam a imagem da vítima, bem como do conquistador da ordem fascista, da utopia sacrificada que vai surgir como realidade histórica. Como linguagem do estranhamento, a parafernália do amor e da sensualidade é assim parte da forma política destes poemas (Marcuse, 1999, p. 278).

Note-se a mudança significativa no uso da palavra utopia dos textos de 1937 para este de 1945. Naqueles, Marcuse utilizava o termo “mera utopia” e a situava juntamente com os termos fantasia e ilusão, numa clara referência ao caráter abstrato e irrealizável do termo. Aqui, o filósofo caracteriza a utopia como realidade histórica – uma realidade efetiva, portanto –, em um futuro possível (não mais irrealizável). A mudança de significação para a utopia se apresenta junto com uma mudança de significado do potencial político revolucionário da arte. Se antes a arte guardava um potencial de libertação, porém absorvido pelo sistema na forma de “mera utopia”, agora o potencial utópico da arte é o que a torna ferramenta de libertação. Seu diagnóstico de época também é outro. A Segunda Guerra havia acabado, o fascismo alemão havia sido esmagado, a Guerra Fria ainda era incipiente e um sopro de renovação pairava no ar. Ainda que o potencial subversivo das obras estivesse sendo incorporado à emergente “indústria cultural”³¹, a arte pôde retomar seu papel emancipatório dentro da sociedade capitalista; tratá-la como mera utopia seria impor um obstáculo a este potencial. Quando os artistas surrealistas e da resistência abandonam a arte de protesto – transformada em moda e apropriada pelo mercado – para ressaltar a forma e o amor em suas obras, conseguem transcender a realidade e fugir dos mecanismos de controle e positividade da sociedade autoritária e de consumo. Para tanto, além da linguagem romântica, Marcuse ressalta o retorno do uso de leis e regras da métrica poética clássica na poesia da Resistência como forma de aumentar ainda mais o poder de estranhamento produzido por este tipo de poesia, dito de outra forma, aumentar seu poder artístico-político. Como salienta Marcuse:

O próprio Aragon explicou a volta às regras clássicas pela necessidade de salvar a língua de sua destruição total, torná-la mais uma vez um instrumento para ‘faire chanter les choses’ (fazer as coisas cantarem). Deve-se fazê-las cantar, pois já não se pode fazê-las falar sem que falem a linguagem do inimigo. A oposição artística não pode falar a linguagem do inimigo, mas deve sim contradizer sua linguagem junto com seu conteúdo. O sistema clássico de verificação, como forma de

³¹ Termo cunhado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*, escrito em 1942 e publicado em 1947, de modo que o termo já fazia parte da linguagem do Instituto.

estranhamento, talvez tenha preservado mais diretamente a ‘ordre de la beauté’ (ordem da beleza) sensual imediata, a ‘promesse du bonheur’ (Marcuse, 1999, pp. 278-279).

Desta forma, a rima conduz à fusão do sonho com a realidade. A utilização desse recurso estritamente técnico adéqua o conteúdo político ao “meio (*medium*) do artístico *a priori* (amor)” (Marcuse, 1999, p. 279). Para melhor ilustrar seus argumentos, Marcuse analisa o romance *Aurélien* de Aragon, que retoma a forma clássica do século XIX. Neste romance, o artista retrata, por meio da história pessoal do herói e da heroína, Aurélien e Bérénice, todo o destino histórico de uma época. Muito embora a trama gire em torno de uma tragédia amorosa e não haja muitas indicações de problemas sociais e políticos no romance, a não ser pelo final, a trágica história de um amor proibido revela uma transcendência sobre a ordem estabelecida. A ilegalidade do amor transforma este mesmo amor em *a priori* político e artístico. “A ilegalidade é o denominador comum da ação da Resistência e da arte da Resistência” (Marcuse, 1999, p. 283).

Kellner ressalta que a análise de Marcuse dos escritos de Aragon e dos poetas da Resistência Francesa, em que a própria forma artística seria um conteúdo emancipatório, antecipa uma posição posterior do filósofo: “é a forma estética inscrita na dimensão estética que representa o poder emancipador da arte” (Kellner. In: Marcuse, 2007, p. 29, tradução nossa). Kellner aponta ainda que a atribuição de um poder emancipador para o amor também antecipa a análise da dimensão erótico-estética como potencial emancipador feita por Marcuse em *Eros e civilização* e em outros escritos posteriores (In: Marcuse, 2007, p. 30).

Por fim, Marcuse adverte para o fato de que a arte, por mais que tente preservar o seu caráter negativo frente ao que existe, ainda é um elemento de reconciliação com o existente, ressaltando, como o fez em *Caráter afirmativo da cultura*, o caráter ambíguo da particularidade política da arte que, como dito anteriormente, está presente em todos os seus escritos sobre o assunto. A arte nunca é somente negação do existente ou reflexo do existente, mas os dois. Daí seu poder de gerar felicidade no momento ou no futuro. E essa felicidade, ou essa “promessa de felicidade”, que ela guarda em si serve tanto para a manutenção do sistema de dominação quanto para transformá-lo. Como “promessa de felicidade”, a apresentação artística é “suficientemente fascinante para iluminar a ordem de vida reinante (que destrói a promessa) em vez da ordem futura (que a realiza)” (Marcuse, 1999, p. 286). Essa é a maldição intrínseca da arte, que a liga inseparavelmente à forma predominante de vida.

A obra de arte, ao dar uma forma artística ao conteúdo, isola este conteúdo da totalidade negativa que é o mundo histórico, interrompe o fluxo terrível, cria um espaço e um tempo artificiais. No meio (*medium*) da forma artística, as coisas são libertadas para ter sua própria vida – sem que sejam libertadas na realidade. A arte cria uma reificação peculiar. A forma artística, por mais destrutiva que possa ser, permanece e leva ao repouso. Na forma artística, todo conteúdo se torna objeto de contemplação estética, a fonte da gratificação estética. O elemento estético transforma o conteúdo bem como a forma, pois esta configura a matéria dada; mesmo que essa matéria seja negada absolutamente, participa do triunfo da forma. A apresentação artística do terror total ainda permanece uma obra de arte; transforma o terror em um outro mundo – uma transformação que é quase uma transfiguração. Se o quadro *Guernica*, apesar de tal transfiguração, ainda preserva o terror fascista sem suavizá-lo, quanto disto se deve ao fato de o quadro ser explicitamente denominado *Guernica*, evocando assim o conhecimento e as associações que este evento histórico carrega? Em outras palavras, quanto disto se deve a um recurso extra-artístico, fora do reino da arte e da estética? (Marcuse, 1999, p. 287).

Porém, para encerrar o texto, em seu último parágrafo, Marcuse salienta mais uma vez – como o fez em *O caráter afirmativo da cultura* – que o potencial negativo da arte não é de toda forma ofuscado pelo seu caráter conciliador, pois a incompatibilidade da forma artística com a forma real da vida pode ser usada como uma “alavanca para lançar sobre a realidade a luz que esta não consegue absorver, a luz que pode acabar dissolvendo esta realidade (embora esta dissolução não seja mais a função da arte)” (Marcuse, 1999, p. 288). A alienação artística promove o “estranhamento total do homem em relação a seu mundo. Esta alienação pode fornecer, na mais total opressão, a base artificial para a memória da liberdade” (Marcuse, 1999, p. 288).

Podemos afirmar que *Algumas considerações sobre Aragon* antecipa seu reconhecimento da forma artística como poder emancipador, que será contemplado novamente em *Dimensão estética*, como crítica à análise marxista da obra de arte. A utopia se apresenta como um poder de negação da arte frente à realidade existente, em especial, frente ao fascismo; a arte é a negação positiva do fascismo. Ainda assim, não há muita preocupação do autor em desembaraçar o conceito de utopia, algo que irá definitivamente mudar, principalmente nas obras escritas a partir do final da década de 1960 até sua morte, em 1979. Um traçado mais apurado, mas ainda um rascunho, do que virá a ser a “dimensão erótico-estética” da existência – na qual a arte está inserida, base de sua teoria estética, encontra-se nesse texto. Além disso, o conceito de forma como

máxima expressão de autonomia da arte já revela a influência de Schiller sobre o autor, tema tratado a seguir.

CAPÍTULO III

O COMEÇO DE UMA TEORIA ESTÉTICA

Marcuse e a estética de Schiller

Em 1925, enquanto ainda trabalhava em um antiquário de livros em Berlim (do qual também era sócio), Marcuse publicou uma bibliografia sobre Schiller intitulada *Schiller-Bibliographie unter Benutzung der Trämelschen Schiller-Bibliothek*, todavia este autor não chegou a influenciá-lo naquela época, como afirmou em entrevista a Douglas Kellner em 1978³². Será somente com a escrita de *Eros e civilização*, publicado em 1955, que Schiller exercerá um papel importante no desenvolvimento da estética de Marcuse. Contudo, é preciso lembrar que sua tese de doutorado sobre a literatura alemã – ainda que Schiller só tenha sido abordado no trabalho em referência a Goethe e às cartas trocadas por ambos – já nos fornece evidências de seu contato com a obra de Schiller naquela época e penso, como Kellner (1984, p.33, tradução nossa), que “seus primeiros estudos literários o influenciaram profundamente e voltaram a desempenhar um papel decisivo em seu trabalho posterior”. Além disso, já em *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, Marcuse evoca Schiller e sua ideia de educação estética da humanidade para ressaltar a importância do plano estético para a criação de uma sociedade livre.

Ainda assim, será somente em *Eros e civilização* que Marcuse integrará o pensamento de Schiller para desenvolver sua ideia de transformação social pelo estético. Para ele, Schiller conseguiu unir as instâncias sensuais e racionais do homem em uma teoria que avança para o universal sem, no entanto, desconsiderar as necessidades concretas da vida. E, numa brilhante demonstração de sagacidade filosófica, ele consegue unir a teoria freudiana das pulsões e as ideias contidas em *A educação estética do homem* de Schiller numa argumentação que tem por objetivo traçar os mecanismos que facilitarão o desenvolvimento de uma civilização não repressiva, no sentido de não repressão das pulsões humanas, conforme descritas por Freud, pois, para este, a

³²Kellner, 2007, p. 20. Introduction. In: *Art and Liberation, Collected papers of Herbert Marcuse*.

civilização só começa com a inibição metódica dos instintos primários, isto é, “a história do homem é a história de sua repressão” (Marcuse, 1982, p. 33).

Para a metapsicologia freudiana, no curso do desenvolvimento psíquico da humanidade, surgem camadas evolutivas no desenvolvimento mental: o *id*, *ego* e o *superego*. Os instintos primários de vida e de morte são regidos fundamentalmente pelo princípio de prazer, localizado no *id*, a parte do aparelho mental mais antiga e que busca a satisfação desenfreada do prazer: é o que hoje entendemos por inconsciente. Sob influência do mundo externo, como medida de proteção contra o aniquilamento da espécie que a satisfação das necessidades pulsionais de vida e morte podem causar, uma parte do *id* desenvolve-se para formar o *ego*, regido pelo princípio de realidade, assume o papel principal e se torna a ligação do *id* com o mundo, é o seu mediador. “O principal papel do *ego* é coordenar, alterar, organizar e controlar os impulsos instintivos do *id*, de modo a reduzir ao mínimo os conflitos com a realidade” (Marcuse, 1982, p. 48). Desta forma, o grande papel do *ego* é reprimir os impulsos que sejam incompatíveis com a realidade, o que no curso do desenvolvimento mental humano acabou por gerar o *superego*, o excesso de repressão, o que Marcuse chamará de *mais-repressão*. Sua origem se dá na prolongada dependência da criança em relação aos pais. Posteriormente, várias influências sociais e culturais são admitidas pelo *superego*, “até se solidificar no representante poderoso da moralidade estabelecida” (Marcuse, 1982, p. 49). Estas restrições externas – os pais, depois instituições sociais – são introjetadas no *ego* e “convertem-se na sua ‘consciência’; daí em diante, o sentimento de culpabilidade – a necessidade de punição, gerada pelas transgressões ou pelo desejo de transgredir essas restrições (especialmente, na situação edípica) – impregna a vida mental” (Marcuse, 1982, p. 49). Sob o domínio agora do *superego*, o indivíduo

exerce contra si próprio, inconscientemente, uma severidade que, outrora, era adequada a um estágio infantil da sua evolução, mas que há muito tempo se tornou obsoleta, à luz das potencialidades racionais da maturidade (individual e social). O indivíduo pune-se (e, depois, é punido) por feitos que já foram anulados ou que já não são incompatíveis com a realidade civilizada, com o homem civilizado (Marcuse, 1982, p. 49).

Freud, segundo Marcuse, justifica a organização repressiva dos impulsos pelo eterno conflito entre princípio de prazer e princípio de realidade, com isso expressa também o fato histórico de que a humanidade progrediu como “*dominação organizada*” (Marcuse, 1982, p. 50). Para determinar com mais precisão a forma dessa dominação

organizada no mundo da sociedade contemporânea, Marcuse incorpora outra terminologia à metapsicologia freudiana: o princípio de desempenho. Este princípio, portanto, é a forma que o princípio de realidade assume na sociedade capitalista desenvolvida. “Designamo-lo por princípio de desempenho a fim de darmos destaque ao fato de que, sob seu domínio, a sociedade é estratificada de acordo com os desempenhos econômicos concorrentes dos seus membros” (Marcuse, 1982, p. 58).

Para a esmagadora maioria da população, a extensão e o modo de satisfação são determinados pelo seu próprio trabalho; mas é um trabalho para uma engrenagem que ela não controla, que funciona como um poder independente a que os indivíduos têm de submeter-se se querem viver. E torna-se tanto mais estranho quanto mais especializada se torna a divisão do trabalho. Os homens não vivem sua própria vida, mas desempenham tão-só funções preestabelecidas. Enquanto trabalham, não satisfazem suas próprias necessidades e faculdades, mas trabalham em *alienação* (Marcuse, 1982, p. 58).

O tempo de ócio também é controlado pela rotina estafante e mecânica do trabalho alienado, “o que requer que o prazer seja um relaxamento passivo e uma recuperação de energias para o trabalho” (Marcuse, 1982, p. 60). E, no recente estágio da civilização industrial, a técnica de manipulação das massas criou uma indústria de entretenimentos que controla ininterruptamente o tempo de lazer. Nesta perspectiva, mais do que um controle sobre os impulsos, exerce-se um controle sobre a consciência, “a qual, se se permitir que fique livre, poderá reconhecer o trabalho de repressão mesmo nas maiores e melhores satisfações de necessidades” (Marcuse, 1982, p. 95). Assim, promovem-se atividades ociosas que não exigem empenho mental e também o desenvolvimento de ideologias anti-intelectuais. Alia-se a isso o afrouxamento dos tabus sexuais que, longe de serem um passo em direção à emancipação, estão de fato, a serviço do sistema, pois, apesar de satisfazer momentaneamente a necessidade de prazer, é superficial e focada na genitália e na moralidade do casamento, o que significa, para Marcuse, falsa fruição de prazer. Esses pequenos e superficiais instantes de prazer, juntamente com a manipulação de massa e a enorme quantidade de bens de futilidade à disposição dos indivíduos, mantêm os indivíduos ocupados “e distraem sua atenção do verdadeiro problema – que é a consciência de que poderiam trabalhar menos e determinar suas próprias necessidades e satisfações” (Marcuse, 1982, p. 99). E, retomando o argumento abordado em *Para a crítica do hedonismo*, considera que “a felicidade não está no mero sentimento de satisfação, mas na realidade concreta de liberdade e satisfação. A felicidade envolve conhecimento: é a prerrogativa do *animal rationale*” (Marcuse, 1982, p. 102). Para

Marcuse, o acesso ao conhecimento nos dá a capacidade de distinguir entre verdadeiros e falsos prazeres. O filósofo chama atenção para o fato de que, se tivéssemos realmente a capacidade de satisfazer o prazer pulsional – que envolve conhecimento – de forma plena, o trabalho deixaria de ser alienação para se transformar em jogo. De novo, Marcuse não abre mão da ideia de trabalho, como salientado no capítulo anterior, mas entende que o trabalho pode ser melhor, mais lúdico, mais sensível e até prazeroso. Desde que não seja trabalho alienado. Assim, pode-se afirmar que, tanto para Marcuse como para Freud, a principal esfera da civilização é o trabalho. Todavia, sua crítica é de que este se apresenta como uma esfera de sublimação, ou seja, o trabalho alienado é uma forma de sublimação de Eros, não há gratificação das necessidades individuais neste tipo de trabalho.

Todavia, ainda assim, certa medida de sublimação é importante para o desenvolvimento da civilização, a sublimação do instinto de morte, pois é sublimação dos impulsos agressivos e destrutivos, portanto é sublimação a serviço de Eros. Ele ressalta também que nem todo trabalho é desagradável ou renúncia. O trabalho artístico genuíno oferece um elevado grau de satisfação libidinal, pois brota de uma formação instintiva não repressiva, visando a finalidades não repressivas; portanto, o termo sublimação, para este tipo de trabalho, requer considerável modificação: é sublimação sem debilitação de Eros. Efetivamente, numa sociedade industrial plenamente desenvolvida, madura, haveria uma automação geral do trabalho e com isso poderia haver a redução do tempo de trabalho a um mínimo – que para o autor é o primeiro pré-requisito da liberdade. E, fazendo uma crítica à noção quantitativa de progresso, Marcuse diz que tal redução da jornada de trabalho acarretaria um considerável decréscimo no padrão de vida da maioria – nos países industrializados avançados – se considerarmos este padrão de vida em termos de aquisições materiais (televisões, automóveis, etc.), mas, em termos de gratificação universal das necessidades humanas básicas, o padrão aumentaria.

Para Freud as livres relações libidinais são essencialmente antagônicas às relações de trabalho, por melhores que sejam as condições de organização da sociedade ou por maior que seja a sua riqueza. Toda atividade humana que envolve trabalho envolve supressão de prazer ou retardamento da satisfação. E, para Freud, não existe civilização sem trabalho, portanto, não existe civilização sem repressão. Marcuse se contrapõe a Freud neste ponto, pois, para ele, a repressão instintiva predominante é resultado não tanto “da necessidade de esforço laboral, mas da organização social específica do trabalho, imposta pelos interesses de dominação” (Marcuse, 1982, p. 143). Assim, a libertação de Eros, com a emergência de um princípio de realidade não repressivo “modificaria, mas

não destruiria, a organização social do trabalho” (Marcuse, 1982, p. 143), permitindo novas e duradouras relações de trabalho. Sob um princípio de realidade não repressivo, a ideia de produtividade perderia seu valor, já que ela é reflexo da repressão. Nesse ponto, Marcuse considera que os objetivos do capitalismo e do comunismo estalinista convergem: elevar a produtividade da mão de obra a qualquer custo. Observa-se que, para o filósofo, a ideia de repressão não está relacionada somente à repressão dos impulsos de prazer como uma atividade cognitiva, mas também à ideia de exploração dos indivíduos na forma de exploração do trabalho. Para ele, é importante solucionar o problema da relação entre trabalho e repressão, sem perder de vista a própria ideia de trabalho como formadora de civilização. Para tanto, o trabalho deve ser acompanhado de prazer, cujo fundamento Marcuse encontra na ideia schilleriana de jogo— da qual falaremos mais adiante — e na utopia socialista de Fourier. Fourier é um autor que exerce grande influência em Marcuse, eu diria que tanto quanto Marx. Em Fourier, Marcuse percebe uma proposta de transformação na concepção de trabalho não exposta por Marx e que o agrada mais: a ideia de que o trabalho pode ser prazeroso e lúdico. “Fourier aproximou-se mais do que qualquer outro utopista socialista de uma elucidação da dependência da liberdade da sublimação não repressiva” (Marcuse, 1982, p. 189). Segundo Martineau (1986, p. 40, tradução nossa), a ligação entre Fourier e Marcuse se dá pela “busca da felicidade total na liberdade total, tanto instintiva quanto política”.

Marcuse abarca em sua teoria os conceitos de *travail attrayant* (trabalho atraente) e *attraction passionée* (atração apaixonada), desenvolvidos por Fourier. Fourier compreende que é inerente à natureza humana a *attraction passionée* e esta tende para três objetivos principais: o prazer dos cinco sentidos, a formação de grupos libidinais (amizade e amor) e “o estabelecimento de uma ordem harmoniosa, organizando esses grupos para o trabalho de acordo com o desenvolvimento das ‘paixões individuais’ (‘jogo’ interno e externo de faculdades)” (Marcuse, 1982, p. 189). Assim, a proposta de Fourier é uma completa transformação nas instituições sociais; elas deveriam atribuir funções de acordo com as faculdades e inclinações individuais, deveriam estabelecer curtos períodos de trabalho e distribuir o produto social de acordo com a necessidade. Tudo isso tornaria o trabalho atraente. Marcuse associa essa proposta com a libertação das forças libidinais, mas reconhece que Fourier não obteve sucesso em suas ideias:

(...) em seu pormenorizado esquema para a realização dessa ideia, entrega-a a uma organização e administração gigantesca e, dessa maneira, retém os elementos repressivos. As comunidades

trabalhadoras do *falanstério* preveem mais uma força pela alegria do que a liberdade; o embelezamento da cultura de massa, mais do que sua abolição (Marcuse, 1982, p. 189).

A compreensão do conceito de trabalho em Marcuse envolve deixar de lado a concepção do indivíduo como *Logos* e pensá-lo como *Eros*. Para tanto, a teoria da civilização de Freud não basta, pois ela contém implicações ontológicas repressoras. Nisso, a teoria freudiana se assemelha à filosofia ocidental, segundo Marcuse (ou é influenciada por ela): ambas estabeleceram como necessária a repressão das faculdades sensuais. Em Freud, o desenvolvimento do ego se dá em oposição à natureza (tanto a sua própria quanto a externa), como uma constante luta de dominação da natureza. “A luta começa com a perpétua conquista interna das faculdades ‘inferiores’ do indivíduo: as suas faculdades sensuais e apetitivas” (Marcuse, 1982, p. 107). Para Platão e as filosofias decorrentes, a subjugação das faculdades sensuais é “um elemento constitutivo da razão humana, a qual é, assim, repressiva em sua própria função” (Marcuse, 1982, p. 107).

Sejam quais forem as implicações da concepção grega original de *Logos* como essência de ser, desde a canonização da lógica aristotélica o termo fundiu-se com a ideia de uma razão ordenadora, classificadora, dominadora. E essa ideia de razão tornou-se cada vez mais antagônica daquelas faculdades e atitudes que são mais receptivas do que produtivas, que tendem mais para a gratificação do que para a transcendência – as quais se conservam fortemente vinculadas ao princípio de prazer. Estas surgem como o irrazoável e irracional que deve ser conquistado e contido a fim de servir ao progresso da razão. A razão tem por finalidade garantir, através de uma transformação e exploração cada vez mais efetiva da natureza, a realização das potencialidades humanas. Mas, no processo, a finalidade parece recuar diante dos meios: o tempo dedicado ao trabalho alienado absorve o tempo para as necessidades individuais – e define as próprias necessidades. O *Logos* destaca-se como lógica de dominação. Assim, quando a lógica reduz as unidades de pensamento a sinais e símbolos, as leis do pensamento convertem-se, finalmente, em técnicas de cálculo e manipulação (Marcuse, 1982, p. 108).

Portanto, a filosofia característica da civilização ocidental produziu um conceito de razão que se assemelha às prerrogativas do princípio de desempenho. Ela estabeleceu que a verdadeira liberdade está só na ideia, “assim, a libertação é um evento espiritual” (Marcuse, 1982, p. 113), não sendo possível alcançá-la em vida. Até mesmo a dialética de Hegel manteve-se “dentro do quadro fixado pelo princípio de realidade estabelecido” (Marcuse, 1982, p. 113). “No princípio e no fim, em Aristóteles e em Hegel, o modo

supremo de ser, a forma básica da razão e da liberdade, apresenta-se [a nós] como *nous*, espírito, *Geist*” (Marcuse, 1982, p. 113).

De acordo com Marcuse, somente a filosofia de Nietzsche ultrapassa a tradição ontológica do *Logos* como dominação. Nietzsche buscou expor “a gigantesca falácia sobre a qual se edificaram a Filosofia e a moralidade ocidentais: a transformação de fatos em essências, de condições históricas em metafísicas” (Marcuse, 1982, p. 115). A crítica de Nietzsche à forma tradicional da razão, exposta na sua ideia de *eterno retorno*, é, para Marcuse, a “afirmação total dos instintos vitais, repelindo toda a evasão e negação. O eterno retorno é a vontade e visão de uma atitude *erótica* em relação ao ser, na qual a necessidade e a realização coincidem” (Marcuse, 1982, p. 116). Na concepção do eterno retorno nietzschiano, a eternidade é reclamada para a materialidade da vida no presente, não relegada a um mundo transcendental, como na noção de *nous theos* aristotélico ou na noção de *ideia absoluta* hegeliana.

Ainda assim, para o filósofo, a filosofia sozinha não é capaz de produzir o apaziguamento dos sujeitos com o todo, da felicidade e da sensibilidade com a razão. Nietzsche também não soube pensar os sujeitos como *Eros*. De fato, argumenta Marcuse, o protesto contra a repressão desnecessária, a luta pela liberdade verdadeira, quando formulada pela filosofia ou até mesmo pela teoria política, foi difamada quase completamente como utopia. A arte é a instância da vida que consegue formular estas ideias sem cair na utopia – aqui entendida como pejorativa e abstrata.

Esta capacidade fica incumbida à arte, pois a arte está fundada na fantasia (imaginação) e a fantasia – seguindo a argumentação de Freud – é a atividade mental que consegue reter um determinado grau de liberdade em relação ao princípio de realidade, pois está subordinada somente ao princípio de prazer. Conseqüentemente, ela é a memória no nosso inconsciente da liberdade que poderia ter sido. A verdadeira arte é sempre um protesto contra a organização da vida pela lógica da dominação, é sempre crítica do princípio de desempenho. “Desde o despertar da consciência de liberdade, não existe uma só obra de arte autêntica que não revele o conteúdo arquetípico: a negação da não liberdade” (Marcuse, 1982, p. 135).

Todavia sua capacidade de ser fruição de prazer no âmbito da realidade, sua capacidade de produzir catarse acaba por também promover a reconciliação dos sujeitos com o seu redor, “recordar o reprimido e reprimir de novo” (Marcuse, 1982, p. 135), o que lhe atribui uma função dupla: opor e ao mesmo tempo reconciliar. Para Marcuse, a arte terá sempre esta dupla função e seus textos sempre seguem essa ordenação:

descortinam as possibilidades de transformação e apontam as capacidades conformadoras destas mesmas possibilidades. Em *Eros e civilização*, este movimento antagônico da arte se acentua pela interpretação de utopia com a qual Marcuse estava trabalhando à época:

A relegação de possibilidades reais para a ‘terra de ninguém’ da utopia constitui, por si só, um elemento essencial da ideologia do princípio de desempenho. Se a construção de um desenvolvimento instintivo não repressivo se orientar, não pelo passado sub-histórico, mas pelo presente histórico e a civilização madura, a própria noção de utopia perde seu significado (Marcuse, 1982, p. 139).

A problemática que envolve a obra *Eros e civilização* é se é possível propor um estado de civilização em que as necessidades humanas sejam cumpridas a ponto de a mais-repressão ser eliminada. Marcuse visualiza em Fourier e Schiller uma resposta para esta questão. Para ele, Schiller formulou um novo princípio de realidade permeado pelo estético. Apesar de Marcuse enfatizar a importância de Kant para a reunificação do conceito de estética por tê-la colocado como mediadora entre o reino da natureza e o da liberdade³³, como pertencente aos sentidos e pertencente à beleza e à arte³⁴, ele acrescenta que Kant falhou em completar a mediação. Segundo Lukes (1985, p. 78, tradução nossa):

Para Kant, as exigências da sensualidade não podem ser satisfeitas e, portanto, devem ser moderadas pelo imperativo categórico e pela imaginação estética. Marcuse, por outro lado, acredita que a sensualidade e o imperativo categórico não são irreprimivelmente opostos e que o implemento estético revela essa compatibilidade.

Lukes (1985, p. 82, tradução nossa) também destaca que, para Marcuse, “Kant não foi capaz de admitir que a imaginação estética é mais do que um dispositivo que ajuda os indivíduos a lidar com um ambiente natural imprevisível; de fato, para Kant, certas inclinações naturais devem ser subvertidas para que a estética funcione”. Marcuse, por sua vez, tenta mostrar que o impulso estético não precisa necessariamente se opor aos aspectos sensuais da natureza humana para ter validade. E argumenta que:

³³ Como definido nas três críticas kantianas — Crítica da razão pura, Crítica da razão prática e Crítica do juízo — em que o estético (faculdade do julgamento) serve de mediação entre a razão teórica e a razão prática. “Enquanto a razão teórica (entendimento) fornece os princípios apriorísticos da cognição e a razão prática, os do desejo (vontade), a faculdade de julgamento é a medianeira entre essas duas, em virtude do sentimento de dor e prazer. Combinado com o sentimento de prazer, o julgamento é estético, e o seu campo de aplicação é a arte” (Marcuse, 1982, p. 157).

³⁴ O significado original do termo estética deriva do grego *aisthesis*, aquilo que passa pelos sentidos (sensibilidade). No século XVIII, Alexander Baumgarten, a fim de estabelecer a estética como disciplina filosófica, estabeleceu a estética como teoria do Belo e da Arte, transformando a “Estética, ciência da sensualidade, na ciência da arte, e a ordem de sensualidade em ordem artística” (Marcuse, 1982, p. 164).

A arte desafia o princípio de razão predominante; ao representar a ordem da sensualidade, invoca uma lógica tabu – a lógica da gratificação, contra a da repressão. Subentendido na forma estética sublimada, o conteúdo não sublimado transparece: a vinculação da arte ao princípio de prazer (Marcuse, 1982, p. 165).

Assim, na arte, a verdade não conceitual dos sentidos é assegurada e faz transparecer outra realidade em que a liberdade é possível. E, para Marcuse, foi Schiller quem buscou atribuir à função estética um papel decisivo na reformulação da civilização. Ao buscar pela unidade da natureza humana, isto é, ao buscar pela unidade entre razão e sensibilidade, Schiller desenvolveu uma teoria estética que foca na educação da humanidade para a liberdade, que se daria por meio de uma educação estética, isto é, servir-se do belo e da arte como meios para essa educação, pois, para ele, é através do belo que se chega à liberdade. O projeto de Schiller baseou-se na teoria kantiana das faculdades humanas, mas buscou ir além de Kant e sua inferência subjetiva do juízo de gosto para encontrar a qualidade objetiva da beleza. Para Schiller, todo objeto belo possui uma característica objetiva e universal que proporciona ao apreciador a beleza, que o remete à liberdade pura, presente no suprassensível. Desta forma, a beleza é, para Schiller, liberdade no fenômeno, pois a beleza possibilita a representação do suprassensível no sensível – seguindo a concepção kantiana de fenômeno, isto é, a representação do mundo a partir da experiência e não da coisa em si. A forma de um objeto belo proporciona aos indivíduos uma representação imagética do infinito.

Partindo de onde Kant parou, Schiller buscou examinar os princípios estéticos segundo seus sentimentos e não o contrário; e insistiu na necessidade do estabelecimento de um princípio objetivo universalmente válido do belo, embora reconhecesse a beleza como sendo da ordem do sentimento e não do conhecimento. “Minha filosofia não renegará sua origem, e, se devia fracassar, antes afundar-se-á nos abismos e nos turbilhões da imaginação poetizante do que encalhará nos áridos bancos de areia das secas abstrações” (Schiller, 2009, p. 67). “A rigorosa pureza e a forma escolástica na qual muitas proposições kantianas são apresentadas dão-lhes uma dureza e uma singularidade que são estranhas ao seu conteúdo, e despidas desta capa, aparecem então como as velhas exigências da razão universal” (Schiller, 2009, p. 68).

Portanto, Schiller buscou desenvolver um conceito racional puro de beleza que reunisse razão e sensibilidade. Desse modo, concebeu que existem dois impulsos básicos que formam a humanidade: o *impulso formal* (*Formtrieb*), que compele para a forma pura (atemporal e universal) e o *impulso material* (*Sachtrieb*), que compele para a experiência

sensível (temporal e individual). Para Schiller, segundo Pisani e Klein (2011, p. 187), “cada vez que um desses impulsos é valorizado em detrimento do outro, a cultura rompe a unidade do conceito de humanidade”. E a sociedade moderna valorizou em demasia o impulso formal em detrimento do impulso material, tornando-se *mutitada* – expressão de Marcuse, mas que cabe bem aqui. Para recuperar a totalidade da existência humana com o máximo de liberdade é preciso “submeter a razão à infinita multiplicidade dos fenômenos” (Süssekind, 2011, p. 18). Para tanto, um terceiro impulso é necessário, o *impulso lúdico* (*Spieltrieb*), que possibilita realizar os dois impulsos anteriores simultaneamente; o indivíduo pode ao mesmo tempo ter consciência de sua liberdade e sentir a sua existência. No *impulso lúdico* o que impera é a *forma viva* (*lebende Gestalt*) “um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenômenos, tudo o que em resumo entendemos no sentido mais amplo por *beleza*” (Schiller, 1990, p. 81).

O impulso lúdico está na base de toda atividade artística, na qual “o apetite pela forma e o apetite pela matéria são satisfeitos conjuntamente” (Jameson, 1985, p. 74). O recurso de um terceiro impulso em Schiller equivale ao recurso do fenômeno originário goethiano para se pensar o conceito de Ideal artístico. O impulso lúdico schilleriano e o fenômeno originário goethiano residem na arte. Em ambos, é na arte que se deixa aparecer o universal, aquilo que nos liga uns aos outros e ao mundo, nossa natureza humana. Nas palavras de Schiller (2004, p. 70): “O poeta atém-se ao sensível para tornar intuível o não sensível”. Ou nas palavras de Goethe (2008, p. 257): “A arte é uma mediadora do indizível”.

Em Schiller, arte e política se entrelaçam, pois ele vê na arte a possibilidade de liberdade humana (perdida na separação entre sensibilidade e razão). Na arte encontra-se a beleza (embora a beleza não se restrinja à arte), que é o ponto de convergência dos impulsos material e formal. Os escritos de Schiller sobre arte são sempre uma tentativa de pensar uma nova forma de existência que, mediada pelo estético, permita ao ser humano unir sua sensibilidade e sua racionalidade para dessa forma ser livre.

Esta disposição intermediária, em que a mente não é constrangida nem física nem moralmente, embora seja ativa dos dois modos, merece o privilégio de ser chamada uma disposição livre, e se chamamos físico o estado de determinação sensível, e lógico e moral o de determinação racional, devemos chamar estético o estado de determinabilidade real e ativa (Schiller, 1990, Carta XX, p. 107).

A teoria de Schiller, mais que uma teoria estética, é uma teoria política, ou melhor, uma teoria estético-política, pois, para ele, o contato com o belo, propiciado pela arte, é a “possibilidade de um aprendizado prático para a verdadeira liberdade política e social do futuro” (Jameson, 1985, p. 75).

Na arte, a consciência prepara-se para uma mudança no mundo e, ao mesmo tempo, aprende a fazer exigências ao mundo real que apressam essa mudança: pois a experiência do imaginário oferece (de um modo imaginário) aquela satisfação total da personalidade e do Ser, à luz da qual o mundo real sai condenado, à luz da qual a ideia utópica e o projeto revolucionário podem ser concebidos (Jameson, 1985, p. 75).

Schiller desejava a formação de uma nova cultura, que seria estabelecida, basicamente, através de um teatro nacional, de caráter democrático-burguês, isto é, uma integração cultural que abarcasse todas as classes sociais. É, portanto, por meio de uma educação estética, como menciona Suzuki (2014, p.14), “quando se encontra no ‘estado de jogo’ contemplando o belo, que o homem poderá desenvolver-se plenamente, tanto em suas capacidades intelectuais quanto sensíveis”. Para Habermas (2000, p. 65), Schiller desenvolveu uma utopia estética “que atribui à arte um papel decididamente social e revolucionário”. A arte é, na leitura de Habermas de Schiller, uma razão comunicativa que se “realizará no ‘Estado estético’ do futuro” (Habermas, 2000, p 65). Habermas também considera que a relação entre arte e revolução nas obras de Marcuse é semelhante à de Schiller: ambas buscam uma revolução pelo estético, não no sentido de uma estetização da vida, mas no sentido de “revolucionar as relações do entendimento recíproco” (Habermas, 2000, p. 70).

Para Jameson (1985), tanto Schiller quanto Marcuse são utópicos em suas teorias. Todavia, segundo ele, a ideia de um estado estético para Schiller é hipotética e para Marcuse é concreta. Para ele, Marcuse vê na nova sensibilidade a criação de um novo estilo de vida que pode ser a “realização concreta do impulso utópico” (p. 90). Já Schiller

(...) deseja determinar como o psiquismo humano deveria ter sido estruturado para que uma personalidade genuinamente livre e harmoniosa se tornasse um dia uma possibilidade real; mas, nos próprios termos do argumento, permanece a alternativa lógica de que tal ser não existe e não pode nunca existir (Jameson, 1985, p. 93).

Isto porque, segundo Jameson, Marcuse entende que a oposição entre felicidade individual e coletiva pode ser superada – ao contrário do que pensa Freud, por exemplo, para quem há uma interdependência irreversível e inevitável entre o progresso da sociedade e a infelicidade individual – por meio da eliminação da agressão e da transformação do trabalho em trabalho eroticamente gratificante. Já Schiller, totalmente embebido no racionalismo kantiano, não estava propriamente preocupado com a realização concreta de sua revolução pelo estético, mas sim mais preocupado em realizar um raciocínio filosófico conceitual de busca pela verdade:

É como se os filósofos do século XVIII fossem capazes de reinventar a verdade psicológica da existência individual somente ao se imaginarem no ato de deduzir, pela razão, as características do estado histórico da natureza e da sociedade humana original em geral (Jameson, 1985, p. 92)

Todavia, Marcuse, ao incorporar a ideia schilleriana de impulso lúdico como mediação entre os impulsos material e formal para formular a necessidade do resgate da sensibilidade em *Eros e civilização*, tende a atenuar, como expressa Fabrinni (In: Bretas, 2013, p. 23), “o racionalismo kantiano ainda presente na ideia do ‘jogo das faculdades de Schiller’. Para Marcuse, o impulso lúdico definido por Schiller é o veículo para a libertação real, não é exclusivamente raciocínio filosófico abstrato. “O impulso [lúdico] não tem por alvo jogar ‘com’ alguma coisa; antes, é o jogo da própria vida – para além de carências e compulsões externas – a manifestação de uma existência sem medo nem ansiedade e, assim, a manifestação da própria liberdade” (Marcuse, 1982, p. 167). Isto é, para Marcuse, o jogo é a realização da liberdade³⁵.

O que podemos perceber com mais contundência a partir de *Eros e civilização* é que sua crítica da modernidade é também uma crítica estética. De fato, toda a obra de Marcuse buscou fundamentar a razão e a liberdade no reino da sensibilidade, tal como fez Schiller. Como bem comenta Barbosa (2010, p. 166):

Marcuse foi, por assim dizer, o Schiller de nossa época. A educação estética, que para Schiller deveria confluir numa ‘revolução total’ da ‘maneira de sentir’ e ser, assim, o fundamento ‘da maior de todas as

³⁵ Cabe aqui lembrar do ensaio de Adorno, intitulado *A arte é alegre?* (1945), que parte da expressão de Schiller “séria é a vida, alegre é a arte”, inspirada por sua vez em Ovídio. Neste ensaio, Adorno critica a ideia de arte em Schiller que, para ele, serve para confirmar a dicotomia entre trabalho e tempo livre criada pelo pensamento burguês, isto é, a arte em oposição à vida ordinária é alegre, já que a vida (trabalho) é sofrimento. Adorno diz: “Schiller no fundo antecipa a situação da indústria cultural quando a arte é receitada como vitamina a cansados homens de negócios” (Adorno, 1996, n.p).

obras de arte, a construção de uma verdadeira liberdade política’, é radicalizada nas reflexões de Marcuse sobre a emergência de uma ‘nova sensibilidade’, em cujo nome a ‘dimensão estética’ reivindica uma posição político-revolucionária soberana .

Assim, em Marcuse, “a razão e a liberdade se ancoram de tal modo na sensibilidade que esta se revela como o fundamento normativo do pensamento e da ação humana” (Barbosa, 2010, 166). Como também para Schiller. Para ambos, só é possível a felicidade, a verdadeira felicidade, quando a humanidade experimentar a verdadeira liberdade. Segundo Marcuse, Schiller soube diagnosticar a doença da civilização: o conflito entre os dois impulsos básicos (sensuais e formais) e “o estabelecimento da tirania repressiva da razão sobre a sensualidade” (Marcuse, 1982, p. 169). Para superar essa tirania, Marcuse afirma que Schiller propõe, nas *Cartas da educação estética do homem*, a reconciliação dos impulsos, isto é, “a abolição dos controles repressivos que a civilização impôs à sensualidade” (Marcuse, 1982, 169). Para tanto, o caminho é pela arte, só ela se mantém livre da tirania da razão no mundo moderno. Só a arte pode “dar liberdade através da liberdade” (Schiller, carta XXVII, 2014, p. 134) para formar uma sociedade verdadeiramente humana. Como interpretam Pisani e Klein (2011, p. 186):

(...) se a alternativa entre a defesa da felicidade (prazer e sensibilidade) e da verdade e moralidade (razão) parecia excludente (como o foi em grande parte da filosofia da razão), Schiller permite pensá-las simultaneamente por meio de uma teoria estética que une prazer sensível e forma inteligível. Daqui surge o modelo que faz da dimensão estética uma dimensão política. A teoria estética não comporta a distinção entre razão e sensibilidade; e se essa oposição se tornou um modo de vida, que faz da hegemonia da razão o princípio de realidade estabelecido, então cabe valorizar a sensibilidade recalcada por esse modelo repressivo de cultura.

Reitz (2000, p.35) destaca que; “no lugar da revolução, na Alemanha, a *filosofia da Bildung*, de Goethe, e a *Educação estética do homem numa série de cartas*, de Friedrich Schiller, codificaram a visão educacional-humanista predominante de que a arte e a beleza eram as forças primárias que poderiam levar à liberdade política”. Ou seja, para estes autores, a arte é o grande meio de realização da educação (*Bildung*) da humanidade. Schiller, em especial, acreditava “que a chave para a solução das questões ‘do mundo político’ teria de ser forjada precisamente no ‘mundo estético’” (Barbosa, 2004, p. 19). Seguindo o pensamento de Schiller, Marcuse argumenta que o impulso lúdico, assim que

ganhar ascendência como um princípio da civilização, “transformará literalmente a realidade” (Marcuse, 1982, p. 168).

Em uma realidade transformada com a criação de um novo princípio de realidade, a sociedade seria organizada em torno do tempo livre, mais do que em torno do trabalho, embora o trabalho ainda existisse; este seria mínimo e prazeroso, voltado para a realização das necessidades humanas. Assim, um novo princípio de realidade seria caracterizado por um estado estético, onde razão e sensação³⁶ se uniriam por meio de uma razão sensual, em que a razão seria dessublimada e a sensualidade sublimada, porém de forma não repressiva.

A dessublimação da razão é justamente um processo tão essencial, na emergência de uma cultura livre, quanto a autossublimação da sensualidade. No sistema estabelecido de dominação, a estrutura repressiva da razão e a organização repressiva das faculdades sensuais suplementam-se e apoiam-se mutuamente. Nos termos de Freud: a moralidade civilizada é a moralidade dos impulsos reprimidos; a libertação destes implica um “rebaixamento” daquela. Mas esse rebaixamento dos valores superiores poderá devolvê-los à estrutura orgânica da existência humana, da qual foram separados, e a reunião é suscetível de transformar a própria estrutura. Se os valores superiores perdem seu caráter remoto, seu isolamento e hostilidade em relação às faculdades inferiores, estas poderão tornar-se livremente acessíveis à cultura (Marcuse, 1982, p. 173).

Para a efetiva concretização desta nova forma de sociedade é preciso testá-la, argumenta Marcuse. E se deve começar pelo impulso da sexualidade, o mais “desordenado” (Marcuse, 1982, p. 175) dos impulsos, pois uma nova ordem não repressiva só é possível se os impulsos sexuais puderem gerar relações eróticas duradouras entre indivíduos maduros (Marcuse, 1982, p. 175). É preciso saber se, após a eliminação da mais-repressão, é possível desenvolver uma “racionalidade libidinal” que promova o “progresso para as formas superiores de liberdade civilizada” (Marcuse, 1982, p. 175). Isto é, é preciso transformar a sexualidade em Eros. Isto implica ampliar o significado de sexualidade para além de uma sexualidade genital e reuni-la com a esfera espiritual. A erotização da sexualidade envolve a realização do impulso de vida e, para

³⁶ A palavra utilizada por Marcuse ao longo da obra é *Sinnlich*, que pode ser entendida, ao mesmo tempo, como sensual, sensorial e sensível.

Marcuse, é justamente isso que a ideia estética de razão sensual sugere. E a arte nos satisfaz eroticamente, espiritualmente e fisicamente, por isso a importância dela na passagem para uma sociedade livre. Na arte, há autossублиmação da sexualidade. Não é uma sublimação imposta pelo meio exterior, não oprime e, ao mesmo tempo, realiza os impulsos de vida. Kellner (1984, p. 183) salienta que Marcuse assim como Reich acreditava que reduzir as restrições sexuais libertaria energias que poderiam aumentar a felicidade, a cultura e o trabalho criativo, mas Reich focou sua teoria na sexualidade genital (orgasmo) e Marcuse acreditava que, numa sociedade não repressiva, a sexualidade tomaria outras formas para além das relações sexuais somente (estética).

É importante salientar essa disposição de Marcuse para refletir sobre a sexualidade no mundo moderno e a relação dela com a opressão, haja vista a íntima relação entre ansiedade/repressão sexual com o fascismo. Na época de escrita de *Eros e civilização*, na década de 1950, Marcuse vivia nos Estados Unidos a intensificação da guerra fria e da corrida armamentista, a caçada anticomunista às “bruxas” da era McCarthy e o surgimento do capitalismo de consumo, além de assistir à falência do comunismo soviético com o stalinismo. Diante deste cenário, o filósofo se volta para os socialistas utópicos, em especial Fourier, pois considera que Marx negligenciou os potenciais políticos emancipatórios da arte e do prazer. Seu interesse pelos socialistas utópicos daqui para frente só aumentará, de tal forma que, em *Um ensaio sobre a libertação*, de 1969 (analisado no capítulo 4), Marcuse propõe “passar de Marx a Fourier” (Marcuse, 1977, p. 37). Além disso, daqui por diante ele irá aprimorar sua concepção de razão sensual, adquirida de suas leituras de Schiller, para aprofundar sua ideia de uma nova sociedade baseada em princípios de liberdade e beleza, que seria construída a partir da experiência empírica, isto é, um princípio histórico, determinado por uma formação qualitativa da experiência do mundo ao invés de transcendental.

A utopia na sociedade Unidimensional

No início da década de 1960, Marcuse publica aquela que os críticos viriam a considerar a sua obra mais pessimista, *O homem unidimensional* (1964). Nesta obra, o autor dissecava certas tendências básicas da sociedade industrial contemporânea que, para ele, indicariam uma nova fase da civilização. A característica dessa nova fase é o pensamento unidimensional, isto é, toda crítica genuinamente radical é enfraquecida ou desaparece, pois a oposição é integrada no sistema estabelecido. De outro modo, as mudanças na produção, no consumo, na cultura e no pensamento produziram um conformismo tão grande nos sujeitos que inviabilizaram a possibilidade de crítica social por parte destes sujeitos. As necessidades e aspirações individuais são manipuladas e administradas de tal forma que os indivíduos não conseguem resistir à dominação. Assim, as tendências observadas por Marcuse nas sociedades capitalistas contemporâneas são tendências para a estabilidade e a contenção social. Para ele, o que parecia ser a época da concretização da razão, haja vista as realizações tecnológicas conquistadas, tornou-se, no entanto, uma época de irracionalidade extrema. Sobre a civilização industrial avançada ele diz:

Sua produtividade e eficiência, sua capacidade de aumentar e ampliar comodidades, de transformar o desperdício em necessidade e a destruição em construção, a dimensão com que essa civilização transforma o mundo objetivo em uma extensão do corpo e do espírito (*mind*) torna questionável a própria noção de alienação. As pessoas se reconhecem em suas mercadorias; encontram sua alma no automóvel, nos seus aparelhos *hi-fi*, nas suas casas de dois andares ou com mezanino e nos seus utensílios de cozinha. O próprio mecanismo que une o indivíduo à sua sociedade mudou e o controle social está ancorado nas novas necessidades que essa sociedade produziu (Marcuse, 2015, p. 47).

Marcuse questiona o próprio conceito de alienação³⁷, tão caro aos marxistas, já que “os indivíduos se identificam com a existência que lhes é imposta e veem nela seu

³⁷ Aqui o conceito de alienação é o conceito de Marx, diferente do conceito de alienação artística que Marcuse utiliza para a arte. O conceito de alienação artística, como já trabalhado em capítulos anteriores, envolve a capacidade da arte de ultrapassar a realidade, de ver mais longe. Nas palavras do autor: “em contraste com o conceito marxiano, que denota a relação do homem consigo mesmo e com seu trabalho na sociedade capitalista, a *alienação artística* é a transcendência consciente da existência alienada – uma alienação de “nível mais alto” ou uma alienação mediatizada (Marcuse, 2015, p.88). O conceito ortodoxo de alienação, conforme descrito por Marx, compreende que a alienação é própria da divisão social do

próprio desenvolvimento e satisfação” (Marcuse, 2015, p. 49). As “novas formas de controle” alcançadas pelo avanço tecnológico promoveram o desenvolvimento do pensamento unidimensional, difundido sistematicamente “pelos técnicos da política e seus provedores de informação de massa” (Marcuse 2015, p. 51), tanto nos estados capitalistas quanto nos estados comunistas, já que para Marcuse, em ambos os casos a liberdade só existe dentro de sua própria lógica totalitária³⁸.

As sociedades tecnológicas, assim denominadas pelo filósofo as sociedades contemporâneas, são irracionais justamente porque, ao mesmo tempo em que criam as condições para a pacificação por meio do avanço da tecnologia, direcionam o pensamento e o comportamento dos indivíduos contra essa alternativa. Ainda que Marcuse enfatize a necessidade do avanço tecnológico para a efetiva redução do tempo de trabalho numa sociedade livre – já defendido por ele em *Eros e civilização* –, já que, de outra forma, não há como sobrar tempo para as “verdadeiras necessidades e satisfações humanas” (Marcuse, 2015, p. 54), ele salienta que até a mais eficiente industrialização pode servir para restringir e manipular as reais necessidades humanas. É isto que ocorre nas sociedades contemporâneas, ou seja, a tecnologia é usada como instrumento de dominação.

A racionalidade tecnológica revela seu caráter político quando ela se torna o grande veículo da mais perfeita dominação, criando um universo verdadeiramente totalitário, na qual a sociedade e a natureza, o espírito (*mind*) e o corpo são mantidos em um estado de permanente mobilização para a defesa desse universo (Marcuse, 2015, p. 54).

trabalho; isto é, com a divisão social do trabalho, o trabalhador perde a relação com o fruto do seu trabalho, o que o impede de realizar a sua essência humana, transformando o trabalho em trabalho alienado. Ou seja, o trabalho alienado não gera identificação dos sujeitos com o objeto ou fruto de seu trabalho. Vale ressaltar que o conceito de alienação de Marx, desenvolvido nos *Manuscritos econômico-filosóficos*, de 1844, é analisado por Marcuse em *Novas fontes para a fundamentação do materialismo histórico*, texto de 1932, em que ele salienta o caráter abrangente deste termo, que vai além das relações econômicas somente, afetando a “essência e a realidade do homem ‘como homem’” (Marcuse, 1981, p. 17). Todavia, em o *Homem unidimensional*, Marcuse pondera que este conceito deveria ser revisto já que o que se tem observado é justamente o contrário do sentido tradicional: uma identificação dos sujeitos com os objetos de consumo. Como bem argumenta Reitz (2000, p. 143, tradução nossa): “Marcuse acreditava que a teoria da alienação precisava ser revisada, especialmente à luz de sua convicção de que o capitalismo tinha se tornado uma sociedade de abundância em vez de escassez, e porque o papel estrutural da classe trabalhadora tinha sido fundamentalmente alterado”. Cabe ressaltar, que Marcuse não se referia à classe trabalhadora de países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento como Brasil, Índia ou aqueles do continente africano, mas sim da classe trabalhadora da Europa e dos Estados Unidos.

³⁸ Já ressaltamos em capítulos anteriores a crítica de Marcuse ao comunismo soviético e sua decepção com a revolução de 1917, com a virada ditatorial que ela tomou, principalmente com a chegada de Stalin ao poder.

Nesse sentido, também a arte, submetida ao progresso da racionalidade tecnológica, estava perdendo os elementos de oposição e transcendência, tão ressaltados em obras anteriores pelo filósofo – como vimos demonstrando até aqui. Para o Marcuse do início da década de 1960, a reprodução e exibição da arte em escala massiva estavam fazendo com que esta perdesse a sua capacidade contestadora. Para ele, estava surgindo uma nova forma de totalitarismo que, no reino da cultura, manifestava-se precisamente por um “pluralismo harmonizador, em que as obras e as verdades mais contraditórias coexistem pacificamente na indiferença” (Marcuse, 2015, p. 89).

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 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).

Nas sociedades feudais-aristocráticas, e até mesmo no início da era das sociedades burguesas – porque estas ainda eram culturalmente amarradas aos tempos aristocráticos –, a arte era a consciência infeliz das possibilidades fracassadas, das promessas traídas, das esperanças não realizadas. A arte era alienação, uma força racional que revelava uma dimensão da humanidade que era reprimida pela realidade. “Sua verdade estava na ilusão evocada, na insistência em criar um mundo em que o horror da vida fosse trazido à tona e cancelado – dominado pelo reconhecimento” (Marcuse, 2015, p. 89). Antes das sociedades tecnológicas, a arte detinha o poder de negação, de refutar a ordem estabelecida, mas a realidade tecnológica – ainda em desenvolvimento à época de Marcuse, vale ressaltar – danificou a própria essência da arte: a alienação artística. Ou seja, a distinção entre realidade artística e realidade social é ultrapassada e a arte não consegue mais expressar a Grande Recusa.

Os críticos neoconservadores das críticas de esquerda sobre a cultura de massas ridicularizam o protesto contra Bach como música de fundo na cozinha, contra a venda de Platão e Hegel, Shelley e Baudelaire, Marx e Freud nas drogarias. Em vez disso, eles insistem no reconhecimento do fato de que os clássicos deixaram o museu e voltaram à vida novamente, que as pessoas são, justamente por isso, muito mais educadas. É verdade, mas voltando à vida como clássicos, eles retornam como outros que não eles mesmos; eles são privados de sua força antagônica, do estranhamento que era a própria dimensão de sua verdade. Assim, a intenção e a função dessas obras mudaram fundamentalmente. Se uma vez elas se levantaram em contradição com

o *status quo*, essa contradição é agora desbaratada (Marcuse, 2015, p. 91).

Isto é, na sociedade feudal-aristocrática as belas-artes eram acessíveis somente a uma pequena elite educada, excluída, portanto, da maior parcela da população. Já nas sociedades contemporâneas, ela se encontra mais acessível – justamente por causa da possibilidade da sua reprodutibilidade técnica. Contudo, na sociedade feudal-aristocrática, a arte podia manter-se protegida da sociedade que a suprimia e suas verdades podiam sobreviver, ao contrário do que acontece nas sociedades tecnológicas avançadas. Nestas últimas, tanto os clássicos como a vanguarda são absorvidos pelo sistema e transformados em entretenimento. Marcuse retoma, em *O homem unidimensional*, a ideia de arte como sublimação, trabalhada em *Eros e civilização*, mas enfatiza o processo de dessublimação repressiva que a arte sofre com a sua reprodução em massa e a massificação dos sujeitos. Isto é, arte é sublimação não repressiva, mas, na forma em que se encontra na contemporaneidade, é dessublimação repressiva.

A maneira pela qual a dessublimação controlada pode enfraquecer a revolta das pulsões contra o Princípio de Realidade estabelecido pode ser esclarecida pelo contraste entre a representação da sexualidade nas literaturas clássica e romântica e em nossa literatura contemporânea. Se alguém seleciona, dentre os trabalhos que são, em sua verdadeira substância e sua forma interior, determinados pelo compromisso erótico, exemplos tão essencialmente diferentes como *Fedra* de Racine, *As afinidades eletivas* de Goethe, *As flores do mal* de Baudelaire, *Anna Karenina* de Tolstói, a sexualidade aparece sistematicamente de uma forma altamente sublimada, ‘mediada’ e reflexiva – mas nessa forma, ela é absoluta, descomprometida, incondicional. A dominação de Eros é, desde o início, também de Thanatos. Realização é destruição, não em um sentido moral ou sociológico, mas em um sentido ontológico. Está acima do bem e do mal, acima da moralidade social e assim permanece além do alcance do Princípio de Realidade estabelecido, que esse Eros recusa e destrói.

Em contraste, a sexualidade dessublimada é excessiva nos alcoólatras de O’Neill e nos selvagens de Faulkner, em *Uma rua chamada pecado* e em *A gata em teto de zinco quente*, em *Lolita*, em todas as histórias de orgias em Hollywood e Nova Iorque e nas aventuras das donas de casa suburbanas. Isso é infinitamente mais realista, ousado e desinibido. É parte integrante da sociedade em que isso acontece, mas de modo algum é negação. O que acontece é seguramente selvagem e obsceno, viril e saboroso, bastante imoral -e, precisamente por causa disto, perfeitamente inofensivo (Marcuse, 2015, pp. 101-102).

Essa longa passagem exemplifica bem o pensamento de Marcuse sobre as produções artísticas da era tecnológica. Se antes as artes eram uma força social negativa e transcendente, nas sociedades industriais avançadas elas se integram ao sistema, criando

uma nova estrutura social. A arte produzida, portanto, é uma arte que corresponde à racionalidade dada, é uma arte que contribui para a preservação de uma falsa consciência. Sem perspectiva de vislumbrar no futuro próximo alguma “saída” para a nova ordem mundial que se instaurou, o filósofo destaca que “as alternativas são utópicas” (Marcuse, 2015, p. 154). De fato, em diversos momentos dessa obra, o autor resgata o termo utopia para se referir ao caráter irrealizável que o *status quo* atribui às possibilidades de transformação social, às possibilidades de melhoria das condições de vida para todos – possíveis agora pelo avanço alcançado com a tecnologia. Isto é, não há mais luta pela subsistência, ao menos nos países industriais avançados –Marcuse frisa –; todavia, há uma constante mensagem subliminar em tudo que se vê e se consome para a perpetuação do trabalho explorado que amortece e apazigua as consciências. Há uma necessidade constante de novos objetos de consumo e, para alcançá-los, há uma necessidade constante de trabalho alienado. Nunca se esteve tão distante do trabalho como jogo, almejado por Marcuse em *Eros e civilização*.

Não importa quão óbvio o caráter irracional do todo possa manifestar-se e, com ele, a necessidade de mudança, o discernimento da necessidade nunca bastou para aproveitar as alternativas possíveis. Confrontadas com a eficiência onipresente do sistema dado de vida, suas alternativas pareceram sempre utópicas. E o discernimento da necessidade, a consciência do estado mau, não bastará nem mesmo no estágio em que as realizações da ciência e o nível de produtividade eliminaram os aspectos utópicos das alternativas – quando a realidade estabelecida é mais utópica que a utopia (Marcuse, 2015, p. 238).

Pode-se reconhecer uma mudança na abordagem ao conceito de utopia com relação às obras anteriores expostas nesta pesquisa. Recapitulando, nas obras *O caráter afirmativo da cultura*, *Filosofia e teoria crítica*, *Para a crítica do hedonismo* e *Eros e civilização*, fica evidente um caráter abstrato de utopia no sentido de Morus, isto é, a utopia é ilusão, fantasia, mas é também denúncia e rebelião, preservando um pensamento crítico em situações em que a práxis está bloqueada. Já *Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária* é o primeiro texto em que a utopia aparece como possibilidade efetiva, todavia ainda não dialogando com Bloch, como o fará na década de 1970. Porém, destaca-se neste texto a possibilidade de superação do bloqueio da práxis, justamente quando o potencial político da arte se torna mais evidente, com sua análise dos movimentos de vanguarda. Em *O homem unidimensional*, Marcuse enfatiza a característica ilusória da utopia pois, com o desenvolvimento da tecnologia, seria possível

eliminar toda exploração e escassez, a humanidade conquistaria o que se entendia como utopia em épocas anteriores. Todavia, isso não se concretizou (já que a fome e a miséria ainda perduram) porque as utopias foram lançadas à condição de mera ficção pela ideologia da sociedade afluenta e nem mesmo o seu caráter crítico com relação ao *status quo*, conforme descrito por Mannheim, permaneceu. Kellner (1984, p. 323, tradução nossa) comenta que:

Em *O homem unidimensional*, a análise marcuseana significa o fim da utopia no sentido de Mannheim: a estabilização da sociedade industrial avançada invalida o pensamento utópico, dando fim à sua relevância para a teoria social e para a prática política. Entretanto, em meados da década de 1960, Marcuse discursa pelo fim do tabu contra o pensamento utópico, precisamente em razão de que as ideias utópicas são tão relevantes e viáveis que não podem ser dispensadas como ‘meramente utópicas’ no sentido etimológico e pejorativo de utopia como ‘lugar-nenhum’. As forças de produção, Marcuse acredita, são utópicas, pois as capacidades técnico-materiais à disposição no momento possibilitam a criação de uma sociedade sem miséria, repressão e exploração.

De fato, há uma virada no pensamento acerca da utopia em Marcuse a partir de 1967. Além de o termo ser mais recorrente em suas obras, a sua descrição será também mais elaborada, dando a entender que sua preocupação com a ideia de utopia também mudou. Entraremos nestes textos a seguir, mas ainda não esgotamos nossa análise de *O homem unidimensional*. Precisamos destacar que o conceito de imaginação, tão valorizado por ele em *Eros e civilização*, nesta obra não resistiu ao processo de reificação. Os indivíduos mutilados são “mutilados também em sua faculdade de imaginação” (Marcuse, 2015, p. 235). A imaginação renuncia em favor da realidade. Assim, a arte, muito mais realista, perde sua dimensão revolucionária. Não é mais a imagem de outra realidade possível, mas sim a imagem da própria realidade, servindo como afirmação desta. Martineau (1986, pp. 68-69, tradução nossa) cita alguns exemplos:

(...) nos Estados Unidos, as canções da comunidade negra foram engolidas pela música rock branca; a utilização indiscriminada de termos escatológicos faz mais mal do que bem à libertação sexual; o ‘teatro vivo’ ou ‘antiarte’, que se enraizou nos sentimentos espontâneos do proletariado oprimido, está condenado ao fracasso, e assim por diante *ad infinitum*.

Na realidade tecnológica, os sujeitos são objetos em um mundo de instrumentalidades. A capacidade de distinguir entre necessidades verdadeiras e falsas

está ainda mais ofuscada, dificultando ainda mais a “necessária redefinição das necessidades” tão trabalhada por Marcuse em obras anteriores. Segundo Kellner (1984, p. 244, tradução nossa):

Para Marcuse, as satisfações da sociedade de consumo são "repressivas" e as necessidades são "falsas" porque vinculam os indivíduos a uma ordem social que, na verdade, restringe sua liberdade e possibilidades de felicidade, realização e comunidade, além de fornecer mercadorias e um modo de vida que impede o desenvolvimento de uma ordem social mais racional. (Kellner, 1984, p. 244)

O mundo totalmente administrado internalizou nos sujeitos a repressão, inviabilizando a revolta. Ainda assim, diante de perspectiva tão pessimista com relação ao presente, nas conclusões de *O homem unidimensional* Marcuse não deixa de destacar a possibilidade de transformação social pelas mãos dos marginalizados da sociedade, como segue:

Entretanto, debaixo da base popular conservadora está o substrato dos proscritos e marginalizados, os explorados e perseguidos de outras raças e outras cores, o empregado e o não empregável. Eles existem fora do processo democrático; sua vida é a mais imediata e a mais real necessidade pelo fim das condições e instituições intoleráveis. Assim sua oposição é revolucionária ainda que sua consciência não seja. Sua oposição atinge o sistema de fora para dentro e, portanto, não é bloqueada pelo sistema; é uma força elementar que viola as regras do jogo e, ao fazer isso, revela-o como um jogo viciado. Quando ficam juntos e vão para as ruas, sem armas, sem proteção, de modo a pedir pelos mais primitivos direitos civis, eles sabem que têm que enfrentar cães, pedras, bombas, cadeia, campos de concentração e mesmo a morte. Sua força está por trás de cada manifestação política pelas vítimas da lei e da ordem. O fato de eles começarem a se recusar a jogar o jogo pode ser o fato que marca o início do fim de um período. Nada indica que será um bom fim. As capacidades econômicas e técnicas das sociedades estabelecidas são suficientemente vastas para conceder ajustes e concessões aos párias, e suas forças armadas são suficientemente treinadas e equipadas para cuidar de situações de emergência. Entretanto, o espectro está lá de novo, dentro e fora das fronteiras das sociedades avançadas (Marcuse, 2015, p. 240).

Estas palavras finais de seu livro apontam para a questão que Marcuse trabalhará a partir do final dos anos 1960 até a sua morte, em 1979: onde se encontram os novos agentes de transformação social haja vista a deterioração da capacidade revolucionária do proletariado pela ideologia da classe dominante? Com isso em mente ele se volta para os movimentos sociais, a nova esquerda ainda incipiente, os movimentos estudantis e os movimentos de vanguarda como novas possibilidades de mobilização. Em relação à arte,

em especial, ele se torna mais militante, voltando a focar no poder emancipador da arte, mas agora de forma mais enfática. Basicamente, este será o foco de seu trabalho dali por diante. Sua relação com a utopia também muda; se antes gravitava em torno dos assuntos abordados, agora ela assume o protagonismo juntamente com a arte em seus escritos e palestras. Nesse sentido, passemos para a análise de quatro textos que, embora sejam abordagens muito diversas de *O homem unidimensional*, no sentido de uma perspectiva revolucionária, são complementares para traçarmos o diagnóstico de época do autor e sua imagem de uma sociedade unidimensional na década de 1960. São eles: *A arte na sociedade unidimensional* (1967), *A sociedade como obra de arte* (1967), *O fim da Utopia* (1967) e *Beyond One-Dimensional Man* (Além do homem unidimensional) (1968), este último sem tradução para o português.

A arte na sociedade unidimensional foi primeiramente apresentada como uma palestra na *New York School of Visual Arts*, em março de 1967, e publicada em maio do mesmo ano na revista *Arts Magazine*. Hoje a temos à disposição na coletânea *Collected papers of Herbert Marcuse vol. 4* e, em português, no livro *Teoria da cultura de Massa*, de Luiz Costa Lima. Neste escrito, num posicionamento totalmente contrário ao de 1964, Marcuse declara ser a arte “a única linguagem revolucionária que ainda resta” (Marcuse, 2007, p. 113, tradução nossa). E sugere (e ao mesmo tempo observa) uma leitura radicalmente nova de fazer arte.

O filósofo argumenta que, desde a década de 1930, busca-se uma linguagem nova como linguagem revolucionária, uma linguagem poética. “Isso implica o conceito de imaginação como faculdade cognitiva, capaz de transcender e romper o feitiço do *Establishment*” (Marcuse, 2007, p. 114, tradução nossa). Nesse sentido, ele atribuiu ao movimento surrealista dos anos 1930 a capacidade de criar uma linguagem poética que não sucumbiu à “envolvente linguagem falada pelo *Establishment*, uma ‘metalinguagem’ de negação total – negação total que até mesmo transcende a própria ação revolucionária” (Marcuse, 2007, p. 114, tradução nossa)³⁹.

Ao contrário dos movimentos revolucionários que haviam sucumbido ao *Establishment*, um “*establishment* revolucionário” nas palavras do autor, os surrealistas proclamaram a submissão da revolução social à verdade da imaginação poética” (Marcuse, 2007, p. 115, tradução nossa). No entanto, ele salienta também que, após os

³⁹ O tratamento dado por Marcuse ao movimento surrealista neste escrito se assemelha muito ao dado no texto supostamente escrito na década de 1940, *Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária*, trabalhado no segundo capítulo desta tese.

anos 1930, o surrealismo se transformou em mercadoria vendável pelo sistema, ou seja, foi também engolido pela linguagem de massa, mas, mesmo assim, a imaginação é a linguagem que preserva o protesto. Após o pessimismo de *O homem unidimensional*, ele retoma a sua linha de pensamento “tradicional”, isto é, a arte é reconciliação e transgressão ao mesmo tempo.

Marcuse “idealiza” uma nova forma de vida em que os impulsos agressivos, repressivos e de exploração sejam subjugados pela energia sensual dos impulsos de vida. Este novo estado seria um estado “estético”, que o autor compreende como sendo “a negação definitiva do estado estabelecido” (Marcuse, 2007, p. 116, tradução nossa). Ele destaca: “‘estético’ no duplo sentido de pertencente à sensibilidade e à arte” (Marcuse, 2007, p. 116, tradução nossa). Para tanto, a arte teria um papel essencial: conduzir mulheres e homens na passagem para esta nova sociedade. Esse seria o “fim da arte”⁴⁰. A arte desvenda e libera o domínio da forma sensível, o poder e o prazer da sensibilidade, a “dimensão sensível como dimensão erótica” (Marcuse, 2007, p. 117, tradução nossa). Nesse sentido, o filósofo questiona se não haveria chegado o tempo de unir as dimensões da estética e da política para fazer da sociedade uma obra de arte. As conquistas tecnológicas indicam uma transformação possível da técnica em arte e de arte em técnica, já que a possibilidade de um universo harmonioso decorrente destas conquistas pode atribuir à natureza e à sociedade uma forma estética.

Com certeza, ‘arte política’ é um conceito monstruoso e a arte por si só nunca conseguiria alcançar esta transformação, mas poderia libertar a percepção e a sensibilidade necessárias para a transformação. E, uma vez que a mudança social tenha ocorrido, a arte, Forma da imaginação, poderia guiar a construção da nova sociedade. E, na medida em que os valores estéticos são os valores não agressivos por excelência, a arte como tecnologia e técnica implicaria a emergência de uma nova racionalidade na construção e uma sociedade livre, isto é, a emergência de novos modos e novas metas do próprio progresso técnico (Marcuse, 2007, p. 118, tradução nossa).

Com isso, o autor não busca o embelezamento do que existe, mas sim uma reorientação total da vida em uma nova sociedade. Uma reorientação definida por uma racionalidade estética, pois a razão “produtiva” e “eficiente” que imperou até então, alcançou o ponto em que não consegue mais legitimar a necessidade de mudança. E aqui encontramos os primeiros passos de uma tentativa teórica de estética marcusiana, que se

⁴⁰ “The end of art”, nas palavras de Marcuse (2007, p. 116), que pode ser interpretado como término e como finalidade.

concentra não numa análise da forma artística em si, mas numa dimensão política da forma artística. Que se preocupa em desvelar os potenciais emancipatórios da arte, bem como os potenciais conservadores dela, isto é, o caráter duplo da forma artística. E, correndo o risco de ser mal interpretado, atribui uma *função* histórica para arte: a de revolucionar a experiência cotidiana. Ainda que essa *função* só seja possível pela conquista da autonomia da arte a partir da era burguesa. Manifesta a necessidade de estetizar a práxis vital, defendida também pelos surrealistas, ainda que isso implique assumir uma possibilidade de fim da arte como a entendemos. Talvez por isso tenha admirado e se aproximado intelectualmente dos artistas do movimento surrealista. O surrealismo proclamou a união entre arte e vida, a destruição da *arte pela arte* e a transformação da arte em agente na luta para mudar o mundo. Marcuse e os surrealistas compartilhavam uma mesma disposição para a vida; uma disposição para a insubmissão, a subversão, a revolta.

Sobre o surrealismo, Löwy (2018, p. 13) expõe:

O surrealismo não é, nunca foi nem nunca será uma escola literária ou um grupo de artistas; trata-se, propriamente, de um movimento de revolta do espírito e uma tentativa eminentemente subversiva de *reencantamento do mundo*, isto é, de restabelecer no coração da vida humana os momentos ‘encantados’ apagados pela civilização burguesa: a poesia, a paixão, o amor louco, a imaginação, a magia, o mito, o maravilhoso, o sonho, a revolta, a utopia. Ou, se assim preferirmos, é um protesto contra a racionalidade limitada, o espírito mercantilista, a lógica mesquinha e o realismo rasteiro de nossa sociedade capitalista industrial, além de uma aspiração utópica e revolucionária de ‘mudar a vida’ (Löwy, 2018, p. 13).

Assim como em Marcuse, a dialética hegeliano-marxista está no coração da filosofia do surrealismo. Não só isso, a afinidade deste movimento com uma visão libertária do comunismo é compartilhada por Marcuse. Segundo Martineau (1986, p. 45), Marcuse e Bakunin compartilhavam visões aproximadas sobre a noção de negatividade, “sujeito revolucionário” e arte revolucionária. “O que ele [Marcuse] esperava ver acontecer através de alguma forma de ação utópica era um anarquismo disciplinado na esteira da comunidade falansteriana de Fourier” (Martineau, 1986, p. 43, tradução nossa). De fato, em *Um ensaio sobre a libertação*, Marcuse declara ser o “elemento anárquico um fator essencial na luta contra a dominação” (Marcuse, 1970, p. 120). Este elemento é importante na passagem para uma nova sociedade, ajuda, como ação política preparatória, a evitar um “desenvolvimento burocrático autoritário das forças produtivas” (Marcuse,

1977, p. 120) durante o primeiro estágio do socialismo (como aconteceu com a União Soviética, por exemplo).

Voltando ao ensaio de 1967, Marcuse ressalta a necessidade de reavaliar o caráter da forma “obra de arte”. No final de seu escrito ele usa a expressão de Thomas Mann, “é preciso revogar a Nona Sinfonia” (Marcuse, 2007, p. 122, tradução nossa), para ressaltar que a arte não pode mais ficar subsumida ao universo da ilusão. Ela é a máxima realização da cultura de dominação. O autor retomará essa frase de Mann em *Para além do homem unidimensional* (Marcuse, 2001, p. 116, tradução nossa):

Há, na obra de Thomas Mann, a terrível frase que diz: ‘É preciso revogar a Nona Sinfonia’; esta talvez a frase mais extrema, mais radical da literatura moderna. É preciso revogar a Nona Sinfonia na medida em que ela é a realização sublime mais familiar desta cultura: as tristezas da realidade transformam-se harmoniosamente na Ode à Alegria.

Na sequência e na mesma linha de raciocínio de *Arte na sociedade unidimensional* virá *A sociedade como obra de arte*, publicada em agosto de 1967, primeiramente em alemão para a revista austríaca *Neues Forum*. Hoje encontramos a sua versão em inglês no volume 4 dos *Collected papers of Herbert Marcuse* e em português na revista *Novos Estudos* do CEBRAP, edição de julho de 2001, traduzido do alemão por Ricardo Corrêa Barbosa. Neste texto, encontram-se passagens muito similares ao texto *Um ensaio para a libertação*, publicado em 1969, em especial no capítulo “A nova sensibilidade”, que será abordado adiante.

Neste ensaio, Marcuse continua a refletir sobre a função da arte na sociedade unidimensional; desta forma, logo de início ele atribui à arte a capacidade de contribuir para a paz efetiva, “uma função que não é trazida de fora à arte, e sim tem de estar na essência da arte mesma” (Marcuse, 2001, p. 46). Marcuse chama a atenção para a crise que se instaurou na arte no período anterior à Primeira Guerra Mundial, uma crise que ele chama de “rebelião contra o sentido tradicional da arte” (Marcuse, 2001, p. 46), que se iniciou com o cubismo e o futurismo e seguiu no expressionismo, dadaísmo e surrealismo, até as formas do presente.

A arte tradicional permaneceu “impotente e estranha perante a vida efetiva” (Marcuse, 2001, p. 47). Enfeitiçada pela reificação de um mundo moldado pela dominação, permaneceu conformista. A tese surrealista, ao contrário, clama pela submissão do movimento político à imaginação artística que, por ser aparência do real e não o próprio real, deixa transparecer a possível verdade vindoura. Nas palavras do autor:

Minha hipótese de trabalho é a seguinte: não é o terror da realidade que parece tornar a arte impossível, e sim o caráter específico do que chamei de *sociedade unidimensional* e o nível e sua produtividade. Ele indica o fim da arte tradicional e a chance de sua superação realizadora (*erfüllenden Aufhebung*) (Marcuse, 2001, p. 50).

Marcuse está trabalhando com a dupla função da arte, tanto em relação à característica intrínseca da arte (conciliação e transcendência) quanto em relação à sua capacidade de apropriação pelo sistema e pelos movimentos contrários ao sistema. Desta forma, ele destaca que, na sociedade unidimensional, a característica transcendente da arte é neutralizada e transformada em artigo de consumo de massa. Contudo, a crescente predominância da tecnologia no processo de produção material e a redução da força de trabalho física humana nesse processo, ou seja, a diminuição do trabalho alienante, propiciam, na visão do autor, o desenvolvimento de um trabalho aliado ao ócio, um trabalho enquanto jogo, sem alienação e sem exploração, permitindo antever “uma conformação artística possível no mundo da vida” (Marcuse, 2001, p. 51).

“A ideia utópica de uma realidade estética tem de ser sustentada até o ridículo que hoje está necessariamente ligado a ela. Pois talvez a diferença qualitativa entre a liberdade e a ordem existente esteja nela indicada” (Marcuse, 2001, p. 51, grifo do autor). Isto é, a utopia é uma abstração, mas necessária para manter viva a possibilidade de mudança no presente. Desta forma, a superação histórica da arte será alcançada quando da fusão entre produção material e intelectual, entre trabalho socialmente necessário e criativo, entre beleza e utilidade, entre valor e valor de uso. “Uma tal unidade não é possível como embelezamento organizado do feio, como invólucro decorativo do brutal, mas apenas como a forma de vida universal que homens livres podem se dar numa sociedade livre (Marcuse, 2001, p. 51). Para Marcuse, a arte é a imagem de um mundo que ainda não existe, ela guarda a esperança de um mundo novo, ela é utopia deste mundo novo. Num mundo estético ela perderia esta característica e deixaria de existir, ao menos enquanto arte.

Neste mesmo sentido flui *O fim da utopia*. Originalmente apresentado na Universidade Livre de Berlim em um debate organizado pelo comitê estudantil da universidade, em julho de 1967. Nesta exposição, Marcuse esclarece como pensava o conceito de utopia à época: “[o] conceito de utopia é um conceito histórico e se refere a projetos de transformação social cuja realização é considerada impossível” (Marcuse, 1969, p. 15). Desta forma, projetos cuja realização não é possível, pois ainda não existem

as condições históricas para a sua realização, não devem ser considerados utópicos; só porque ainda não são possíveis, não quer dizer que um dia não o sejam. Por conseguinte, o filósofo considera “o fim da utopia” a recusa de ideias e teorias que “ainda se servem de utopias para indicar determinadas possibilidades histórico-sociais” (Marcuse, 1969, p.13). Isto é, a utopia é extra-histórica – como a ideia da eterna juventude, por exemplo. Projetos revolucionários da sociedade, como o socialismo, não podem ser considerados utópicos.

Marcuse pondera que, geralmente, são considerados utópicos projetos impossíveis de traduzir em fatos concretos, porque, de fato, “os aspectos subjetivos e objetivos de uma dada situação social se opõem à sua transformação” (Marcuse, 1969, p.15). De outro modo, ainda que existam as condições históricas para a libertação (como a eliminação da miséria, por exemplo), há uma mobilização social contra a libertação, ou melhor, há uma ausência de desejo coletivo para a libertação – ausência esta ocasionada pelo conforto propiciado pela tecnologia. Assim, estes projetos são somente provisoriamente inviáveis, não sendo utópicos de maneira nenhuma. E ressalta: para estes projetos, os critérios de Mannheim são insuficientes, já que só podem ser aplicados posteriormente ao fato. Como bem coloca Schütz (2018, p. 130): “Ao defender o fim da utopia nesse sentido determinado, Marcuse está sugerindo o fim de um conceito que contribui ideologicamente para justificar a continuidade sistemática de necessidades repressivas”. Marcuse destaca ainda que não é porque um projeto de transformação social nunca existiu que ele nunca poderá existir.

O filósofo argumenta que já existem as condições materiais e as forças intelectuais necessárias à realização de uma sociedade livre, nesse sentido é que se refere ao fim da utopia. Mas existe também uma “mobilização geral da sociedade, que resiste com todos os meios à eventualidade de sua própria libertação” (Marcuse, 1969, p. 16). Todavia, isso não torna utópico o projeto de transformação. Assim, o socialismo não pode ser pensando enquanto utopia, embora, ele acrescente, seja preciso “colocar em discussão uma nova ideia de socialismo e [...] investigar se a teoria marxiana do socialismo não pertence a um estágio de desenvolvimento de forças produtivas atualmente superado” (Marcuse, 1969, p. 14).

Marcuse considera que é preciso incorporar as qualidades erótico-estéticas ao debate sobre o socialismo, ou seja, é preciso unir técnica e arte, trabalho e jogo. Como o fez Fourier. Nas palavras de Marcuse (1969, p. 21), foi Fourier

quem colocou em evidência, pela primeira e única vez, essa diferença qualitativa entre uma sociedade livre e uma sociedade não livre, sem recuar espantado (como o fez Marx, pelo menos em parte) diante da necessidade de tomar como hipótese uma sociedade na qual o trabalho se torne jogo, na qual inclusive o trabalho socialmente necessário possa ser organizado em harmonia com as necessidades instintivas e com as inclinações dos homens.

Assim, é preciso uma mudança radical no modo de produção, é preciso eliminar os “horrores da industrialização capitalista” (Marcuse, 1969, p. 20), isto não significa dizer que Marcuse “advoga” em favor “de uma romântica regressão aquém da técnica” (Marcuse, 1969, p. 20), ao contrário, ele entende que “os benefícios da técnica e da industrialização só podem se tornar evidentes e reais quando forem removidas a industrialização e a técnica de tipo capitalista” (Marcuse, 1969, pp. 20-21). E a teoria crítica e, portanto, o marxismo deve acolher as possibilidades extremas de liberdade. Isto é,

[o] Marxismo deve ter a coragem de elaborar uma definição do conceito de liberdade, capaz de fazer sentir e reconhecer essa última como um bem ainda jamais gozado pelos homens. E, precisamente porque as chamadas possibilidades utópicas não são absolutamente utópicas, mas antes representam uma determinada negação histórico-social do existente, a tomada de consciência delas – bem como a determinação consciente das forças que impedem a sua realização e que as negam – exigem de nossa parte uma oposição muito realista e muito pragmática, uma oposição livre de todas as ilusões, mas também de qualquer derrotismo, uma oposição que, graças à sua simples existência, saiba evidenciar as possibilidades da liberdade no próprio âmbito da sociedade existente (Marcuse, 1969, p. 22).

Ao final da década de 1960, Marcuse se volta para uma filosofia radical. A teoria crítica deve sair do academicismo universitário e tomar às ruas juntamente com os movimentos civis que efervesciam à época. Assim prosseguirá a narrativa em *Beyond One-Dimensional Man* (1968). Achado nos arquivos de Marcuse em Frankfurt, este texto foi escrito e lido como palestra memorial em outubro de 1968, em homenagem ao amigo Hans Meyerhoff, morto em um acidente de carro. Escrito logo após os acontecimentos de *Mai de 68* na França, o texto apresenta uma proposta radical de fazer filosófico como atitude revolucionária. Sob os ecos da Guerra do Vietnã, do movimento *Black Power* nos Estados Unidos (Martin Luther King havia sido assassinado em abril daquele ano), da revolução sexual promovida pelos hippies, das lutas armadas contra as ditaduras militares em países latino-americanos, da Primavera de Praga e da luta revolucionária no continente

africano pela descolonização, este escrito apresenta uma proposta de levar a filosofia para além dos muros da academia.

O diagnóstico de Marcuse era que, apesar de as contradições clássicas do capitalismo, isto é, apesar de o desenvolvimento das forças produtivas (aumento da riqueza) e sua utilização destrutiva e repressiva estarem mais evidentes do que em qualquer época do passado – como formulado em *O homem unidimensional* –, as forças contrárias à repressão também estavam começando a se tornar mais evidentes. Desta forma, ele defende um compromisso da filosofia com a existência humana para além do “habitual protesto abstrato e acadêmico” (Marcuse, 2001, pp. 113-114, tradução nossa). Reivindica uma “transvaloração dos valores”, numa alusão ao termo usado por Nietzsche em *O anticristo*, o que implicaria uma nova racionalidade “que se opõe não só à racionalidade capitalista em todas as suas formas, mas também à racionalidade do socialismo stalinista e pós-stalinista” (Marcuse, 2001, p. 115, tradução nossa).

Essa nova racionalidade seria expressa (e moldada) por uma nova sensibilidade que, para Marcuse, já estava surgindo e transparecendo nas vanguardas artísticas e nos movimentos estudantis⁴¹. A necessidade expressa pelos movimentos surrealistas e dadaístas de pensar a arte fora dos muros de museus e das exposições vai ao encontro do espírito revolucionário dos jovens estudantes da época. “É preciso revogar a Nona Sinfonia” (Marcuse, 2001, p. 116), clama novamente o filósofo, mais uma vez fazendo alusão à frase de Mann. A arte não pode mais se dar ao “luxo” de ser mera ilusão, é preciso que ela seja também uma força política real. A arte precisa mudar o mundo, de verdade. Essa revolta contra as formas sublimes de arte, apresentadas pelos movimentos de vanguarda, são, para ele, a rejeição da própria forma de arte mesma. “A integração da arte na vida é a negação da arte” (Marcuse, 2001, p. 116, tradução nossa).

O papel da imaginação assume o protagonismo. Ela aparece como a faculdade racional, em meio à irracionalidade do sistema estabelecido, catalisadora da mudança radical. Para Marcuse, era evidente o colapso do discurso tradicional da filosofia. A ideia de Razão, “que permeia o universo estabelecido do discurso e do comportamento não pode mais servir de guia, não é mais qualificada para definir as metas e possibilidades do esforço humano, da moralidade humana, da ciência humana, da organização social, da ação política” (Marcuse, 2001, p. 117, tradução nossa). Isto é, a racionalidade que

⁴¹ Alguns dos slogans dos estudantes franceses de *Mai de 68* eram: “a imaginação toma o poder”, “a poesia está na rua”, “libertem a expressão”, entre outras.

permeou a filosofia até então permaneceu em grande parte abstrata e divorciada da prática política.

O que está acontecendo é que as possibilidades reais de libertação, as possibilidades reais de criar uma sociedade livre e racional são tão esmagadoras, tão extremas, tão "impossíveis" em termos do *status quo*, e que os poderes que contrariam e desacreditam essas possibilidades são tão fortes, que o esforço para traduzir essas possibilidades em realidade deve transcender toda a racionalidade irracional do *status quo*. Elas devem encontrar seus próprios novos modos de expressão, sua própria estratégia, sua própria linguagem, seu próprio estilo, para que não fiquem presas no universo político pútrido de hoje e derrotadas antes de terem começado. Acredito que os rebeldes de hoje se tornaram conscientes desta necessidade, da necessidade de romper com um passado que é ainda o presente (Marcuse, 2001, p. 114, tradução nossa).

Assim, pensou “o desenvolvimento da filosofia à política através da literatura e da arte” (Marcuse, 2001, p. 111, tradução nossa), diferente do que Marx imaginou, já que concebeu um ativismo político imerso na realidade política e, ao mesmo tempo, no domínio da imaginação. Ele justifica seu pensamento como não sendo uma mera especulação utópica – entendida como ilusão tanto aqui quanto nos textos anteriores deste capítulo. E alude a Kant para exemplificar seu posicionamento que distingue a imaginação da fantasia⁴². Kant estabeleceu a imaginação como a faculdade cognitiva central da mente, como ponto de encontro entre sensibilidade e entendimento; portanto, a imaginação, como faculdade cognitiva, guia as projeções científicas e experimentações com as possibilidades da realidade. É por isso que nos muros das ruas de Paris eram pichadas ao mesmo tempo frases de Karl Marx e André Breton. E por isso também que “na exata noite em Paris em que aconteceu a luta nas barricadas, um piano permaneceu entre as barricadas, e o jovem pianista tocava jazz” (Marcuse, 2001, p. 118, tradução nossa). E, ao fim, Marcuse conclama os intelectuais a se juntarem na luta por esse novo princípio de realidade:

(...) se o filósofo, o educador ainda leva a sério o seu trabalho de iluminação, vai encontrar-se, quer queira quer não, com aqueles que querem dar sentido e realidade às palavras e ideias que ele ensinou durante a sua vida de educador, e não apenas sentido acadêmico, mas um sentido pelo qual lutar, um sentido pelo qual viver (Marcuse, 2001, p. 119, tradução nossa).

⁴² Aqui Marcuse distingue a imaginação da fantasia, diferentemente do texto de 1955, *Eros e civilização*, em que ele trabalha estes conceitos como sinônimos (usando inclusive a mesma definição kantiana do conceito de imaginação como sinônimo de fantasia).

Diálogos Utópicos Sobre Libertação

Um ensaio para a libertação foi redigido antes dos acontecimentos de Maio de 68, mas complementado com notas de rodapé após os acontecimentos⁴³. É lançado como livro em 1969 e a temática é a mesma dos escritos de 1967 e 1968. A descrição dada ao conceito de utopia parece ser a mesma de *O fim da Utopia*: nas sociedades contemporâneas “o que é denunciado como ‘utópico’ já não é aquilo que ‘ não tem lugar’ nem pode ter nenhum lugar no universo histórico, mas antes o que a autoridade das sociedades estabelecidas impede de acontecer” (Marcuse, 1977, p. 14). Todavia, há uma ligeira mudança de significado que nos permite relacionar o seu conceito de utopia a partir daqui com o conceito de utopia concreta desenvolvido por Bloch. Ademais, a ideia de que a arte carrega em sua essência a possibilidade de criar outros mundos, de revolucionar a experiência é compartilhada por ambos. Entendemos, portanto, que não é errado pensar o ano de 1969 como sendo o ano da “virada utópica” nos escritos de Marcuse, isto é, onde encontramos a retomada de um conceito efetivo de utopia – como trabalhado em *Algumas considerações sobre Aragon*. A utopia assume a forma de prática política revolucionária.

Em *Um ensaio sobre a libertação*, Marcuse considera que as possibilidades de utilização racional da tecnologia numa escala global possibilitariam o fim da pobreza e da escassez num futuro próximo. E estas possibilidades são possibilidades utópicas “inerentes às forças tecnológicas do capitalismo” (Marcuse, 1977, p. 14). Isto é, são possibilidades utópicas latentes, sua realização é possível. E, retomando uma ideia já desenvolvida em *Filosofia e teoria crítica*, declara que a teoria crítica deve rever o seu preconceito com relação às ideias utópicas.

Não é exagerado pensar que Marcuse, assim como Bloch, buscou reinventar o socialismo. Para ele, Marx se manteve demasiadamente ligado à noção de continuidade do progresso e sua ideia de socialismo não fornece todos os elementos para se compreender o estágio atual de desenvolvimento das forças produtivas. Uma nova sociedade não pode ser pensada como prolongamento da velha. Por isso, Marcuse considera a formação de outra sociedade baseada no estético, que se forme, não na cisão entre o mundo da necessidade e o mundo da liberdade, em que a alienação do trabalho ainda prevalece, mas além desta cisão, em que a liberdade possa se dar no âmbito das relações de trabalho. Assim, ele sugere um conceito utópico de socialismo que abarque a

⁴³ Esta informação consta no prefácio do livro.

transformação pulsional exigida (de transformação das necessidades) e que esta transformação pulsional penetre na divisão social do trabalho, isto é, que o reino da liberdade (imaginação) adentre o reino da necessidade. Para tanto, é preciso substituir Marx por Fourier e o realismo artístico, pelo surrealismo. E categoricamente declara que a concepção utópica foi “a grande, a verdadeira, a transcendente força, a *idéé neuve*” (Marcuse, 1977, p. 37) das revoltas de *Maio de 68*. Segundo Kellner (1984, p. 285), “Um ensaio sobre a libertação é uma obra intensa que expressa o clima de utopismo revolucionário dos anos 1960”.

A mesma ideia é defendida no artigo em que debate com Bloch “*The Realm of Freedom and the Realm of Necessity: A Reconsideration* (O reino da liberdade e o reino da necessidade: uma reconsideração) (1969):

Para os militantes da Nova Esquerda, o conteúdo do socialismo é preservado, *aufgehoben*, numa concepção mais 'utópica' e ao mesmo tempo mais realista de sociedade livre, uma visão de socialismo que talvez possa ser mais bem caracterizada por uma nova relação entre o reino da liberdade e o reino da necessidade, que difere da concepção clássica desta relação feita por Marx em *O Capital* (Marcuse, 1969, p. 22, tradução nossa).

Em ambos os escritos – bem como em *Revolutionary Subject and Self-Government* (Sujeito revolucionário e autogoverno), do mesmo ano –, Marcuse reconhece que o movimento estudantil sozinho não é um sujeito revolucionário, mas ele forma um grupo de consciência política ainda não integrado ao sistema de dominação, portanto, representa uma força, uma potência revolucionária que, aliada à classe trabalhadora, seria a mediadora da revolução. Note-se que ele reconhece que a classe trabalhadora há muito tempo sucumbiu à ideologia burguesa, como segue:

O alargamento do leque de consumidores tem aburguesado as reações mentais e instintivas das classes trabalhadoras. A maior parte dos trabalhadores sindicalizados partilham as necessidades estabilizantes, logo contrarrevolucionárias, das classes médias, conforme se tem provado pelo seu comportamento como consumidores de objetos materiais e culturais bem como pela sua reação emocional contra a *intelligentsia* não conformista” (Marcuse, 1977, p. 29).

Ainda assim, o filósofo não abandona a essência da teoria marxista de que não há revolução sem a classe trabalhadora. Ele sugere, portanto, essa aliança, já mencionada anteriormente, entre movimento estudantil e classe trabalhadora, já que ele compreende

que os estudantes conseguiram articular na teoria e na prática a ideia de que uma revolução deve propor, desde o começo, uma mudança qualitativa na sociedade, e não somente quantitativa.

De fato, Marcuse discorre – em *Um ensaio para libertação* e em *The Realm of Freedom and the Realm of Necessity* – sobre “a nova sensibilidade”, que ele vê emergir nos novos acontecimentos sociais do final da década de 1960 como um elemento político que marca a superioridade dos instintos de vida sobre a agressividade e a culpa. O uso dessa nova sensibilidade como força política criaria a necessidade vital de eliminação da injustiça e da miséria e moldaria a subsequente forma de vida.

A técnica deveria então tornar-se arte, e a arte serviria para formar a realidade: anular-se-ia a oposição entre o imaginativo e a razão, as faculdades mais altas e as mais baixas, o pensamento poético e o científico. Dar-se-ia a emergência de um novo princípio de realidade, sob o qual a nova sensibilidade e uma inteligência científica dessublimada se combinariam na criação de um *ethos* estético (Marcuse, 1977, p. 40)⁴⁴.

Para o autor, a dimensão estética tem uma conexão essencial com a liberdade, por isso ela pode servir como medida para uma sociedade livre. Em um universo estético, “o sensível, o lúdico, a tranquilidade e o belo se tornam formas de existência e daí a forma da própria sociedade” (Marcuse, 1977, p. 42). Assim, as reivindicações pelo direito à imaginação dos surrealistas e dos jovens estudantes franceses se tornam o protesto político mais radical naquele momento. Segundo Martineau (1986, p. 38): “Marcuse considerou que a melhor maneira de se preparar para a realização utópica era olhar primeiro para a possibilidade ou tendência no domínio estético”. Isto é, a prática política radical envolve uma subversão cultural – “uma nova cultura que cumpra as promessas humanísticas traídas pela cultura tradicional” (Marcuse, 1977, p. 22).

De fato, Marcuse foi um pensador muito atento à incorporação do potencial subversivo da arte pelas forças coercitivas do estado capitalista, seja em sua forma mais autoritária, fascista, seja em sua forma travestida de liberdade, democrática. Por isso, chama especialmente a atenção do filósofo a corrente vanguardista surrealista e suas

⁴⁴ Embora o termo técnica já tenha sido apresentado por diversas vezes anteriormente neste trabalho, só agora, tamanha a ênfase dada ao termo nesta citação, penso que se faz necessária uma explicação do significado de técnica para Marcuse. Técnica, para ele é, de modo muito resumido, *téchne*, (do grego clássico), uma aplicação prática que envolve uma relação racional e propositiva com relação ao mundo natural. Uma atividade interessada na solução de problemas práticos e em servir de guia para os homens na sua intenção de aperfeiçoar a sobrevivência.

aspirações revolucionárias: as tentativas de criar mundos alternativos através da arte. Ele se identifica com a proposta, ainda que perceba também a fragilidade dela na medida em que será facilmente absorvida como modismo estético pelos representantes da *antiarte*. Estes, cujo maior representante é o dadaísmo, declaram “guerra” a toda forma de arte burguesa – que separa a beleza da realidade – e à própria ideia de arte em si – rejeição aos critérios para definir o que é ou não é arte. Mas, para o filósofo, essas tentativas de destruição do entendimento de arte nada mais fazem além de destituir a arte de seu poder transformador. Ele diz que “transformar a intenção da arte é autoderrota” (Marcuse, 1977, p. 62).

Em 1973, nas *Letters to Chicago Surrealists* (Cartas aos surrealistas de Chicago), Marcuse dirá: “O urinol de Duchamp continuará sendo um urinol mesmo num museu ou galeria; ele carrega sua função ‘real’ suspensa: a de um penico! O inverso também será verdade: uma pintura de Cézanne continua sendo uma pintura de Cézanne mesmo no banheiro” (Marcuse, 2007, p. 192, tradução nossa). De fato, Marcuse não via com bons olhos a rejeição total dos padrões estéticos da arte burguesa, não enxergava nos *readymades* de Duchamp nem na *pop art* de Warhol a *Grande Recusa*. Para ele, essas obras só reafirmavam a realidade.

Ainda assim, ele acredita na linguagem artística como ferramenta revolucionária, pois, para ele, ela tem mais poder radical do que o discurso revolucionário propriamente – já que este foi monopolizado e sancionado pela sociedade unidimensional. Fazendo uso das palavras de Benjamim Perét, importante poeta surrealista, ele diz:

Pois o poeta... não pode continuar a ser reconhecido como tal se não se opõe por um não conformismo total ao mundo em que vive. Levanta-se contra todos, inclusive contra os revolucionários que, colocando-se apenas no terreno da política, arbitrariamente isolada para lá do conjunto do movimento cultural, preconizam a submissão da cultura aos imperativos da revolução social (Péret, in: Marcuse, 1977, p. 51)

A arte não precisa ter caráter explicitamente político para ser política. Adiantando o que irá trabalhar na *Dimensão estética*, ele diz: “A arte mantém-se aliada à práxis revolucionária em virtude do compromisso do artista para com a forma: a forma como a própria realidade da arte, como *die Sache selbst*” (Marcuse, 1977, p. 58). A arte comunica verdades não acessíveis à linguagem e à experiência ordinária. É exatamente pela forma que a arte transcende a realidade dada, pois a arte opera em níveis cognitivos e

ontológicos – uma noção semelhante à de Bloch. Como comenta Levitas (1990, p. 148, tradução nossa):

A visão de Marcuse sobre o papel da arte é muito semelhante à de Bloch, embora difiram quanto ao significado da forma artística e a origem da arte. Para Bloch, a origem é o aspecto criativo do inconsciente; para Marcuse, que aceita a visão de Freud do inconsciente, a arte representa o retorno do reprimido. No entanto, ambos veem a arte como uma arena na qual um mundo alternativo pode ser expresso – não de maneira didática, descritiva, como na literatura ‘utópica’ tradicional, mas através da comunicação de uma experiência alternativa.

O conceito de arte em Bloch está conectado com seu conceito de utopia concreta. Este conceito é desenvolvido a partir de uma tentativa de revalorizar a problemática ontológica em Marx, isto é, ele buscou elaborar uma ontologia da utopia (*ser-ainda-não*) no marxismo. Segundo Münster, a ontologia do *ser-ainda-não* desenvolvida por Bloch assume “a forma de uma construção sistemática que questiona criticamente toda a história cultural do Ocidente e que reconstrói a história secreta da força das manifestações utópicas na história” (Münster, 1997, p. 16). Bloch desenvolve uma temática do ser como um modo de possibilidade em direção ao futuro, assim, a ontologia surge ligada à utopia que se evidencia na ideia de *ser-ainda-não*, em que o “*não*” assume um caráter indeterminado e representa uma força ôntica de potência avassaladora. O *ser-ainda-não* é a negação dialético-utópica capaz de impulsionar para frente os indivíduos.

Bloch começou a delinear seu pensamento sobre utopia na obra *The Spirit of Utopia* (O espírito da utopia), trabalho em que ele se dedicou a dar continuidade à análise marxiana das contradições econômicas, trazendo à tona o debate sobre as utopias. Nesta obra, Bloch consegue, em um *pot-pourri* quase inimaginável e de extrema erudição, combinar as perspectivas mística (de sua herança judaica), racionalista (do idealismo alemão) e materialista dialética (do marxismo) para tratar da utopia. Para ele, não havia problema em misturar marxismo e religião, ao contrário, acreditava que isso era importante para a conquista da utopia, pois era preciso repensar o mundo em direção à alma: “marxismo e religião unidos na vontade de chegar ao Reino” (Bloch, 2000, p. 278). Com efeito, Bloch traçou um caminho para “Deus-Reino-Utopia”⁴⁵ pela via do *autoencontro*⁴⁶. Isto significa que é preciso olhar para dentro de si mesmo para, a partir

⁴⁵ Em *The Spirit of Utopia*, esses três conceitos se entrelaçam de tal forma que definitivamente é preciso ter em mente os três conceitos mesmo quando estivermos tratando de apenas um.

⁴⁶ Todas as palavras em itálico ao longo deste trecho são expressões retiradas das obras de Bloch.

do interior, fazer surgir um *autodesvelamento* com destino a uma real compreensão de si mesmo enquanto existência. Para atingir “Deus-Reino-Utopia”, é preciso haver um *autodesvelamento*. Para Bloch, está nas mulheres e homens do próprio mundo a salvação humana. Assim, a revolução tem seu lugar essencialmente no sujeito humano, é ele que irá *sonhar acordado* e fazer brotar o utópico como uma saída para as limitações da vida material.

Consequentemente, o brilho interno conquistado para nós alhures certamente pode não cintilar apenas de cima, mas deve, sim, perpassar toda a vida intermediária. Deste lugar de autoencontro, para tornar-se uma para todos, consequentemente, e inevitavelmente, surge a arena de liderança política e social: rumo à real liberdade pessoal, rumo à real afiliação religiosa. Atinge-se aqui um segundo ponto, onde a ‘alma’, a ‘intuição do nós’, o conteúdo de sua ‘Magna Carta’, emana responsabilmente no mundo. Ser prático dessa forma, ajudar dessa maneira no horizonte estrutural da vida cotidiana e colocar as coisas no lugar, ser assim político e social, consiste em algo muito próximo da consciência, e é uma missão revolucionária absolutamente inscrita na utopia (Bloch, 2000, pp. 236-237, tradução nossa).

Essa passagem de *The Spirit of Utopia* revela a singularidade de suas ideias. O impulso utópico (brilho interior), responsável por fomentar as revoluções, chega até nós pela via do *autoencontro*. Este encontrar-se a si mesmo conduz o ser em um movimento emancipatório para a liberdade. Em *The Spirit of Utopia*, segundo Münster:

(...) aparece uma nova definição do conceito de utopia em duas linhas de representação: na de escatologia das utopias religiosas voltadas à expectativa apocalíptica do final dos tempos e na de realização progressiva da utopia marxiana da sociedade sem classes, que aposta na transformação da vida capitalista alienada em autodeterminação humana real, em autorrealização e em emancipação social individual (Münster, 1997, p. 15).

Com efeito, neste texto, Bloch empenha-se em fazer uma síntese entre o socialismo de Marx e o misticismo religioso para mostrar a utopia possível, que ultrapassa o estado capitalista. Para ele, o estado capitalista é “um trecho relativamente estático, da história econômica, ocasionalmente militar, basicamente administrativa, [...] [que segue uma] lógica completamente instrumental, a lógica de um estado de emergência” (Bloch, 2000, p. 240, tradução nossa). O autor salienta que filósofos e proletários precisam se aliar para a conquista dessa utopia, e resgata um pensamento de Marx: a “filosofia não pode ser realizada sem a libertação do proletariado; o proletariado não pode libertar a si

mesmo sem uma realização filosófica” (Bloch, 2000, p. 240, tradução nossa). Deste modo, ele afirma que:

(...) o triunfo do modo de produção socialista deve trazer consigo certas consequências morais e culturais (...) e uma certa sensibilidade que não pode ser definida como livre pensamento ou ateísmo banal em concordância com os ideais do socialismo cultural filisteu que se assumiu a partir da burguesia (Bloch, 2000, p. 243, tradução nossa).

The Spirit of Utopia expõe uma ideia inicial de utopia que será mais largamente trabalhada e ampliada em *Princípio esperança*. Nesta obra, Bloch desdobra a utopia em um processo de *vir-a-ser* do novo e como uma ontologia do *ser-ainda-não* (em oposição ao *Dasein* Heideggeriano). Para ele, a possibilidade de futuro tem como princípio a utopia. As mulheres e homens do presente ainda não são o que poderiam ser, entretanto, “o que se poderia ser” aparece no ser psíquico de homens e mulheres na forma de imagens utópicas. Essas imagens utópicas são a manifestação de uma consciência antecipadora. É como se as mulheres e os homens de hoje fossem os seres-em-potência das mulheres e homens do amanhã, pois possuem a capacidade de imaginar um futuro melhor. Todavia, esse futuro é um futuro *ainda-não-consciente*, mas que se mostra por meio das imagens utópicas como consciência de algo que está por vir. Não obstante, o filósofo especifica que as imagens utópicas, essa visão do futuro, chegam até nós por intermédio dos *sonhos diurnos* (*Tagtraum*).

Para definir os *sonhos diurnos*, Bloch dialoga com a psicanálise freudiana, que interpreta os sonhos diurnos como meras formas incipientes dos sonhos noturnos, como prelúdios dos sonhos noturnos. Contudo, para Bloch, embora os sonhos diurnos estejam diretamente relacionados à realização de desejos tal como os sonhos noturnos, os primeiros são voltados para o futuro, enquanto que os últimos são voltados para o passado. O *ainda-não-consciente* manifestado nos sonhos diurnos, embora seja da ordem do pré-consciente tanto quanto o inconsciente freudiano, não é, todavia, manifestação de desejos reprimidos ao longo do dia ou dos anos, ao contrário, é um desejo com tendência para a realização. Além do mais, é um pré-consciente consciente, pois está ligado a uma consciência que ainda não se manifestou de forma clara, mas que está surgindo a partir do futuro. Não existe ainda, ressalta Bloch, uma psicologia do *ainda-não-consciente*, que dê conta desta pré-consciência que não está subordinada à consciência atual, mas a uma consciência futura.

Os *sonhos diurnos* são um *sonhar-para-a-frente*, dessa forma o desejo no *sonho acordado* não é reprimido pelo ego como no sonho noturno, não é um desejo inconsciente como no sonho noturno, mas totalmente consciente. “O portador dos *sonhos diurnos* está pleno da vontade consciente que permanece consciente para uma vida melhor, ainda que em graus diferenciados, e o herói dos *sonhos diurnos* é sempre a própria pessoa adulta” (Bloch, 2005, p. 92). Assim, o *eu* do *sonho diurno*, ao contrário do noturno, não exerce censura sobre os conteúdos de seu desejo.

Sonhos diurnos, portanto, não dispõem de qualquer tipo de censura imposta por um ego moral, como acontece com o sonho noturno. Ao contrário: o seu ego utopicamente sobre-exaltado edifica a si mesmo e seu castelo no ar num azul muitas vezes surpreendentemente leve (Bloch, 2005, p. 92).

A característica fundamental do *sonhar acordado*⁴⁷ blochiano é a capacidade que esse tipo de sonho tem de se ampliar a ponto de representar os outros. “Quem dorme está sozinho com seus tesouros, mas o ego de quem devaneia pode se reportar aos demais. Assim, se o eu abandona a introversão ou o relacionamento tão-só com o entorno mais imediato, o seu sonho diurno visa à melhoria pública” (Bloch, 2005, p. 93). Há no sonho desperto a necessidade de se comunicar com o outro, é compreensível ao outro, justamente por compreender ideais comuns a todos, os ideais de um futuro de liberdade, sem alienação. “Nos sonhos diurnos, os ideais assumem forma exterior imediatamente, num planejado mundo melhor, ou ainda, num mundo esteticamente elevado, sem desilusão” (Bloch, 2005, p. 95). O ego blochiano é um “eu sou” que sente necessidade de exteriorizar-se e tornar-se um “nós” para conhecer a si mesmo, é um ego que se liberta da individualidade solitária e alienada do mundo burguês e transforma-se num sujeito coletivo de uma humanidade emancipada.

Desse modo, a arte para Bloch também é de natureza utópica, uma vez que na arte se revelam possibilidades de algo que o senso comum ainda não consegue ver. Na grande arte, as experiências humanas são levadas até o fim e a fantasia de um mundo melhor se faz presente, colocando à mostra a possibilidade do novo. Na grande arte, o mundo melhor e mais bonito torna-se visível, “não para tudo dourar levianamente e sim para ter dentro de si também a privação, que com certeza não será superada apenas pela arte, mas não será esquecida por ela, sendo envolvida pela alegria como uma forma vindoura” (Bloch,

⁴⁷Os conceitos de *sonhar acordado*, *sonhar-para-a-frente* e *sonho diurno* são usados de maneira sinônima na obra blochiana.

2005, p. 96). A arte não é pura contemplação formal descompromissada, ao contrário, a grande arte é provocativa, tocante e “uma porta cotidiana para o belo” (Bloch, 2005, p. 99), e para o futuro, como lê-se abaixo:

(...) toda grande obra de arte, para além da sua essência manifesta, ainda foi concebida sobre uma *latência do aspecto vindouro* – vale dizer: sobre os conteúdos de um futuro que no seu tempo ainda não haviam surgido. Em última análise, sobre os conteúdos de uma situação final ainda desconhecida. Essa é a única razão porque as grandes obras de cada período têm algo a dizer, e de fato algo novo, que o período anterior ainda não havia percebido (Bloch, 2005, pp. 99-100).

Por meio da arte se vislumbra o futuro. E o grau de genialidade de uma obra se observa justamente pela capacidade dessa obra de explicitar o *ainda-não-consciente* no mundo. A genialidade enxerga para além do horizonte dado, e quanto maior o gênio, maior é a capacidade de mostrar na obra o que está para além do que já foi projetado até o momento. Isto vale também para o gênio científico. “Apenas como fenômeno do *novum* se pode compreender a maestria na obra do gênio, que é estranha à realidade existente, mergulhada na rotina” (Bloch, 2005, p. 127). É por essa razão que as grandes obras têm algo a dizer a todas as épocas, mais exatamente um algo de novo que a época anterior ainda não havia notado. Pois na arte se experimentam, como também no laboratório, possibilidades efetivas de uma realidade que ainda está por vir; na aparência artística, que não é mera aparência, mas pré-aparência do real, a utopia concreta se desembaraça na forma de imagens.

Assim, a grande arte, a ciência e as utopias sociais – frutos dos sonhos diurnos – compartilham da mesma fantasia, da mesma capacidade imaginativa: a de um futuro melhor. Na dimensão destas três instâncias, o que impera é a função utópica e sua capacidade de antecipar a construção de uma sociedade liberta. Pode-se dizer que o sonho diurno é estágio embrionário da revolução, é premonição ou predisposição, que brota de dentro para se transformar em vontade estética que almeja se concretizar. Nas palavras de Bloch; “é antes de tudo o interesse revolucionário, com seu conhecimento de como está ruim o mundo e seu reconhecimento do quanto ele poderia ser bom como um outro mundo, que necessita do sonho desperto, da melhoria do mundo” (Bloch, 2005, p. 97). O princípio utópico, para Bloch, é a esperança; e o marxismo é a esperança blochiana de realizar concretamente a utopia no mundo:

Este é e continuará sendo o caminho do socialismo, a práxis da utopia concreta. Todo o não-ilusório e o realmente possível nas imagens da

esperança remontam a Marx e trabalham – conquanto seja variado em cada caso, racionado de acordo com a situação – na transformação socialista do mundo. (...) Nos sonhos de uma vida melhor sempre residiu o anseio de felicidade, que só pode ser inaugurado pelo marxismo (Bloch, 2005, p. 27).

Bloch intenta elaborar um novo marxismo, reivindica-o como prática humanista, apoiado muito mais na renovação da utopia socialista do que na análise crítica da economia política de Marx. Isto não significa que Bloch seja mais próximo do socialismo de Fourier, mas sim que Bloch reconhece em Marx a presença de um espírito humanitário: “Marx cultiva, em vez de um espírito humanitário geral e abstrato, um com endereço certo, um que está voltado para os únicos que necessitam dele” (Bloch, 2006a, p. 443). Desta forma, o marxismo é a luta contra a desumanização que atinge seu ápice no capitalismo e que tem como “marco zero da alienação extrema”⁴⁸ o proletariado.

Bloch deposita a esperança de um futuro melhor no marxismo – e o futuro para ele é sempre positivo. No capitalismo – e em todas as outras épocas anteriores –, os indivíduos se encontram na *escuridão do momento vivido*, pois estão presos às agruras de uma vida sem liberdade e sem felicidade. O marxismo apresenta-se, por consequência, como a compreensão acalentadora do mundo, uma vez que se arrisca diante da ideia de uma instrução para agir, ao contrário de filosofias pré-marxianas, em que predominava a mera compreensão contemplativa de ideais utópicas abstratas e irrealizáveis. Para o filósofo, a humanidade se encontra ainda na sua pré-história, pois “tudo se encontra numa condição anterior à criação do mundo como um mundo apropriado” (Bloch, 2006a, p. 462), consequentemente:

Só o marxismo é o detetive tanto quanto o libertador, a solução teórica tanto quanto a solução prática para a mais renitente de todas as contradições. E o marxismo foi o único que promoveu a teoria-práxis de um mundo melhor, não para esquecer o mundo presente, como era comum na maioria das utopias sociais abstratas, mas para transformá-lo em termos dialético-econômicos (Bloch, 2006a, p. 456).

Para Bloch, o marxismo conseguiu conferir à fantasia utópica o seu correlato concreto, pois está “situado fora de um mero fermentar, de uma mera efervescência no círculo interior da consciência” (Bloch, 2005, p. 195). O marxismo traz à tona, como na grande arte, os ideais de liberdade comuns a todos, e escancara no seio da sociedade capitalista as contradições inerentes a ela. O marxismo, enquanto doutrina do *ser-em-*

⁴⁸ Expressão de Bloch, 2006a, p. 444.

possibilidade, é a doutrina que efetivamente pode vir a se concretizar, pois é a teoria-práxis do mundo que se desenvolve em direção a “não-mais-alienação de seus sujeitos-objetos, portanto em direção à liberdade” (Bloch, 2005, p. 208). Bloch desenvolve uma concepção muito particular de utopia e, para compreendê-la, é preciso abandonar referências anteriores. De acordo com Münster, a utopia blochiana é:

Uma renovação incontestável do pensamento utópico na era da modernidade, cujo traço significativo é o abandono da referência obrigatória às utopias tradicionais, aos modelos imaginários de uma organização do Estado e de uma sociedade idealizada que, da Utopia de Thomas Morus até as Phalanstères de Charles Fourier, jamais estão completamente imunizadas contra o perigo da instauração de uma nova ordem social e política repressiva e totalitária (Münster, 1993, pp. 18-19).

Bloch, ao longo de toda sua vida, nunca se afastou de seu conceito de utopia concreta, ao contrário de Marcuse que, no decorrer de sua vida, conforme a mudança de contexto e, conseqüentemente, de seu diagnóstico de época, explorou o conceito de utopia de diversas formas. A utopia, para Marcuse, é um conceito histórico e, por isso mesmo, pode variar conforme mudam as condições históricas de existência. Assim, há momentos históricos em que a utopia encontra maior ou menor respaldo social para uma inclinação objetiva e possibilidade concreta.

O que se pode ressaltar é que, nos escritos de Marcuse do final de 1960, a utopia assume um papel mais político, no sentido de que aponta as possibilidades de mudança, mas sua efetivação, se fosse o caso, não seria mais utópica. A utopia, não é mera abstração, nem pejorativa, é uma meta. Assume, portanto um caráter efetivo. E, em alguns momentos da década seguinte, Marcuse chega a utilizar o termo utopia concreta de Bloch, como em *Theory and Praxis* (Teoria e práxis) (1975) e *Protosocialism and Late Capitalism: Toward a Theoretical Synthesis based on Bahro's analysis* (Protosocialismo e capitalismo tardio: Rumo a uma síntese teórica baseada na análise de Bahro) (1979). Este último será contemplado no próximo capítulo.

Ainda assim, nos anos 1970, a última década de nossa análise, há novamente uma virada no pensamento de Marcuse. À medida que os movimentos da década de 1960 desapareciam e as forças conservadoras mais uma vez se tornavam hegemônicas, seu otimismo revolucionário também diminuiu. Como defende Barbosa (In: Marcuse, 2001, p. 46):

(...) Marcuse não mais manteria as mesmas posições em seus escritos seguintes, como *Contrarrevolução e revolta* (1972) e *A dimensão estética* (1977). Diante da nova conjuntura histórico-mundial – a ‘contrarrevolução preventiva’ que se seguiu ao recrudescimento dos protestos do final dos anos 1960 – e das tendências autodestrutivas do movimento artístico, a ênfase dos seus argumentos já não mais recairia sobre uma superação da arte na vida, e sim numa defesa enfática da forma, do caráter transcendente e permanente da arte.

Mas podemos dizer que a busca pela superação do mundo de infelicidade imposta pela ideologia capitalista que estabeleceu que “a felicidade de uns deve coexistir com o sofrimento de outros” (Marcuse, 1977, p. 27) foi “uma constante” na obra teórica de Marcuse. Além disso, no final da década de 1970, já em seus anos finais, Marcuse assume uma postura mais concreta em relação à utopia a ponto de utilizar o termo “utopia concreta de Bloch -como será visto no próximo capítulo. Martineau (1986, p. 38) argumenta que:

(...) quanto mais ele [Marcuse] acreditava na possibilidade de realizar a utopia, mais ele ficava convencido de que a classe dominante se opunha a ela e vice-versa. Esta classe estava fazendo o melhor para impedir a realização da utopia que a eliminaria. Mas esta resistência não negou a possibilidade sempre presente de realizar a utopia, de acordo com Marcuse.

Cabe ainda ressaltar que a parceria com o Instituto de Pesquisas Sociais já havia terminado à época destes escritos. Quando, no ano de 1948, Horkheimer e Adorno resolvem voltar para a Alemanha, Marcuse fica nos Estados Unidos, mas ainda mantém relações com o Instituto até a publicação de *Eros e civilização* em 1955. Depois disso, e da recusa do instituto de publicar a versão em alemão da obra⁴⁹, a relação fica distanciada e é definitivamente rompida quando Horkheimer e Adorno apoiam a decisão dos Estados Unidos de invadir o Vietnã. No entanto, o pensamento teórico desenvolvido em conjunto com os membros do Instituto ao longo de vários anos de trabalho deixará sua marca na filosofia de Marcuse: ele será para sempre um teórico crítico da sociedade.

⁴⁹ Segundo Douglas Kellner, havia uma constante tentativa de boicote por parte de Adorno contra Marcuse perante Horkheimer (que era o diretor do Instituto). Assim, Adorno influenciou Horkheimer a não publicar a versão em alemão da obra de Marcuse. (Ver *Collected Papers* vol. 2, Introdução, pp. 220-21). E, anteriormente, quando o projeto da “Dialética do esclarecimento” estava sendo gestado, Marcuse era o favorito para esta empreitada junto com Horkheimer; todavia, Adorno escreveu para ele se oferecendo para substituir Marcuse no trabalho, dizendo que tinha dúvidas sobre a relação deste com Heidegger, e que Marcuse havia sido impedido apenas pelo judaísmo de ser um fascista (Ver nota 22, p. 40, Introdução de *Collected Papers* vol. 1).

CAPÍTULO IV

UMA TEORIA ESTÉTICA

A dimensão da arte

Marcuse assume uma postura radical e militante em suas reflexões sobre arte e estética a partir do final da década de 1960 – que perdura até seus últimos escritos ao final da década 1970 –, defendendo uma revolução cultural - o que não deve ser confundida com a proposta maoísta *stricto sensu* - como parte importante da luta pela libertação. Porém, antes de darmos continuidade à nossa análise, devemos traçar o que já temos definido sobre a estética de Marcuse: 1. estética é sempre entendida como sensibilidade e como arte; 2. a arte é sempre aparência do real, nunca o real, por isso podem transparecer verdades que transcendem o real; 3. arte é forma e a forma artística é revolucionária em si. Mas o que é exatamente Forma para Marcuse? Quando podemos dizer que um objeto é um objeto de arte ou não? Já pudemos precisar que Marcuse não era apreciador da *pop art* ou dos *ready-mades*, nem do *teatro vivo*, como os *happenings* e as *performances*; ele os considerava desprovidos de sublimação, aquela sublimação sem supressão de Eros que a arte proporciona, da qual já falamos. Ao contrário, estes trabalhos são, para ele, dessublimação repressiva, pornografia: mostra, mas não liberta.

No entanto, gostava do surrealismo, que de certa forma compartilhava da mesma proposta dos dadaístas, isto é, o intento de estetizar a vida e o protesto contra todas as formas de arte burguesa, a chamada “grande arte”, confinada aos museus, aos teatros e aos salões de exposições. Assim, para entendermos por que Marcuse vê no surrealismo um elemento que o diferencia das outras manifestações vanguardistas, é preciso definir melhor o que é arte para o autor.

Desta forma, começamos nossa análise final com *Arts as Form of Reality* (Arte como forma da realidade) apresentada como palestra no museu Guggenheim, em Nova York, em 1969, publicada em 1972 na *New Left Review* e agora compilada no vol. 4 dos *Collected Papers of Herbert Marcuse* –, em que Marcuse define a forma artística como segue:

Usarei o termo *Arte* (em maiúscula) para incluir não só as artes visuais, mas também a literatura e a música. Usarei o termo *Forma* (em maiúscula) para o que define Arte como Arte, ou seja, como essencialmente (ontologicamente) diferente não só da realidade (cotidiana), mas também de outras manifestações da cultura intelectual, como a ciência e a filosofia (Marcuse, 2007, p. 141, tradução nossa).

O que transforma uma obra em obra de arte é a forma. A forma artística tem a condição ontológica de sublimar a realidade e é por isso que o horror da guerra pode ser pintado, por exemplo, e ainda assim ser admirado como belo. “A Forma contradiz o conteúdo, e triunfa sobre o conteúdo: ao preço da sua anestesia (Marcuse, 2007, p. 144)”. Essa condição da Forma artística tem sido usada na era burguesa como afirmação de sua cultura, a cultura afirmativa, que projeta para fora da realidade a satisfação. Marcuse argumenta que essa característica da sublimação estética como cultura afirmativa pode ser encontrada no conceito kantiano de “prazer desinteressado”. O objeto artístico não tem relação com nenhum conteúdo em particular a não ser a pura contemplação. Como exemplo, ele menciona a “crucificação de cristo”, que foi inúmeras vezes representada ao longo dos séculos. É um símbolo de dor e sofrimento, mas ainda assim pode ser entendida como bela.

É exatamente contra essa Forma burguesa da Arte que se levantam as vanguardas artísticas. Assim, as tentativas da *antiarte*, por exemplo, de escapar do objeto Forma artística, de utilizar o objeto real ao invés do artístico, são tentativas de enfatizar o “conteúdo” da arte ao invés da aceitação pacífica e sublimada de embelezamento da realidade mutilada. Todavia, não foram bem-sucedidas, na medida em que foram absorvidas pela indústria cultural e pela cultura dos museus. “A *antiarte* de hoje está condenada a permanecer como arte, não importa quão ‘anti’ ela se esforce por ser” (Marcuse, 2007, p. 146, tradução nossa).

Creio que as autênticas vanguardas de hoje não são aquelas que tentam desesperadamente produzir a ausência da Forma e a união com a vida real, mas sim aquelas que não se esquivam das exigências da Forma, que encontram a nova palavra, imagem e som que são capazes de “compreender” a realidade como só a Arte pode compreender e negá-la (Marcuse, 2007, p. 146).

Marcuse é um admirador da forma artística e do seu potencial libertador. Para ele, *teatro vivo*, *happenings* e *pop art* fracassam na medida em que geram identificação automática com os atores e os objetos representados, não transcendem a familiaridade do “já visto”, ao contrário, reforçam-na. De fato, podemos acrescentar que, por mais crítico que Marcuse seja com a burguesia e sua arte, é também um grande admirador da arte burguesa e sua “aura” – conceito de Benjamin que cabe muito bem aqui. Talvez Marcuse não tenha sido capaz de entender essa nova arte. Tornar a arte um “objeto” acessível a todos ainda é uma discussão importante a ser feita, e penso que Marcuse não tinha tanto interesse nas artes do tipo *happening*, *teatro vivo*, *performance* e nas artes do corpo de modo geral como o tinha pela música, literatura e artes plásticas. Além disso, simplesmente porque estas vanguardas dos anos 1960 e 1970 não foram, por assim dizer, voltadas para o futuro como as vanguardas utópicas do início do século XX, não significa que elas fossem a afirmação irrestrita da realidade existente.

Ainda assim, segundo Marcuse, a realização da arte, a “arte viva”, só é possível quando um novo tipo de mulher e homem surgir, um tipo que não seja mais objeto de exploração e que possa desenvolver na vida e no trabalho toda a potencialidade de sua dimensão estética, que deve ser entendida “como formas e modos de existência correspondentes à razão e à sensibilidade de indivíduos livres” (Marcuse, 2007, p. 147, tradução nossa). E acrescenta: “A realização da arte, a ‘nova arte’, é concebível apenas como processo de construção do universo de uma sociedade livre – em outras palavras: Arte como Forma da realidade” (Marcuse, 2007, p. 146). Isto é, a Arte como Forma da realidade não é o embelezamento do que existe, mas a construção de uma realidade inteiramente nova. Assim, o que Marcuse vislumbra não é o fim da arte propriamente dita, isto é, que objetos artísticos deixem de ser feitos, mas uma mudança no modo como nos relacionamos com a arte. Ele não quer o fim da criação de objetos artísticos em si, pois a dor, o sofrimento, a morte vão continuar existindo em qualquer que seja a sociedade futura, por mais livre que ela seja. A arte será – não somente, mas sempre – expressão do sofrimento humano, como disse Benjamin: “Não existe jamais um documento da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie” (Benjamin, In: Burguer, 2008, p. 81). Porém, numa sociedade livre, “talvez pela primeira vez os homens poderão ver com os olhos de Corot, de Cézanne, de Monet, porque a percepção desses artistas ajudou a formar essa realidade” (Marcuse, 2007, p. 148, tradução nossa).

Sua defesa da Forma artística tomará forma de livro em 1977. *A dimensão estética* é uma crítica ao caráter ortodoxo da estética marxista que só encara o valor de uma obra

de arte como manifestação dos interesses de uma classe social. Para o autor, a arte comunica verdades universais que “não podem dissolver-se em problemas de lutas de classes” (Marcuse, 1999a, p. 26). Por exemplo, ele considera que há um elemento universal em *Humilhados e Ofendidos*, de Dostoievsky, e *Os Miseráveis*, de Victor Hugo que está além da sociedade de classes. Essas obras deixam transparecer a humanidade e a desumanidade presente em todos os tempos. Além disso, o marxismo não deu real valor ao potencial revolucionário da subjetividade. Para Marcuse, a insistência numa esfera privada, numa esfera de interioridade, serve como defesa contra uma sociedade que controla todas as dimensões da existência humana. “A interioridade e a subjetividade talvez venham a tornar-se o espaço interior e exterior da subversão e da experiência, da emergência de outro universo” (Marcuse, 1999a, p. 44).

Sua obra dialoga ainda com a *Teoria estética* de Adorno, publicada postumamente em 1970. De fato, em *A dimensão estética*, Marcuse faz um elogio à autonomia da arte, pressuposto básico também da *Teoria estética* de Adorno. Ainda assim, não entendemos que sua defesa da Forma artística seja um reconhecimento, uma influência da teoria estética de Adorno, como propõe Bretas (2013, pp. 169, 172). Entendemos que havia um mútuo interesse, assim como havia em Benjamin, nas questões relacionadas à obra de arte e nas implicações sociais que dela derivam. Ora, de fato, tanto Marcuse quanto Adorno são influenciados pela estética de Hegel. E, além de Adorno, Marcuse dialoga também com Goldmann e Benjamin nesta obra. Ademais, sua ideia de alienação artística, presente desde seus primeiros escritos sobre arte – como vimos mostrando até aqui –, são a representação da autonomia da arte para Marcuse. Marcuse nunca militou por uma arte engajada, mas, sim, pelo poder engajador intrínseco à obra; ou seja, a arte é ontologicamente subversiva, engajada, revolucionária – transformá-la em panfleto de protesto é que não é.

Para Lukes (1985) há muitas semelhanças entre a teoria estética de Marcuse e a de Adorno. Para ambos, “a arte ajuda na destruição do universo irracional e na sua substituição por um universo racional e pacificado” (Lukes, 1985, p. 110, tradução nossa). A diferença está em como cada um deles entende como a arte pode fazer isso. Para ele, Adorno enfatiza o poder da obra de arte de revelar a realidade como ela é; já em Marcuse, a arte incorpora um significado imaginativo que transcende a realidade dada e acrescenta algo à realidade. Lukes classifica a estética de Marcuse como uma estética libertária (*liberative aesthetics*) e a de Adorno como uma estética crítica (*critical aesthetics*). Ele

diz: “Para Marcuse, a verdade da arte é mais a transcendência da realidade; para Adorno, é mais a dissecação da realidade” (Lukes, 1985, 111, tradução nossa).

Mas, de fato, as teorias estéticas de ambos são muito similares e isto se deve a sua base comum, a fenomenologia e a estética de Hegel⁵⁰. Até mesmo o debate levantado por ambos sobre o “fim da arte” remete à Hegel⁵¹. Para Hegel, a arte, bem como a religião e a filosofia, é a manifestação no mundo exterior da totalidade, do espírito absoluto, isto é, é uma esfera da vida humana que ultrapassa os interesses subjetivos e objetivos. “São dimensões totalizantes que permitem ao homem encontrar uma satisfação última e elevar-se acima das restrições impostas pela vida prática e teórica” (Werle, 2011, p. 29). A arte nos conduz, portanto, para uma realidade diferente do cotidiano, preserva sua autonomia em relação à vida ordinária. Seguindo o critério hegeliano, Adorno irá dizer que: “Só em virtude da separação da realidade empírica, que permite à arte modelar, segundo as suas necessidades, a relação do Todo às partes, é que a obra de arte se torna Ser à segunda potência” (Adorno, 1988, p. 15). Por sua vez, Marcuse irá dizer que o mundo da arte é um mundo de outro princípio de realidade, é alienação. Forma estética, autonomia e verdade constituem fenômenos socio-históricos interligados que transcendem a arena socio-histórica, assim:

É verdade que a forma estética desvia a arte da imediatidade da luta de classes – da imediatidade pura e simples. A forma estética constitui a autonomia da arte relativamente ao ‘dado’. No entanto, esta dissociação não produz uma ‘falsa consciência’ ou mera ilusão, mas antes uma

⁵⁰ No Brasil, ainda se costuma ler Marcuse através dos olhos de Adorno (principalmente), em especial em relação à estética. Mas não há nada, além de pura especulação acadêmica, que justifique entender que a influência de Adorno sobre Marcuse seja maior do que a influência de Marcuse sobre Adorno, já que ambos participavam do mesmo grupo de pesquisa e trocavam conhecimentos e ideias.

⁵¹ A questão do fim da arte em Hegel não se refere ao fato de a arte ter acabado, terminado. Ela envolve um conjunto de fatores, tais como a emancipação alcançada pelo domínio estético no século XVIII quando a arte torna-se um fim em si mesma (esteticismo) – e as transformações da modernidade, em que o mundo do trabalho assume um caráter fragmentado e “alienado”. Estes acontecimentos levaram à questão da falta de efetividade da arte nesse novo contexto das relações sociais. Como coloca Werle (2011, pp. 13-14): “(...) o fim da arte significa ao mesmo tempo uma abertura e uma restrição para a arte. Os diferentes debates posteriores sobre o fim da arte, via de regra, sempre oscilam entre esses dois polos, que Hegel, como pensador dialético, soube manter cuidadosamente em equilíbrio e em tensão. Para alguns, o fim da arte implica uma ‘perda’ e para outros um ‘ganho’. A perda está no fato de que a arte deixa de ser a referência de sentido elevada de outrora. O mito se ausenta do meio artístico. Já o ganho diz respeito à possibilidade de remoção de entraves e das restrições e aponta para uma conquista de liberdade, seja no alargamento formal de horizontes artísticos, seja no fomento ao âmbito da reflexão na arte”. Em suma, a questão do fim da arte em Hegel diz respeito à função da arte como expressão de mundo, no passado, no presente e no futuro. Muito mais poderia ser dito sobre a arte e seu fim em Hegel e sua problematização em Adorno e Marcuse, mas, visto que isso levaria à escrita de uma nova tese, ficamos com essa “superficial” e pequena elucubração.

contraconsciência: a negação da atitude realístico-conformista (Marcuse, 1999a, p. 21).

Para Marcuse, o potencial político da arte é uma qualidade da forma estética, isto é, um potencial inerente à própria arte. E, numa crítica à arte engajada, declara; “quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança” (Marcuse, 1999a, p. 14). Isto é, a função crítica da arte, sua verdadeira contribuição na luta pela libertação, está na forma estética. Uma obra de arte é autêntica ou verdadeira não pelo seu conteúdo (i.e. a apresentação ‘correta’ das relações sociais), não pela ‘pureza’ da sua forma, mas pela forma tornada conteúdo.” (Marcuse, 1999a, pp. 20-21).

A tese que defendo é a seguinte: as qualidades radicais da arte, em particular da literatura, ou seja, a sua acusação da realidade existente e da “bela aparência” da libertação baseiam-se precisamente nas dimensões em que a arte *transcende* a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, a sua presença esmagadora (Marcuse, 1999a, p. 19).

Por conseguinte, ele volta a frisar as características pouco transcendentais da *antiarte*. Na *antiarte*, falta sublimação. A dessublimação que ocorre nesse tipo de arte renega a realidade, mas não a transcende, falsifica-a, já que lhe falta “o poder cognitivo e incisivo da forma estética” (Marcuse, 1999a, p. 53). Ele segue:

A exibição de uma lata de sopa nada diz da vida do trabalhador que a produziu nem da do seu consumidor. A renúncia à forma estética não anula a diferença entre a arte e a vida – mas anula a que existe entre essência e aparência, na qual reside a verdade da arte e que determina o valor político da arte. A dessublimação da arte pretende libertar a espontaneidade – tanto do artista como do receptor. Mas, assim como na práxis radical, a espontaneidade só pode fazer avançar o movimento de libertação como espontaneidade mediatizada, isto é, resultante da transformação da consciência – o mesmo acontece na arte. Sem esta dupla transformação (dos sujeitos e do seu mundo), a dessublimação da arte só pode levar o artista a tornar-se supérfluo sem *democratizar e generalizar a criatividade* (Marcuse, 1999a, p. 53-54).

De fato, há uma renúncia ao caráter burguês de beleza nos artistas da *antiarte*. E essa renúncia ao Belo burguês não agrada Marcuse. Para o autor, o Belo pertence aos

domínios de Eros, ou seja, representa o princípio de prazer e, na forma artística, ele “invoca a linguagem libertadora” (Marcuse, 1999a, p. 66). Assim, a negação da forma artística – e do belo, por conseguinte – é impensável para o autor. Logo, podemos conceber que ao longo de toda a sua trajetória de escritos sobre arte, desde o *Künstlerroman*, passando pelo *Caráter afirmativo da cultura e Eros e civilização*, até a *Dimensão Estética*, Marcuse não renuncia à arte burguesa, ao contrário, é um veemente defensor dela. Queremos dizer com isso que, apesar de sempre ressaltar a dupla função da arte na sociedade burguesa, seu caráter afirmativo e negativo, é justamente o caráter sublimado e alienado da arte que lhe concebe esta dupla função de negar e afirmar a sociedade existente, preservando a possibilidade utópica da arte. Uma arte que nega a forma, que nega a sublimação, perde sua essência: transcender a realidade. E passa a ser mera confirmação do que existe, e o que existe não é bom. Por isso o seu interesse pelo surrealismo e não pelo dadaísmo. O primeiro mantém o caráter da forma artística, o segundo subverte a forma, questiona a própria forma de arte burguesa, questiona a “instituição arte” e é imediatamente rejeitado por Marcuse. Marcuse é ainda atrelado aos ditames e convenções da arte institucionalizada, ainda que se diga um crítico dela. E não podemos deixar de nos perguntar por que os trabalhadores da cultura, artistas, estetas, etc. são, e não em minoria, tão moralmente desprezíveis ainda que estejam em contato constante com a beleza?

Talvez os indivíduos do capitalismo avançado não sejam tão avançados a ponto de estarem prontos para a transição da utopia que Marcuse imaginava já ser possível. Ainda assim, isso não invalida nem um pouco sua ideia de que a arte carrega uma utopia que precisa ser realizada.

Essa utopia não é realizada pela arte. Na arte há uma idealidade, um mundo fictício, que todavia visiona e antecipa a realidade. Essa utopia, portanto, não pode permanecer utopia, mas a sua realização é exterior à arte. Essa realização da utopia, que transparece na arte, é, nas palavras do autor, “o oculto imperativo categórico da arte” (Marcuse, 1999a, p. 60). Dito de outra forma:

A autonomia da arte reflete a ausência de liberdade dos indivíduos na sociedade sem liberdade. Se as pessoas fossem livres, então a arte seria a forma e a expressão da sua liberdade. A arte continua presa da ausência de liberdade; ao contradizê-la, adquire a sua autonomia. O *nomos* a que a arte obedece não é o do princípio da realidade estabelecida, mas o das suas transformações - até à sua negação. Mas, uma mera negação seria abstrata, ‘má’ utopia. A utopia, que vem à

manifestação na grande arte, nunca é a simples negação do princípio da realidade, mas a sua preservação transcendente (*Aufhebung*) em que o passado e o presente projetam a sua sombra na realização. A autêntica utopia baseia-se na memória (Marcuse, 1999a, pp. 74-75).

Combater o esquecimento, a reificação, é a utopia da arte e essa utopia deve ser concretizada. Não na arte, mas através da arte. Ela não muda o mundo, mas muda pessoas, e pessoas mudam o mundo. Marcuse considera que a revolução existe por amor à vida e esse é o verdadeiro parentesco entre a arte e a revolução.

Nova Esquerda, contrarrevolução e arte revolucionária

Fizemos um pequeno salto no tempo no subcapítulo anterior – pulamos de 1969 para 1977 – para melhor conectar assuntos que se intercalavam naquelas obras e, também, porque optamos por deixar para o final a questão do envolvimento de Marcuse com a Nova Esquerda e suas variadas manifestações civis através do movimento negro, estudantil, ecológico e feminista. Sobre este último, abrimos um debate em especial. Desse modo, começamos nossa análise com *Contrarrevolução e Revolta* (1972), que consideramos um dos seus melhores textos políticos de Marcuse e um “resumo” politicamente ativista de toda sua história intelectual.

Inicialmente, precisamos começar por uma contextualização histórica. São alguns os acontecimentos que marcaram o posicionamento político de Marcuse na década de 1970: (1) os acontecimentos de *Mai de 1968* na França, a maior greve geral da história europeia desencadeada pela também maior aliança operário-estudantil da qual já se teve notícia; (2) as manifestações estudantis das décadas de 1960 e 1970 estadunidenses contra a guerra do Vietnã, em especial, a manifestação de maio de 1970, na Universidade Estadual de Kent em Ohio, Estados Unidos, que acabou com quatro estudantes mortos pela polícia e outros tantos feridos; e (3) a criação do *Partido dos Panteras Negras* em 1966, que foi criminalizado pelo governo e teve seus integrantes perseguidos pela polícia.

Estes acontecimentos e a percepção apurada de Marcuse para os fatos políticos fazem com que o filósofo seja um dos primeiros autores a valorizar intelectualmente as lutas das chamadas minorias ao redor do mundo e, em especial, a luta estudantil, o que o conduziu à fama e à desgraça aos olhos de muitos (intelectuais). Seu envolvimento com

a Nova esquerda neste período – fim da década de 1960 e início dos 1970 – é bem admirável, como bem argumenta Kellner (1984, p. 300, tradução nossa):

É notável que um professor alemão-americano entrando em sua sétima década tenha se envolvido de tal maneira com a Nova esquerda. Após décadas de profundo pessimismo político, correspondendo a derrotas devastadoras para a esquerda, Marcuse viu suas esperanças para a revolução socialista reanimadas pelo radicalismo da Nova Esquerda. Conseqüentemente, em meados dos anos 60, o tom dos seus escritos muda de um pessimismo estoico para uma perspectiva mais otimista e utópica. Deste modo, a Nova Esquerda rejuvenesceu Marcuse, encontrou referências concretas para as suas categorias dialéticas de contradição, negação e Grande Recusa. Em Marcuse, a Nova Esquerda encontrou um professor, defensor e porta-voz.

Em *Contrarrevolução e revolta*, Marcuse analisa as estratégias de organização dos novos movimentos de esquerda nascentes (negros, indígenas e de mulheres), bem como os mecanismos de prevenção utilizados pelos governos dos Estados Unidos para conter estas lutas, vistas como possíveis agentes embrionários de revolta contra o sistema. Essa ação reacionária dos Estados Unidos foi aplicada não apenas dentro do seu território, mas mundo afora, visto que os Estados Unidos eram à época, nas palavras do autor, “o protetor ‘do capital como um todo’” (Marcuse, 1981, p. 31). *Contrarrevolução e revolta* é um verdadeiro diagnóstico de época da sociedade estadunidense.

Nesta obra, Marcuse reconhece os estudantes e os movimentos das “minorias” como grupos de potencial mais revolucionário que a classe operária. Embora ele deixasse claro que ainda não conseguia imaginar uma revolução sem a classe operária, ele reflete também que essa classe já há muito tempo abandonara os ideais revolucionários pelas “necessidades e aspirações da classe dominante” (Marcuse, 2005, p. 106, tradução nossa). Era, portanto, necessário que a mudança surgisse de outra parte, sem, no entanto, deixar de englobar a classe operária. Desta forma, confiava que as universidades, juntamente com os movimentos pelos direitos civis, poderiam ser os instrumentos para a transformação cultural e social.

Para o Marcuse da década de 1970, a sociedade dos EUA se encontrava em uma situação política de recrudescimento contrarrevolucionário, com políticas de combate ao comunismo tanto interna quanto externa. Internamente, com o uso da prática de tortura em interrogatórios de militantes dos movimentos sociais; externamente, com o fomento de ditaduras nos países latino-americanos e de massacres mundo a fora, como a guerra do Vietnã. A “saída” seria uma mudança radical do sistema. Todavia, essa mudança poderia

levar a uma “sociedade ‘melhor’ (socialismo) ou a um novo regime fascista (recaída na barbárie)” (Marcuse, 2017, p. 40, tradução nossa). Para ele, é essa consciência que move a Nova Esquerda a partir e durante os anos 1960.

Nova Esquerda porque as lutas da Esquerda se transformaram. Não se podia mais resumir a luta somente à necessidade de mudanças econômicas e políticas, era necessário reivindicar também uma transformação da cultura, material e intelectual. Portanto, essa Nova Esquerda rejeita as formas tradicionais de organização de massa, consideradas por ela como autoritárias e burocráticas, e assume um caráter antiautoritário e espontâneo.

Já os mecanismos de prevenção utilizados pelos governos dos EUA consistiam, entre uma violência policial ou outra, em difamação dos movimentos por direitos civis, chamando-os “pejorativamente” de movimentos comunistas, ou seja, aquela velha caça aos comunistas que, pelo jeito, ainda hoje funciona. Marcuse chamava-os de mecanismos de prevenção porque, mesmo não havendo revolução nenhuma em gestação, propagandeava-se sobre a possibilidade constante de uma revolução socialista, investia-se no medo da perda de “liberdades individuais” que uma ameaça socialista poderia trazer, para receber o apoio da massa da sociedade que ainda vivia em plena Guerra Fria. Logo no início de sua obra Marcuse discorre:

O mundo ocidental atingiu uma nova fase de desenvolvimento: agora, a defesa do sistema capitalista exige a organização da contrarrevolução interna e externa. Em suas manifestações extremas, pratica os horrores do regime nazista. Massacres indiscriminados, na Indochina, Indonésia, Congo, Nigéria, Paquistão e Sudão, são desencadeados contra tudo o que seja rotulado de “comunista” ou que se revolte contra governos subservientes dos países imperialistas. Perseguições cruéis prevalecem nos países latino-americanos sob ditaduras fascistas ou militares. A tortura converteu-se em instrumento normal de “interrogatório” no mundo inteiro. Os paroxismos das guerras religiosas ressurgem no apogeu da civilização ocidental e um fluxo constante de armas dos países ricos para os pobres ajuda a perpetuar a opressão e a impedir a emancipação nacional e social (MARCUSE, 1981, p.11).

Sobretudo o governo Nixon (1969-1974) “fortaleceu a organização contrarrevolucionária da sociedade em todas as direções. As forças da lei e da ordem foram transformadas em uma força acima da lei” (Marcuse, 1981, p. 32). A brutalidade e a repressão se intensificaram nas universidades e contra os movimentos de direitos civis, em especial o *Partido Panteras Negras*, que foi continuamente perseguido. O autor menciona ainda que, embora existisse certa liberdade de imprensa e os direitos civis ainda

vigorassem, a liberdade de expressão quase não existia para os negros e estava determinadamente limitada para os brancos. Soma-se a isso uma classe trabalhadora de consciência antirrevolucionária – pois incorporou os valores da sociedade afluenta –, difusa e não organizada, porém descontente, e cria-se uma base potencial de massa para o fascismo.

Para o filósofo, esta fase da contrarrevolução preventiva (a fase democrático-constitucional) possivelmente estaria “preparando o terreno para a subsequente fase fascista” (Marcuse, 1981, p. 32). Fato que, alerta o autor, seria incomensuravelmente pior do que a Alemanha de Hitler, visto que os Estados Unidos possuíam recursos econômicos e técnicos também incomensuravelmente maiores do que Hitler jamais possuiu.

Na Califórnia, a mando do Reitor das Universidades Estaduais, o ataque aos estudos humanistas e às Ciências Sociais era recorrente, não só por meio do corte de verbas, mas restringindo toda educação que não fosse “profissional” e “científica”. As ciências humanas, caracterizadas tradicionalmente por uma educação não conformista, foram perseguidas. Alia-se a isso uma política que criminaliza os movimentos das minorias, banaliza os genocídios, regulariza os crimes de guerra e o tratamento brutal da vasta população presidiária e o que resta é um acúmulo alarmante de violência na vida cotidiana. Como combater esse esquema era a preocupação de Marcuse, ele declara:

A única força capaz de opor-se-lhe é o desenvolvimento de uma Esquerda radical efetivamente organizada, assumindo a imensa tarefa de *educação política*, dissipando a falsa e mutilada consciência das pessoas, para que elas próprias compreendam a sua condição e a necessidade vital de abolição desta, e para que se apercebam dos processos e meios conducentes à sua libertação (Marcuse, 1981, p.36).

No entanto, dado que a sociedade repressiva é constantemente reproduzida pelos governos da sociedade capitalista com o apoio dos meios de comunicação de massa, perdura a pergunta: como realizar a *educação política*? Segundo Marcuse, para chegar à massa, a *educação política* deve ir além das formas liberais tradicionais, deve ir além da discussão e da escrita. “A esquerda deve encontrar meios adequados para quebrar o universo conformista e corrompido da linguagem política e do comportamento político” (Marcuse, 2005, p. 125, tradução nossa). Isto é, sair do idioma padrão de comportamento do universo político, fazer um esforço para encontrar uma linguagem e ações que não façam parte do comportamento político familiar. Isso implica dizer que a Esquerda não pode ficar engessada aos modelos tradicionais de partidos políticos. Isto requer, por sua

vez; “não a revisão, mas a restauração da teoria marxista: a sua emancipação do seu próprio fetichismo e ritualização, da retórica petrificada que sustou o seu desenvolvimento dialético” (Marcuse, 1981, p. 37). Ou seja, é preciso haver uma mudança de comportamento social na Esquerda. Suas lutas devem abranger a esfera do cotidiano e do comportamento individual, sem os ranços e vícios dos sindicatos e partidos políticos dos anos anteriores. “A revolução envolve uma transformação radical das próprias necessidades e aspirações, tanto culturais como materiais; da consciência e da sensibilidade; do processo de trabalho e do lazer” (Marcuse, 1981, p.25).

As manifestações de um comportamento não competitivo, a rejeição da ‘virilidade’ brutal, o desmascaramento da produtividade capitalista do trabalho, a afirmação da sensibilidade, a sensualidade do corpo, o protesto ecológico, o desprezo pelo falso heroísmo no espaço exterior e nas guerras coloniais, o Movimento de Libertação das Mulheres (à medida que não encare a mulher libertada como aquela que tem, meramente, um quinhão igual nas características repressivas das prerrogativas masculinas), a rejeição do culto puritano, antierótico, da beleza e do asseio plásticos – todas essas tendências contribuem para o enfraquecimento do Princípio de Desempenho (Marcuse, 1981, p. 38)

É, portanto, enfatizando o movimento ecológico (na recuperação da natureza), exigindo uma nova moralidade sexual, libertando mulheres e homens do patriarcado e lutando pela igualdade racial que conseguiremos combater as condições materiais de repressão que foram impostas pelo sistema capitalista. Para tanto, Marcuse persiste na ideia de que os estudantes e as universidades são “instrumentos” necessários para a transformação social. Os estudantes coletivamente podem desenvolver práticas de descolonização do princípio de desempenho internalizado da sociedade unidimensional e as universidades são o berço destes estudantes. Ainda que estas práticas da Esquerda soem como elitistas ou intelectuais, Marcuse salientava que nesta fase de afirmação, por assim dizer, da Nova Esquerda era necessário que a mesma fosse essencialmente um movimento intelectual pois,

(...) à medida que a libertação pressupõe o desenvolvimento de uma consciência radicalmente diferente (uma verdadeira *contraconsciência*), capaz de suplantar o fetichismo da sociedade de consumo, ela pressupõe um conhecimento e uma sensibilidade que a ordem estabelecida, através do seu sistema de classes na educação, *interdita* à maioria das pessoas (Marcuse, 1981, p. 39)

Isto é, os intelectuais são os agentes da revolução e é “imperativo combater o complexo de inferioridade política generalizado no movimento estudantil” (Marcuse,

1981, p. 59). Os estudantes não são uma elite privilegiada que só cria legitimidade quando abandona a sua própria posição, “isto é uma ofensa aos que sacrificaram suas vidas e aos que ainda arriscam suas vidas em manifestações” (Marcuse, 1981, p. 59). De fato, os intelectuais têm a obrigação de usar seus conhecimentos para ajudar mulheres e homens a se conscientizarem e a desfrutarem de suas capacidades verdadeiramente humanas. E a teoria marxista “continua sendo o guia prático” (Marcuse, 1981, p.40) destes intelectuais, desde que não caiam na repetição mecânica de um vocabulário petrificado que distorce e falsifica a teoria. É preciso confrontar os conceitos marxistas com o desenvolvimento do capitalismo e não repetir a ritualização dogmática de conceitos descolados da realidade que acabam por servir mais às Instituições do que à revolução.

Num certo sentido, toda a teoria é abstrata; a sua dissociação conceptual da realidade dada é condição prévia para a compreensão e *mudança* da realidade. Além disso, a teoria é necessariamente abstrata, em virtude do fato de abranger, em teoria marxista, uma *totalidade* de condições e tendências; uma *totalidade* histórica. Assim, nunca pode decidir sobre uma prática *particular*- por exemplo, se certos edifícios deveriam ou não ser atacados ou ocupados - mas pode (e deve) avaliar as *perspectivas* abertas por determinadas ações, dentro de uma totalidade dada, isto é, se prevalece uma situação em que tais ocupações e ataques são aconselhados. A unidade de teoria e prática nunca é imediata. A realidade social, ainda não dominada pelas forças da mudança, exige a adaptação da estratégia às condições objetivas – requisito preliminar para a mudança dessas condições (Marcuse, 1981, p. 41).

O autor ressalta ainda que nenhum socialismo é possível sem o surgimento de uma nova racionalidade e sensibilidade, sem a superação da ideia de indivíduo burguês composto pela tensão entre a realização pessoal e o desempenho social. Não há libertação da sociedade sem a libertação individual, mas também não há tradução imediata “das necessidades e desejos individuais em ações e metas políticas” (Marcuse, 1981, p. 54). Isto é um desafio para a Esquerda, pois a tensão entre realização pessoal e social persiste e, já que a mudança só pode se dar no interior da sociedade capitalista, não é possível simplesmente saltar fora dela, as contradições dessa sociedade devem ser incorporadas e compreendidas no desenvolvimento de estratégias, caso contrário, a Esquerda sucumbe ao *Establishment*.

Uma dessas estratégias é assumir o papel da arte na revolução social. Para Marcuse, a revolução socialista é também uma revolução estética, pois a dimensão estética é uma força anticapitalista. As artes assumem o papel político de emancipação dos sentidos. Para a mudança integral de mulheres e homens, é preciso vivenciar o mundo

com sensibilidade, ou seja, desenvolver uma sensibilidade radical, não conformista, que realce “o papel ativo e constitutivo dos sentidos na conformação da razão” (Marcuse, 1981, p. 66). A liberdade está enraizada na sensibilidade e “a emancipação dos sentidos faria da liberdade o que ela ainda não é: uma necessidade sensória, um objetivo dos Instintos de Vida (Eros)” (Marcuse, 1981, p. 74). Na arte, a tradição do protesto persiste. A emancipação individual dos sentidos como princípio para a fundação da libertação universal, como um processo dialético.

“As qualidades estéticas são essencialmente não violentas, não dominantes” (Marcuse, 1981, p. 77). Embora, nas sociedades contemporâneas, essas características estejam relegadas ao campo de uma cultura dita superior na produção de obras de arte, revelando uma conotação repressiva do termo estética, que condena a arte a estar sempre dissociada da realidade e da prática social. A revolução socialista eliminaria essa repressão recuperando as necessidades estéticas como força subversiva capaz de anular a agressividade dominante.

Ainda assim, Marcuse volta a enfatizar as qualidades da arte burguesa e a importância da forma estética para a revolução cultural que ele idealiza – a transformação da sensibilidade já bem detalhada até aqui. A arte prefigura outra realidade, a promessa de liberdade, e isso, para ele, transcende todo o conteúdo de classe; portanto, não faz diferença se o criador da obra veio de uma família burguesa. Ele acrescenta que não se pode confundir o domínio psicológico e o ontológico: “(...) a estrutura ontológica da arte é *histórica*, mas a história é a história de todas as classes. Elas compartilham de um meio que é o mesmo em suas características gerais (cidade, campo, natureza, estações, etc.) e a sua luta ocorre dentro desse meio objetivo e universal” (Marcuse, 1981, p. 90).

Isto não quer dizer que o conflito de classe não pode ser representado, ou que não é representado, nas obras de arte, mas sim que, para além do conflito de classe, a arte apresenta o eterno conflito humano entre humanidade x natureza, humanidade x humanidade, que até pode estar travestido de conflito de classe. Ele se embasa em Hegel e no seu conceito de arte – como manifestação do absoluto – para corroborar esta afirmação. No conteúdo particular, surge outra dimensão que une o burguês, o operário, o feudal, etc. De fato, ele admite que a cultura superior (a grande arte) do período burguês é uma cultura elitista, “acessível e mesmo significativa apenas para uma minoria privilegiada” (Marcuse, 1981, p. 92), no entanto, esse é um problema que seria superado numa eventual superação da sociedade capitalista. A alienação artística característica

deste tipo de arte deve ser preservada, é ela que sustenta a “unidade dialética do que é do que pode (e deve) ser” (Marcuse, 1981, p. 93).

A alienação artística torna a obra de arte, o universo da arte, essencialmente irreal – cria um mundo que não existe, um mundo de *Schein*, aparência, ilusão. Mas nessa transformação da realidade em ilusão, e somente nela, a verdade subversiva da arte se manifesta” (Marcuse, 1981, p. 98).

Ordem, proporção e harmonia são qualidades estéticas que, por sua vez, representam também a ideia de um mundo livre das forças de repressão. O mundo livre, para Marcuse, é um mundo harmônico e perfeito como a mais bela sinfonia pode ser. Por isso a abolição da forma estética é impensável para ele. Uma verdadeira arte revolucionária é aquela arte que não se diz revolucionária, de nenhuma forma, e que preserva, assim, o caráter subversivo da arte de transcender a realidade e mostrar outra realidade possível.

“A abolição da forma estética, a noção de que a arte podia se tornar uma parte componente da *práxis* revolucionária (e pré-revolucionária) até que, sob o socialismo plenamente desenvolvido, fosse adequadamente traduzida em realidade (ou absorvida pela ‘ciência’) – essa noção é falsa e opressiva: significaria o fim da arte” (Marcuse, 1981, p. 106).

Portanto, uma arte panfletária, ou extremamente dessublimada, escancarada, imediatizada, não é arte. É, em última instância, o fim do caráter transcendente da arte. Assim, ele critica a poesia de Antonin Artaud, o teatro vivo, a arte de guerrilha e o rock. Sobre este último, ele diz que, apesar de ter sua base autêntica, a música negra – grito dos escravos e dos excluídos –, sua apropriação pelo branco lhe rouba toda a autenticidade, enfraquecendo seu impacto radical.

Cabe aqui mencionar a resposta de Marcuse quando, em uma entrevista em 1968, ao ser perguntado sobre qual papel ele atribui à arte numa sociedade livre, já que a arte é por definição negação, ele diz:

Eu não sou profeta. Na sociedade afluenta, a arte é um fenômeno interessante. Por um lado, rejeita e acusa a sociedade estabelecida; por outro, é oferecida e vendida no mercado. Não há um único estilo artístico, por mais vanguardista que seja, que não venda. Isto significa que a função da arte é, no mínimo, problemática. Tem-se falado do fim da arte, e há realmente, entre os artistas, um sentimento de que a arte,

hoje em dia, não tem nenhuma função. Há museus, concertos, pinturas nas casas dos ricos, mas a arte já não tem uma função. Então ela quer se tornar uma parte essencial da realidade, mudar a realidade. Vejam o *graffiti*, por exemplo. Para mim, este talvez seja o aspecto mais interessante dos eventos de maio, a aproximação de Marx e André Breton. Imaginação no poder: isso é verdadeiramente revolucionário. É novo e revolucionário tentar traduzir em realidade as ideias e valores mais avançados da imaginação. Isto prova que as pessoas aprenderam uma importante lição: que a verdade não está apenas na racionalidade, mas também, e talvez mais, no imaginário (Marcuse, 2005, p. 113, tradução nossa).

Trazemos aqui este trecho para ressaltar que, por mais que Marcuse tenha apontado críticas a alguns movimentos de vanguarda, sua relação com esses movimentos é muito mais de aproximação do que de afastamento, isto é, a proposta vanguardista de aproximação entre arte e realidade é acompanhada por Marcuse com entusiasmo e vista como um novo caminho para a arte enquanto política. A apropriação da arte como protesto político pelos estudantes em Paris é uma prova disso.

Destacamos também a contribuição de Marcuse para o movimento feminista ao longo das décadas de 1960 e 1970, quando ele se dedicou a analisar e apoiar os movimentos da Nova Esquerda. Para ele, o feminismo tinha muito que contribuir para a sua ideia de revolução dos sentidos, pois a agressividade é característica da dominação masculina, “um princípio masculino”. É a forma mental e física dominante que numa sociedade livre se anularia. Uma sociedade livre “seria uma sociedade fêmea [feminina]”⁵². (Marcuse, 1981, p. 77). Ele ressalta que o movimento feminista está inserido no contexto de uma sociedade patriarcal, que considera a agressividade uma característica masculina inerente; assim, aquelas características socialmente atribuídas às mulheres são potencialmente libertadoras.

Neste sentido, nada tem a ver com um matriarcado de qualquer espécie; a imagem da mulher como mãe é, em si mesma, repressiva; transforma um fato biológico num valor ético e cultural e, assim, apoia e justifica a repressão social da mulher. Em jogo está, antes, o ascendente de Eros sobre a agressão, em homens e mulheres; e isso significa, numa civilização dominada pelo homem, a “feminilização” do macho. Expressaria a mudança decisiva na estrutura dos instintos: o enfraquecimento da agressividade primária que, por uma combinação de fatores biológicos e sociais, tem governado a cultura patriarcal (Marcuse, 1981, p. 77).

⁵² “A female society” no original, In: Marcuse, 1972, p. 75. Feminina seria uma tradução mais apropriada.

Numa palestra proferida na universidade de Stanford em março de 1974, intitulada *Marxism and Feminism* (compilada nos *Collected Papers* vol. 3, sem tradução para o português), ele deixa mais claro o seu pensamento:

Aqui, uma palavra sobre a questão de saber se as características “femininas” ou “das mulheres” são socialmente condicionadas ou, em certo sentido, “naturais”, biológicas. Minha resposta é: para além das óbvias diferenças fisiológicas entre homens e mulheres, as características femininas são socialmente condicionadas. No entanto, o longo processo de milhares de anos de condicionamento social significa que elas podem se tornar uma “segunda natureza” que não é alterada automaticamente pela criação de novas instituições sociais. Pode haver discriminação contra as mulheres, mesmo no socialismo (Marcuse, 2005, p. 166, tradução nossa).

Marcuse quer enfatizar que, para o marxismo, as mulheres não são uma classe social; portanto, uma transformação socialista da sociedade poderia ainda manter as discriminações de gênero. Assim, ele enfatiza a importância do movimento feminista como força radical de transformação também na estrutura do próprio socialismo. Contudo, ele ressalta que suas reivindicações não devem ficar atreladas simplesmente à igualdade de emprego e de valores da sociedade estabelecida, pois seria então uma igualdade de condições de exploração, de desumanização. Antes, a luta deve ser por mudanças na estrutura da sociedade estabelecida, pois não há liberdade aí, tanto para as mulheres quanto para os homens. É preciso romper com a imagem burguesa da mulher como esposa, mãe e objeto sexual, sendo esta última a característica de um estágio avançado do desenvolvimento capitalista.

O corpo feminino é plasticamente idealizado, convertendo-se em mercadoria desejável no capitalismo. Além disso, ele ressalta, é preciso romper com a ideia de que características associadas ao feminino, como ternura, receptividade e sensualismo, estejam associadas à fraqueza. Para ele, estas imagens foram criadas por uma sociedade agressiva, como fatores de depreciação da mulher, e também do homem. No entanto, este valor depreciativo em relação a essas características femininas deve ser superado, pois são exatamente elas que, como contraforça feminina, poderão, dialeticamente, liquidar com a sociedade patriarcal. O mundo da nova sensibilidade é o mundo da ternura, da harmonia, da receptividade; portanto, as mulheres, que estão historicamente associadas a estas imagens, são uma força revolucionária poderosa.

“Creio que o movimento atual de libertação das mulheres seja talvez o movimento político mais importante, e possivelmente o mais radical, que temos, mesmo que a

consciência deste fato ainda não tenha penetrado no movimento como um todo” (Marcuse, 2005, p. 165, tradução nossa). A luta pela emancipação das mulheres é também a luta pela emancipação dos homens de seus papéis repressivos e agressivos. Assim, num primeiro estágio da luta, ele considera ser necessário lutar por igualdades econômicas, sociais e culturais dentro da sociedade capitalista. Mas essa luta não pode parar aí, senão seria somente perpetuação igualitária da opressão. Portanto, num segundo estágio da luta, o movimento deveria transcender a estrutura na qual está inserida.

Nesta fase, que já está "além da igualdade", a libertação implica a construção de uma sociedade governada por outro Princípio de Realidade, uma sociedade em que a dicotomia estabelecida entre o masculino e o feminino seja superada nas relações sociais e individuais entre seres humanos (Marcuse, 2005, p. 166, tradução nossa).

Para Marcuse, o movimento feminista exige uma mudança de consciência, uma mudança nas necessidades pulsionais, esse é poder mais subversivo do movimento. Nesse sentido, ele considera que o feminismo deve estar comprometido com um tipo específico de socialismo: um socialismo feminista, que transcende os valores de exploração e opressão da sociedade patriarcal. O socialismo deve ser uma sociedade qualitativamente diferente do capitalismo, a antítese do capitalismo, deve ser a negação dos impulsos agressivos e repressivos que são a forma da cultura dominada pelo masculino.

Socialismo feminista: falei de uma modificação necessária na noção de socialismo porque acredito que no socialismo marxista há resquícios, elementos da continuação do Princípio de Desempenho e seus valores. Vejo esses elementos, por exemplo, na ênfase no desenvolvimento cada vez mais efetivo das forças produtivas, na exploração cada vez mais produtiva da natureza, na separação do "reino da liberdade" do mundo do trabalho (Marcuse, 2005, p. 170, tradução nossa).

O feminismo é a revolta contra o capitalismo decadente, contra o modo de produção capitalista. É o elo entre a utopia e a realidade. As condições sociais para o movimento ser a força política radical e revolucionária estão presentes, mas o capitalismo ainda é capaz de mantê-lo como um sonho, “de suprimir as forças transcendentais que lutam pela subversão dos valores desumanos da nossa civilização” (Marcuse, 2005, p. 172, tradução nossa). Mas, alcançado o sonho, transformada a utopia em realidade:

(...) a mulher teria alcançado plena igualdade econômica, política e cultural no desenvolvimento integral de suas faculdades, e além dessa

igualdade, as relações sociais e pessoais seriam permeadas com a sensibilidade receptiva que, sob a dominação masculina, estava amplamente concentrada na mulher: a antítese masculino-feminino teria então sido transformada em síntese – a lendária ideia de androginismo”. (Marcuse, 2005, p.171, tradução nossa)

Isto não significa, para Marcuse, a abolição das diferenças naturais e fisiológicas entre homens e mulheres, mas sim que, numa sociedade livre, as características femininas, que até então foram desenvolvidas de forma desigual em mulheres e homens, prevaleceriam, diminuindo a violência entre as relações humanas. Steuernagel (1994, In: Bokina and Lukes, p. 89, tradução nossa) salienta que: “Os pensamentos de Marcuse sobre a relação entre política de identidade e luta de classes são importantes para reconectar o feminismo à política de classes e ajudar os estudos do movimento de mulheres a responder à ameaça da contrarrevolução”.

No entanto, é preciso salientar uma deficiência no discurso feminista de Marcuse. Ele aceita a imagem de mulher desenvolvida pelo capitalismo, pelos homens. Isto é, a mulher é naturalmente mais tenra, mais amorosa, mais carinhosa, etc. do que os homens. Marcuse não põe em debate essa definição, ao contrário, ele a abraça de tal forma que a mulher só é revolucionária quando assume pra si mesma essas características. Steuernagel (1994, In: Bokina and Lukes, p. 93) comenta que Marcuse, “não vê o problema que surge quando, com base em suas experiências pessoais, as mulheres têm uma compreensão diferente do efeito de seu gênero em suas vidas”. Também não discute como as diferenças raciais e de classe podem afetar a própria definição de identidade de gênero. Além disso, apesar de Marcuse ressaltar a importância de desvincular a imagem da mulher da de mãe, tal desvinculação seria uma escolha e não uma condição natural, ele não abarca a divisão do trabalho doméstico e dos cuidados da criança na sua ideia de sociedade emancipada – retomando Levitas (1990) – referida no primeiro capítulo desta pesquisa. Seu conceito de trabalho enquanto jogo em nenhum momento se refere ao trabalho doméstico. Seria este transformado em trabalho prazeroso? Deixaria de fazer parte do mundo da necessidade para adentrar o “reino da liberdade”? É possível satisfazer os impulsos de vida durante a faxina semanal da casa?

Ainda assim, não podemos deixar de registrar que Marcuse, dentre os (homens) intelectuais de seu tempo, foi um dos primeiros a assumir a legitimidade do feminismo, tanto no debate acadêmico, quanto na prática política radical.

Por último, destacamos o texto *Protosocialism and Late Capitalism: Toward a Theoretical Synthesis based on Bahro's Analysis* (Protossocialismo e capitalismo tardio:

Rumo a uma síntese teórica baseada na análise de Bahro, sem tradução para o português), de 1979. Este foi o último artigo preparado para publicação antes de sua morte. Revela como a busca de Marcuse por outras forças revolucionárias além do proletariado e novas formas de subjetividades revolucionárias foi uma constante por toda sua vida. É também uma das suas manifestações mais concretas de uma utopia efetiva e sua aproximação mais declarada da ideia de utopia concreta de Bloch.

Neste escrito, Marcuse analisa o então recém-lançado livro de Bahro, *The Alternative in Eastern Europe* (A alternativa da Europa Oriental), considerado por ele como uma obra que vai além da “mera crítica ao ‘socialismo existente, [sendo] ao mesmo tempo uma análise marxista do período de transição para o socialismo integral. É a contribuição mais importante para a teoria e prática marxista a surgir em várias décadas” (Marcuse, 2014, p. 396, tradução nossa).

Rudolf Bahro foi um filósofo e ativista político comunista – um dos primeiros ecossocialistas –, dissidente da Alemanha Oriental e crítico do comunismo vigente à época. Bahro se considerava um “marxista crítico que [estava] explicitamente desenvolvendo e expandindo as categorias de Marx, aplicando o método de Marx para analisar as condições contemporâneas” (Kellner, 1984, p. 465, tradução nossa). Assim, ele defendia uma revisão do comunismo existente, propondo formas mais democráticas e emancipatórias do que as vigentes, um projeto também idealizado por Marcuse há bastante tempo.

Marcuse sugere que a análise de Bahro sobre o comunismo existente serve também para o capitalismo existente. Para ele, uma nova consciência radical está surgindo em ambas as formas de sociedade (comunista e capitalista). Esta nova consciência radical não seria uma forma de consciência da classe proletária, mas uma consciência excedente (*surplus consciousness*), como descrita por Bahro. Kellner (1984, p. 308, tradução nossa) esclarece que:

A consciência excedente é produto da expansão da educação, do desenvolvimento científico e técnico e do refinamento das forças de produção e do processo de trabalho que, ao mesmo tempo, produzem uma forma mais elevada de consciência, mas não absorvem nem satisfazem, no processo de trabalho ou na vida cotidiana, as necessidades e os ideais produzidos.

Esta nova consciência está enraizada no processo de produção material, mas ao mesmo tempo o transcende, pois nas sociedades contemporâneas criou-se a capacidade de uma consciência livre, que não mais é absorvida pela luta por existência. Isto é:

O modo de produção industrial, científico-tecnológico, no qual o trabalho intelectual se torna um fator essencial, gera nos produtores (os "trabalhadores coletivos") qualidades, habilidades, formas de imaginação e capacidades de atividade e prazer que são sufocadas ou pervertidas nas sociedades capitalistas e não capitalistas repressivas. Estes pressionam para além da sua realização desumana em direção a uma verdadeiramente humana (Marcuse, 2014, p. 397-398, tradução nossa).

Assim, a consciência excedente leva à necessária revolução social e esta revolução envolve uma radical transformação das necessidades. Uma revolução socialista “de motivação essencialmente estética, orientada para a totalidade e para o retorno das atividades ao eu” (Bahro, In: Marcuse, 2014, p. 397, tradução nossa). Essa sociedade socialista que ainda não existe é a concretização da utopia que agora se faz possível:

'Ainda não' existe: assim, a utopia concreta (e a sua monstruosa negação na sociedade existente) torna-se o fio condutor da análise empírica. A própria análise empírica revela que a transcendência [*Aufhebung*] da utopia é uma possibilidade real já existente – na verdade, uma necessidade. A demonstração conclusiva desta possibilidade é o resultado de uma revolução no método: o socialismo mostra-se uma possibilidade real, e a base da utopia é revelada no que já existe somente quando a concepção “utópica” mais extrema, integral, do socialismo orienta a análise. Pois não é a abolição da propriedade privada dos meios de produção (embora esta continue a ser pré-condição indispensável do socialismo) que, como tal, determina a diferença essencial entre os dois sistemas; é antes a forma como as forças materiais e intelectuais de produção são usadas (Marcuse, 2014, p. 396, tradução nossa).

E, tanto para Marcuse quanto para Bahro, serão os intelectuais que conduzirão todos os outros trabalhadores na revolução, os intelectuais são o “sujeito revolucionário”, pois os “trabalhadores” desenvolveram uma “consciência subalterna” (termo usado por Bahro), uma consciência acomodada. Mas os intelectuais têm uma posição privilegiada no processo de produção e por isso podem conduzir o processo revolucionário. Na leitura de Marcuse, Bahro indica que os “cientistas, técnicos, trabalhadores da cultura, as novas categorias de trabalho, etc., são os portadores primários da ‘consciência excessiva’” (Kellner, 1984, p. 311, tradução nossa). Marcuse salienta que esta proposição de Bahro

recai sobre um assunto que virou tabu tanto para o Marxismo quanto para o liberalismo: a ideia platônica de uma ditadura educacional dos mais inteligentes e a noção de Rousseau de que as pessoas devem ser forçadas a ser livres. Kellner (1984, p. 312, tradução nossa) considera como uma mistura de tendências democráticas e elitistas esta noção de revolução conduzida por intelectuais que tanto Bahro quanto Marcuse compartilhavam. Ele diz:

A insistência de Marcuse na necessidade de a transformação socialista ser precipitada por intelectuais revolucionários e excluídos, combinada com sua crença de que a maioria das pessoas está integrada dentro das sociedades capitalistas (e socialistas?) existentes, torna-o cético em relação à transformação socialista democrática realizada pelas próprias classes trabalhadoras. Consequentemente, como Lenin, ele acreditava, de modo geral, que a consciência revolucionária deve ser trazida para os trabalhadores de ‘fora’, e apesar de sempre ter desconfiado do conceito de Lenin sobre o Partido, ele entusiasticamente vinculou sua concepção de transformação revolucionária e a construção do socialismo à teoria de Bahro, que ele acreditava fornecer uma teoria genuinamente marxista – e que de fato forneceu uma legitimação marxista de suas próprias crenças mais profundas (Kellner, 1984, p. 312, tradução nossa).

É preciso concordar com Kellner (1984, p. 313) quando ele diz que Marcuse exagerou sobre o papel dos intelectuais como vanguardistas e líderes na revolução. De fato, como vimos mostrando ao longo desta pesquisa, Marcuse via com entusiasmo as lideranças estudantis, feministas, negras, ecológicas como porta-vozes de uma nova consciência emancipatória. Com igual entusiasmo ele via a arte como fenômeno artístico, como uma entidade em si, fomentadora de consciência revolucionária, que não está necessariamente vinculada ao artista de forma individual. Embora as vanguardas e os surrealistas em especial sejam uma exceção – haja vista o engajamento pessoal destes artistas na luta política –, é realmente exagerado atribuir a estes grupos o protagonismo revolucionário. Todavia, não entendemos como um elitismo de Marcuse “trocar de mãos” o papel de líder revolucionário, considerando-se a infinidade de novas profissões geradas pelo avanço tecnológico – muito bem observado e tratado por Marcuse ao longo de sua vida – e a conseqüente mudança de mentalidade gerada pelas novas formas de consumo e as novas atrações criadas para o divertimento e amortecimento das consciências. Desta forma, o tipo de trabalhador que poderia iniciar a revolução mudou; os líderes revolucionários já não são mais os trabalhadores “de chão de fábrica” e sim aqueles que tiveram acesso a uma educação privilegiada, mas que são também explorados pelo

sistema, por mais ingênua e improvável que tal afirmação soe. A consciência proletária não virá e Marcuse percebeu isso. Em meio à infinidade de profissões que não se veem como uma classe só, é impossível pensar que uma revolução de classe acontecerá, ainda que precisemos continuar tentado. Afinal, apesar de muito mais complexo do que no tempo de Marx e Marcuse, o sistema capitalista de produção ainda se divide entre os donos da força de trabalho e os que vendem a força de trabalho. E os que a vendem, a vendem sob péssimas condições de negociação, para dizer o mínimo. Ainda assim, uma proposta de ditadura verticalizada dos detentores de uma nova consciência sobre os demais é, sim, elitista e perigosa. Porém, se esta é a concepção de Bahro, não podemos dizer o mesmo de Marcuse, pois Marcuse sempre enfatizou também o poder dos excluídos como força revolucionária. E não é possível pensar que estes excluídos seriam levados pelas mãos dos intelectuais para a revolução. Isto porque, para Marcuse, a realidade em que estão inseridos é tão inviável humanamente que a consciência emerge pela necessidade em si. Os excluídos estão à margem do sistema, os trabalhadores estão dentro. Seriam estes excluídos o mesmo que o lumpemproletariado de Marx, mas numa visão contrária à de Marx? Talvez, Marcuse não deixou muitas respostas sobre isso. Tendemos a pensar que sim, mas esta pode ser só a ideia utópica desta “romântica revolucionária” que vos escreve – e como interpretar a utopia aqui fica a critério do leitor.

Efetivamente, Marcuse foi um crítico radical do capitalismo tardio e do comunismo stalinista. Especialmente o capitalismo tardio e sua forma liberal. De fato, para ele, fascismo e liberalismo não eram opostos, estavam, em verdade, estreitamente ligados ideologicamente.

Segundo Kellner (In: Marcuse, 2014, p. 41, tradução nossa): “A noção de socialismo para Marcuse era significativamente diferente dos sistemas burocráticos do comunismo soviético, e estava conectada ao seu conceito de utopia e de possibilidades utópicas de emancipação”. No final da década de 1970, Marcuse articula sobre um conceito efetivo de utopia, uma utopia concreta, como em Bloch. Na verdade, ele nunca perdeu a esperança de realizar a utopia, tal como o espírito surrealista ousou “declarar guerra” ao estado de exploração capitalista e não se absteve de imaginar um mundo melhor para todos. E já que estes artistas compartilhavam do espírito revolucionário que nunca abandonou Marcuse, encerramos este último capítulo com as palavras finais do manifesto surrealista, que cabem bem para representar a teoria estética marcuseana:

O surrealismo é o 'raio invisível' que nos permitirá um dia prevalecer sobre os nossos adversários. 'Já não tremes, carcaça'. Este verão as rosas são azuis; a madeira é vidro. A terra revestida da sua verdura faz-me tão pouca impressão como um fantasma. Viver e deixar viver é que são soluções imaginárias. A existência não está aí (Breton, 1976, pp. 69-70).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As questões que esta pesquisa se propôs a debater eram: delimitar os significados de utopia na obra de Marcuse e sua vinculação com a arte; relacionar as mudanças neste conceito com os diagnósticos de época, conseqüentemente contextualizar historicamente a obra de Marcuse; e, por último, definir se é pertinente se referir aos escritos estético-políticos de Marcuse como utopia estética. Começemos pelo fim.

A estética de Marcuse é utópica? Para respondermos esta questão precisamos levar em consideração os significados de utopia presentes na obra de Marcuse e que nesta pesquisa delimitamos como utopias efetivas e utopias abstratas. Tomamos por abstratos todos aqueles projetos que tenham por intenção revolucionar o cotidiano, sem, todavia, serem possibilidades efetivas de nenhuma forma, isto é, ideias que nos movem para frente, mas que não são necessariamente criadas para serem realizadas. Elas também podem estar fora da história, guardando, assim, a conotação etimológica inicial de não-lugar, ilusão e igualmente o seu contrário mais obscuro, o caráter pejorativo. As utopias efetivas são aquelas que buscam a realização, a concretização por meio da luta política concreta. Então, devemos dizer que a estética de Marcuse é e não é utópica. Não é utópica se levarmos em consideração a sua forma abstrata, mas é utópica se levarmos em consideração a sua forma efetiva. Vamos pormenorizar.

Podemos considerar que, na maioria dos trabalhos de Marcuse sobre arte que foram escritos antes da década de 1960 (com exceção de *Algumas considerações sobre Aragon*), a ideia de utopia girava em torno de uma conotação abstrata, que, por sua vez, pode ser interpretada ora com intenções pejorativas, ora como demonstração de esperança em um futuro ainda não realizável. Já seus escritos posteriores se aproximam da ideia efetiva de utopia e conseqüentemente do fim da ideia de utopia abstrata, pois sendo a utopia possível, seria o fim da utopia não inscrita nas possibilidades históricas. Angela Davis (In: Margem esquerda, 2018, p. 141-142) expressa que:

Um dos aspectos mais salientes e persistentes do trabalho de Marcuse é sua preocupação com as possibilidades da utopia. Esse poderoso conceito filosófico (que significa que ele teve de contestar a equação entre socialismo ‘científico’ do marxismo ortodoxo, que se opunha a um socialismo ‘utópico’ *a la* Fourier) estava no cerne de suas ideias.

De fato, a preocupação com o conceito de utopia é uma constante nas obras de Marcuse, mesmo quando sua preocupação era evitar que a possibilidade de transformar a

sociedade, de romper com o capitalismo, caísse na ideia utópica de “não realizável”, mesmo quando considerava que as condições para a realização da utopia tinham sido alcançadas. E, entre todas estas propostas, uma outra constante se fez presente ao longo de toda a vida de Marcuse: o poder revolucionário da arte. Este nunca mudou, ainda que ele ressalte o caráter duplo da arte no mundo moderno, isto é, seu poder catártico, de fruição de prazer, que serve tanto para impulsionar a mudança quanto para apaziguar o desejo de mudança. A repressão aos desejos de mudança é, em grande parte, imposta por forças externas à arte mais do que uma característica intrínseca dela. O que muda é a apropriação que os sujeitos fazem desse poder revolucionário da arte. Algumas vezes este poder foi lançado para o reino utópico da ilusão pelo sistema de dominação, outras vezes foi jogado para o reino utópico da estetização da vida pelos surrealistas. Mas, em Marcuse, este poder foi sempre lançado para o reino da possibilidade de mudança real. Porque a arte não muda o mundo, mas muda pessoas; e pessoas mudam o mundo.

Também nos propomos a evidenciar que utopia e arte são conceitos que estão sempre amarrados um ao outro em Marcuse, de modo que é frágil a análise que desconsidera um ou outro quando se propõe a pesquisá-los na obra de Marcuse. A arte contesta o monopólio da sociedade estabelecida em definir o que é real (invalida o princípio de realidade dominante). Ao fazer isso, impõe, conseqüentemente e categoricamente, outra dimensão da realidade, uma dimensão utópica da realidade, seja ela efetiva ou não.

Alguns poderão considerar a teoria estética de Marcuse deficiente, elitista ou até ingênua, mas de forma alguma se pode acusá-la de irracional, já que ela visa justamente corrigir o rumo que o pensamento estético tomou na modernidade com pensadores como Baumgarten e Kant, por exemplo, que, com seus racionalismos extremos, retiraram tudo que é da ordem do sensível dos limites da razão. Para Marcuse, razão e liberdade estão fundamentadas na existência humana, na sensibilidade. Por isso, buscou em Schiller a fundamentação para sua teoria estética. E, seguindo a ideia schilleriana de educação estética da humanidade e sua noção de trabalho como jogo (depois embaralhada na concepção de trabalho prazeroso de Fourier), arriscou pensar uma revolução através do estético, uma revolução dos sentidos que desse conta dos desejos, anseios e prazeres individuais sem sublimá-los, mutilá-los no reino da necessidade degradante. O mundo da necessidade poderia se transformar no reino da liberdade. Marcuse ousou trazer a ideia de indivíduo para dentro do discurso socialista, ousou dizer que sujeitos fazem parte de todo da “massa” das classes sociais e que precisam ser levados em consideração. Caso

contrário, o socialismo se torna tão cruel e alienante quanto o capitalismo. Por isso, o socialismo tem de dar conta da sensibilidade, caso contrário, nunca haverá verdadeira liberdade. Esse é o grande legado de Marcuse.

Obviamente, podemos apontar críticas. Sua crença de que o ser humano é capaz de distinguir entre prazeres verdadeiros e falsos quando estes se apresentarem a eles é ingênua. A facilidade com que nos entregamos aos novos hábitos de consumo e de divertimento fazem cair por terra esse pressuposto. Mesmo aquelas pessoas que Marcuse consideraria como os intelectuais, a *intelligentsia* de seu tempo, sucumbem facilmente aos “prazeres” fúteis de nosso tempo.

Além disso, apesar de sua postura “sociológica” em relação à arte, no sentido de pensá-la como um estudo da realidade e como aplicação da prática política – herança de Schiller – sua estética, cravada nos domínios de Eros, é universalista nos moldes de Hegel. É um processo dialético e metafísico de manifestação do absoluto no particular. A estética de Marcuse é quase uma beatificação da arte por meio de seu poder de desmistificar a realidade e mostrar a verdade.

Também há uma hierarquia nas artes dentro de sua teoria estética. A arte popular é vista como menor, dessublimada, não revolucionária. Ainda que ele enxergasse com bons olhos o rock, o blues, enquanto música negra de resistência – mas só enquanto não apropriada pelo branco –, não podemos imaginar que, para ele, esse estilo estivesse em pé de igualdade com Beethoven, por exemplo, haja vista o seu “apego” à grande arte burguesa e sua forma institucionalizada. Marcuse acreditava na “instituição arte”, ainda que considerasse genuína a tentativa vanguardista de retirar a arte das sombras dos museus e dos teatros. Numa de suas *Cartas aos surrealistas de Chicago*, de 1972, ele diz:

E a questão não é como levar a arte ao povo ou o povo à arte. O potencial radical contido na arte não pode ser popularizado enquanto for contrário às necessidades repressivas e agressivas impostas e introjetadas nas pessoas pela sociedade. Há um conflito gritante (não resolvido pela arte) entre as necessidades das pessoas na sociedade de classes e as qualidades estéticas da arte: enquanto as pessoas forem obrigadas a lutar pela sua existência diária, a lutar contra a sua desumanização, contra a sua própria brutalidade e a dos seus mestres, a preservação das formas de arte, da própria arte, será um movimento antipopulista (Marcuse, 2007, p. 186, tradução nossa).

Isto significa que Marcuse atribuía aos artistas e intelectuais um papel privilegiado no processo revolucionário, nos mesmos moldes de Schiller e sua educação estética e de

Platão e sua ditadura dos sábios. Mas também, viu um potencial revolucionário nos excluídos e marginalizados, inerente às próprias condições de exclusão.

Marcuse também nunca abriu mão do conceito de trabalho de Marx, o trabalho como meio para o homem realizar sua essência. O trabalho como natureza do homem, uma categoria ontológica, como Marx e Hegel haviam compreendido. Por isso, toda a sua teoria estética se entrelaça na ideia de trabalho enquanto jogo: “Trabalho criativo, não como hobby, como mero relaxamento do trabalho alienado, mas como o desenvolvimento de faculdades libertadas na reconstrução e reprodução total da sociedade” (Marcuse, 2007, p. 188, tradução nossa). Numa nova forma de vida, os impulsos agressivos, repressivos e de exploração não reinariam no mundo do trabalho — e na vida doméstica —; eles seriam subjugados pela energia sensual dos impulsos de vida, que estariam livres e dessublimados. Por isso podemos considerar que seu socialismo se assemelha muito mais ao de Fourier do que ao de Marx e, também por isso, a utopia é muito mais valorizada por Marcuse do que foi por Marx e Engels.

Por último, gostaria de ressaltar a sua disposição de toda uma vida com o estudo das lutas sociais e o compromisso firmado consigo mesmo de nunca desistir da luta por uma sociedade mais justa. É admirável, especialmente em seus escritos dos anos 1960 e 1970, já em idade avançada, ele se envolver, debater e promover a luta da Nova Esquerda nos Estados Unidos. Como coloca Angela Davis, sobre a importância de Marcuse para os intelectuais e ativistas daquele tempo:

(...) podemos dizer que a conjuntura histórica que ligou seu desenvolvimento intelectual à busca de um novo vocabulário político durante o fim dos anos 1960 permitiu a muitos de nós compreender até que ponto ele levou a sério a carga da teoria crítica para desenvolver abordagens interdisciplinares, ancoradas na promessa emancipatória da tradição filosófica no interior da qual trabalhou, que sinalizaria a possibilidade e a necessidade de intervenções transformadoras no mundo social, na realidade. (Davis, In: Margem Esquerda, 2018, p. 140).

Não poderia deixar de relacionar aqui nas últimas reflexões deste trabalho, a semelhança entre o período que Marcuse viveu no final da década de 1960 e início de 1970 e o que nós, brasileiros, estamos vivendo desde as lastimáveis manifestações de 2013, passando pelo golpe de 2016, até o ápice, com a eleição de um fascista no poder. Embora os governos nos Estados Unidos daquela época (e ainda hoje, Donald Trump não é exceção) se caracterizassem por um capitalismo estatal-monopolista, enquanto, no

Brasil, a política iniciada por Michel Temer e continuada na figura execrável de Jair Bolsonaro seja de cunho entreguista neoliberal, as semelhanças são inúmeras. A começar pela retomada “*vintage*” da caça aos comunistas que virou *slogan* das manifestações de rua de nossa “elite” branca, masculina e de herança escravocrata em 2016: “Nossa bandeira jamais será vermelha”, em referência ao vermelho da bandeira do Partido dos Trabalhadores (PT) e da bandeira comunista. O medo do socialismo bate à porta novamente, mesmo não havendo nenhuma possibilidade, nem iminente nem longínqua, de uma revolução socialista no Brasil. Além disso, o desmonte das universidades públicas brasileiras, aplicado não só pelo governo federal, mas também pelos governos estaduais desde o Impeachment da Presidenta Dilma Roussef, em 2016, e a intervenção federal no Rio de Janeiro que dá “carta branca” ao exército para revistar e até matar qualquer um que seja morador de favela sem justificativa, caso aquele sinta-se “ameaçado” – mas bem sabemos todos nós que essa “ameaça” nada mais é do que a cor de uma pele –, dão mostras de que os cenários são muito parecido. Não podemos esquecer ainda do endurecimento da lei do aborto e da perseguição evangélica aos movimentos de gênero. Combater essa política é o grande desafio da Esquerda brasileira, assim como o era para a Esquerda dos EUA na década de 1970. Contudo, penso que, hoje, como argumenta Martineau (1986, p. 112, tradução nossa), a análise de Marcuse talvez não dê conta das complexidades do contemporâneo:

Não se pode resolver problemas políticos ou econômicos com ética, ou vice-versa. É impossível reduzir todas as atividades humanas a uma única entidade - mesmo que fosse arte. E o fato de haver muitas atividades significa que há muitos valores. Cada atividade cria seus próprios valores, que não necessariamente se harmonizam com os valores das outras. Não é, portanto, logicamente justificável propor à humanidade um projeto histórico transcendente apenas porque este se baseia em valores como liberdade e felicidade.

Talvez, se estivesse vivo hoje e pudesse ver a nova recaída na barbárie que estamos vivendo, tão atento que era aos movimentos do mundo da vida, Marcuse voltasse a sua própria teoria estética não mais para a utopia, mas talvez para uma heterotopia, como pensada por Foucault, que ruma à não universalização de categorias que são reminiscências de outros tempos, em que se vivia sob uma outra lógica que não mais pode ser aplicada aos nossos tempos. Talvez Marcuse voltasse seu olhar para os pequenos e micro(cosmos), para os desvios, que carregam consigo a possibilidade de transformação

e estão emaranhados e camuflados no meio de toda a confusão de fragmentos que são as sociedades atuais.

Ainda assim, algo se faz presente que nos permite pensar estas outras possibilidades, como o foi no passado de Kant e no de Marcuse: a imaginação. Esta que cria outros mundos possíveis, por meio de letras num papel, desenhos numa tela ou corpos que gritam, que dançam, que declamam e que protestam.

Assim, faço minhas as palavras de André Breton no Manifesto surrealista (1976, p. 28): “Não será o receio da loucura que nos irá forçar a deixarmos a meia-haste a bandeira da imaginação”.

Fechem-se as cortinas.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE MARCUSE:

- MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. Trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: +Edições 70, 1999a.
- _____. “A arte na sociedade unidimensional”. In: LIMA, Luiz Costa (org). **Teoria da cultura de massa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.
- _____. **Herbert Marcuse, a grande recusa hoje**. (org.) Isabel Loureiro. Petrópolis: Vozes, 1999b.
- _____. A sociedade como uma obra de arte. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. São Paulo: **Novos estudos CEBRAP** nº 60, p. 45-52, julho/ 2001.
- _____. **An Essay on Liberation**. Boston, Massachusetts: Beacon Press, 1969b.
- _____. Art as Form of Reality. In: **Art and Liberation**. Collected papers of Herbert Marcuse. v. 4. Edited by Douglas Kellner. London and New York: Routledge, 2007.
- _____. Art in the One-dimensional Society. In: **Art and Liberation**. Collected Papers v.4. Edited by Douglas Kellner. London and New York City: Routledge, 2007.
- _____. Art and the Transvaluation of Values. In: **Transvaluation of Values and Radical Social Change. Five new Lectures, 1966-1976**. Columbia: International Herbert Marcuse Society, 2017.
- _____. Beyond One-Dimensional Man. **Towards a Critical Theory of Society**. Collected Papers v. 2. Edited by Douglas Kellner. London and New York: Routledge, 2001.
- _____. **Contrarrevolução e revolta**. 2ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- _____. **Counterrevolution and Revolt**. Boston: Beacon press, 1972.
- _____. **Cultura e sociedade. Vol. 2**. Trad. Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro, Robespierre de Oliveira. São Paulo: Paz e terra, 2010.
- _____. **Das Ende der Utopie**. Berlin: Verlag Peter von Maikowski, 1967.
- _____. Der Deutsche Künstlerroman. In: _____. **Schriften Band I**. (pp. 7-344). Springe: Zu Klampen, 2004.
- _____. **Eros e civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Trad. Álvaro Cabral. 8ª ed. São Paulo: Guanabara, 1982.
- _____. Filosofia e Teoria Crítica. In: **Cultura e sociedade vol. 1**. Trad. Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro, Robespierre de Oliveira. São Paulo: Paz e terra, 2006.
- _____. **Ideias sobre uma teoria crítica da sociedade**. Trad. Fausto Guimarães. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- _____. **Kultur und Gesellschaft I**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.
- _____. **Kultur und Gesellschaft II**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965.
- _____. Marxism and Feminism. **The New Left and the 1960s**. Collected Papers of Herbert Marcuse. v.3. Edited by Douglas Kellner. London and New York: Routledge, 2005.
- _____. Letters to the Chicago Surrealists. In: **Art and Liberation**. Collected Papers of Herbert Marcuse. v. 4. Edited by Douglas Kellner. London and New York: Routledge, 2007.
- _____. **Marxism, Revolution and Utopia**. Collected Papers v.6. Edited by Douglas Kellner. London and New York: Routledge, 2014.

- _____. **Materialismo histórico e existência.** Trad. e org. Vamireh Chacon. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
- _____. **Negations. Essays in Critical Theory.** Trad. Jeremy J. Shapiro. London: MayFlyBooks, 2009.
- _____. **O fim da utopia.** Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- _____. **O homem unidimensional.** Trad. Robespierre de Oliveira, Deborah C. Antunes e Rafael C. Silva. 1ª Ed. São Paulo: Edipro, 2015.
- _____. **Razão e revolução.** Trad. Marília Barroso. Rio de Janeiro: paz e terra, 1988.
- _____. Para a Crítica do Hedonismo. In: **Cultura e sociedade vol. 1.** Trad. Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro, Robespierre de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- _____. Protosocialism and Late Capitalism: Toward a Theoretical Synthesis based on Bahro's Analysis. In: **Marxism, Revolution and Utopia.** Collected Papers of Herbert Marcuse vol. 6, Edited by Douglas Kellner. London and New York: Routledge, 2014.
- _____. Sobre o Conceito afirmativo de Cultura. In: **Cultura e Sociedade vol. 1.** (pp. 89- 135). Trad. Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro, Robespierre de Oliveira. 2ª ed. São Paulo: Paz e terra, 2006.
- _____. **Tecnologia, Guerra e Fascismo.** Coletânea de artigos v.1. Editado por Douglas Kellner. Trad. Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Unesp, 1999.
- _____. The German artist Novel: Introduction. **Art and Liberation.** Collected Papers of Herbert Marcuse v.4. Edited by Douglas Kellner. New York City: Routledge, 2007
- _____. **The New Left and the 1960s.** Collected Papers v.3. Edited by Douglas Kellner. London and New York: Routledge, 2005.
- _____. **The Realm of Freedom and the Realm of Necessity.** Praxis: A Philosophical Journal (Zagreb) 5 (1969), p. 326-329. Acessível em: <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/60spubs/69praxis/69praxis.htm#20>
- _____. **Um Ensaio sobre a Libertação.** Trad. Maria Ondina Braga. Lisboa: Bertrand, 1977.
- _____. **Versuch über die Befreiung.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1969a.
- _____. Zur Wahrheitsproblematik der Soziologischen Methode. *Die Gesellschaft. Internationale Revue für Sozialismus und Politik* 5, 1929, pp. 356-369. Acessível em: <https://www.marcuse.org/herbert/pubs/30spubs/1929DieGesellschaftMarcuseWahrheitsproblematikMannheimOpt.pdf>.

OUTRAS OBRAS:

- ABROMEIT, John. e COBB M. W. **Herbert Marcuse. A Critical Reader.** New York an London: Routledge, 2004.
- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética.** Lisboa: Edições 70, 1988.
- ADORNO & HORKHEIMER. **Dialética do esclarecimento.** Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

- ADORNO, Theodor W. A arte é alegre? In: **Teoria Crítica, estética e educação**. Ramos de Oliveira, Antonio Alvaro Zuin, Bruno Pucci (orgs.). Campinas/Piracicaba: Autores Associados/UNIMEP, 2001. Disponível em http://nupese.fe.ufg.br/up/208/o/Adorno_-_A_ARTE_%C3%89_ALEGRE.htm?1349567350
- ALMEIDA, Jorge de. e BADER, Wolfgang. (orgs.) **O pensamento alemão no séc. XX. Volume 1**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- BARBOSA, Ricardo. **Schiller e a cultura estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- _____. “Marcuse und die ästhetische Kritik der Moderne. Eine neue ästhetische Erziehung?” **Zeitschrift für Kritische Theorie** n° 22/23, 2006.
- _____. A especificidade do estético e a razão prática em Schiller. **Kriterion**. Belo Horizonte, n°112, pp. 229-242, Dez/2005.
- _____. “As três naturezas. Schiller e a criação artística”. In: **Matraga**. Rio de Janeiro, vol. 18 n°29, jul/dez 2011.
- _____. **Limites do belo. Estudo sobre a estética de Fredrich Schiller**. Belo Horizonte:Relicário, 2015.
- _____. Marcuse e a crítica estética da modernidade: uma nova educação estética? **Terceira margem**. Rio de Janeiro, n. 23, pp.165-191, 2010.
- BARONI, P. **Schiller und die tradition des Erhabenen**. Berlin: Eric Schmidt Verlag, 2004.
- BAYER, Raymond. **História da estética**. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- BECKER, C. “Herbert Marcuse and the Subversive Potencial of Art”. In: **The Subversive Imagination**. New York, London: Routledge, 1994.
- BEISER, Frederick. **Schiller as Philosopher. A Re-Examination**. Oxford: Claredon Press, 2008.
- BLOCH, Ernst. **The Spirit of Utopia**. California: Stanford University Press, 2000.
- _____. **Princípio esperança. Vol. I**. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.
- _____. **Princípio esperança. Vol. II**. Trad. Werner Fuchs. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- _____. **Princípio esperança. Vol. III**. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006a.
- BOKINA J and Lukes T. J.. **Marcuse. From the new left to the next left**. Kansas: University Press of Kansas, 1994.
- BRETAS, Aléxia C. **Do Romance de artista à permanência da arte: Marcuse e as aporias da modernidade estética**. São Paulo: Annablume, 2013.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. **Ciência e cultura**. São Paulo, v.60, n. spe 1, p. 7-12, julho 2008.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopia**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 edições, 2013.
- FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Pequena coleção das obras de Freud. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- _____. **O mal-estar na cultura**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- _____. **O futuro de uma ilusão**. Trad. Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

- GOETHE, Johann Wolfgang. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Humanitas, 2008.
- GOETHE E SCHILLER. **Correspondências**. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2011.
- HABERMAS Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **Antworten auf Herbert Marcuse**. Herausgegeben von Jürgen Habermas. Frankfurt am Main: Surkamp, 1978.
- _____. “Arte e revolução em Herbert Marcuse”. In: FREITAG, B. e ROUANET, S. P. (orgs.) **Habermas**. Sociologia. São Paulo: Ática, 1990.
- HABERMAS J. E BOVENSCHEN S. **Gespräche mit Herbert Marcuse**. Frankfurt am Main: Surkamp, 1978a.
- HUSSAK Pedro. e VIEIRA Vladimir. (orgs.). **Educação estética. De Schiller a Marcuse**. Rio de Janeiro: NAU, 2011.
- JAMESON, Frederic. **Marxism and Form**. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- _____. **Marxismo e forma**. Trad. Simon, Maria Lumma; Xavier, Ismail; Oliboni Fernando. São Paulo: Hucitec, 1985.
- _____. **Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and OtherScience Fictions**. New York: Verso, 2007.
- JAY, Martin. **A Imaginação Dialética. História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais (1923- 1950)**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- _____. The Frankfurt School’s Critic of Karl Mannheim and the Sociology of Knowledge. **Telos**, Nova Iorque, v. 20, pp. 72-89, Sept. 1974.
- KANGUSSU, Imaculada. **Leis da Liberdade. A relação entre estética e política na obra de Herbert Marcuse**. São Paulo: Loyola, 2008.
- _____. Sobre a alteridade do artista em relação ao mundo que o cerca, segundo Herbert Marcuse. **Kriterion**, nº112, pp. 345-356, 2005. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2005000200017>
- KATZ, Barry. **Herbert Marcuse and the Art of Liberation. An intellectual biography**. London: Verso, 1982.
- KELLNER, Douglas. **Critical theory, Marxism and Modernity**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- _____. **Marcuse and the Crisis of Marxism**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1984.
- _____. **Herbert Marcuse and the Art of Liberation (Review)**, **Telos**, 56, pp.223-229, 1983.
- LEVITAS, Ruth. **The Concept of Utopia**. Great Britain, Syracuse University Press, 1990.
- LOUREIRO, Isabel. “Herbert Marcuse, o crítico do capitalismo tardio: reificação e unidimensionalidade”. In: ALMEIDA, Jorge de. E WOLFGANG, Bader. **O pensamento alemão no século no XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LÖWY, Michel. **Marcuse and Benjamin: The Romantic Dimension**. **Telos**, 13, n.2, pp. 25-33, 1980. DOI: 10.3817/0680044025
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. **História e consciência de classe. Estudos sobre a dialética marxista**. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Posfácio. In: Goethe, J. W. von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. (pp. 581-601). Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.

LUKES, Timothy J. **The Flight into Inwardness. An Exposition and Critique of Herbert Marcuse's Theory of Liberative Aesthetics**. Lanham: Rowman & Littlefield, 1985.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico. De Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e Utopia**. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MARTINEAU, Alain. **Herbert Marcuse's Utopia**. Montreal: Harvest House, 1986.

MORUS, Tomas. **A Utopia**. Trad. Anah de Melo Franco. Brasília: Universidade de Brasília, 2004.

MÜNSTER, Arno. **Ernst Bloch. Filosofia da práxis e utopia concreta**. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. **Utopia, Messianismo e Apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch**. São Paulo: UNESP, 1997.

NOBRE, Marcos. (org). **Curso Livre de Teoria Crítica**. Campinas: Papyrus, 2008.

REITZ, Charles. **Art, Alienation and the Humanities. A critical Engagement with Herbert Marcuse**. New York: State University of New York, 2000.

SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem. Numa série de cartas**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. **Cultura estética e liberdade**. Tradução e introdução. Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. **Kallias ou sobre a beleza**. A correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro de 1793. Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. **Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde**. Stuttgart: Reclam, 2006.

_____. **Do sublime ao trágico**. Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. **Fragmentos das Preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93**. Trad. Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. **Poesia Ingênua e Sentimental**. Tradução e introdução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **Teoria da tragédia**. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: Herder, 1962/EPU, 1992.

_____. **Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen**. Dürna: Verlag der Kooperative Dürna, 1997.

_____. **Über naïve und sentimentasche Dichtung**. Stuttgart, Reclam, 1978.

_____. **Theoretische Schriften**. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

_____. **Textos sobre o belo, o sublime e o trágico**. Tradução de Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997.

SCHÜTZ, Rosalvo. Dialética da libertação: Crítica e utopia na teoria da emancipação de Marcuse. Dossiê Herbert Marcuse, Parte 1 **Dissonância: revista de Teoria Crítica**, v. 2, n. 1.1, p. 125-149, junho de 2018.

SILVA, Carina Zanelato. **Sobre graça, dignidade e beleza em Friedrich Schiller e Heinrich von Kleist**. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

SILVEIRA, Luís Gustavo Guadalupe. **Alienação artística. Marcuse e ambivalência política da arte**. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.

- SZONDI, Peter. **Poetik und Geschichtsphilosophie I: Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit**. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974.
- SÜSSEKIND, Pedro. “O desafio de pensar a modernidade”. In: HUSSAK, P. e VIEIRA, V. **Educação estética, de Schiller a Marcuse**. Rio de Janeiro: NAU, 2011.
- _____. “O impulso Lúdico. Sobre a questão antropológica em Schiller”. Ouro preto: **Artefilosofia** n°10, p. 11-24, abril/2011.
- _____. “Considerações sobre a teoria filosófica do gênio”. **Viso. Cadernos de estética aplicada**, n°7, jul/dez 2009.
- TERRA, Ricardo. “Herbert Marcuse, os limites do paradigma da revolução: ciência, técnica e movimentos sociais”. In: NOBRE, M. (Org). **Curso Livre de teoria crítica**. Campinas: Papyrus, 2008.
- THEILER, Hendrik. **Systemkritik und Widerstand. Herbert Marcuse und die Studentenbewegung**. Marburg: Tectum Verlag, 2013.
- WERLE, Marco Aurélio. **A questão do fim da arte em Hegel**. São Paulo: Hedra, 2011.
- WIGGERHAUS, Rolf. **A escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política**. Trad. Lilyane Deroche-Gurgel e Vera de A. Harvey. 2ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.