

PAULO IRINEU BARRETO FERNANDES

IMAGENS DA LIBERTAÇÃO

A RELAÇÃO ENTRE PRÁXIS POLÍTICA, TRANSFORMAÇÃO SOCIAL E ARTE NA
TEORIA CRÍTICA DE HERBERT MARCUSE.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

FACULDADE DE ARTES, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS

2009

PAULO IRINEU BARRETO FERNANDES

IMAGENS DA LIBERTAÇÃO

A RELAÇÃO ENTRE PRÁXIS POLÍTICA, TRANSFORMAÇÃO SOCIAL E ARTE NA
TEORIA CRÍTICA DE HERBERT MARCUSE.

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

Linha de Pesquisa: Filosofia Política e Social

Orientador: Prof. Dr. Rafael Cordeiro Silva

Uberlândia

2009

PAULO IRINEU BARRETO FERNANDES

IMAGENS DA LIBERTAÇÃO

A RELAÇÃO ENTRE PRÁXIS POLÍTICA, TRANSFORMAÇÃO SOCIAL E ARTE NA
TEORIA CRÍTICA DE HERBERT MARCUSE.

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

Área de concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Uberlândia, 17 de agosto de 2009

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Bento Itamar Borges (UFU)

Prof. Dr. Bruno Pucci (UFSCAR/UNIMEP)

Prof. Dr. Rafael Cordeiro Silva (Orientador)

À Telma Cristina e Bruno Irineu, pelo carinho e paciência com que suportaram as ausências e as noites em claro que este trabalho exigiu.

AGRADECIMENTOS

Aos Deuses.

À Filosofia e aos filósofos.

Aos meus pais, Manoel Irineu e Nelcy e às minhas irmãs, Madalena, Márcia, Cláudia, Renata e aos seus companheiros e filhos.

Ao Programa de Mestrado em Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia, pela oportunidade de realizar este curso.

A Talmeide Sampaio (Tatá), pelas agradáveis conversas sobre a Teoria Crítica e por ter me disponibilizado a sua biblioteca, que foi essencial para o presente trabalho.

A Fernando Alkimin, pelos esclarecimentos quanto a língua inglesa.

Aos meus professores. Especialmente ao mestre e amigo Rafael Cordeiro Silva, pela disponibilidade, atenção, paciência e confiança com que me estimulou a realizar este trabalho.

Deve-se entender que a libertação, em face da realidade, que se preconiza neste contexto não é transcendente, “íntima” ou, meramente, uma liberdade intelectual, mas uma liberdade na realidade.

(H. MARCUSE)

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é demonstrar que a relação entre a transformação social e a arte está presente em toda a obra de Herbert Marcuse e sofre modificações na maneira como o autor a concebe ao longo de sua trajetória intelectual. Além disso, evidenciar que a transformação social pressupõe uma mudança na consciência do indivíduo. A arte, preservando a sua autonomia, pode contribuir para essa transformação, auxiliando na construção de uma nova sensibilidade. Em outras palavras, o filósofo defende que a autonomia da arte lhe confere um poder político e subversivo importante no processo de transformação da consciência dos indivíduos e da sociedade. Marcuse, por um lado, a partir da leitura de Kant, Freud e Schiller, defende a possibilidade de reconciliação, na dimensão estética, entre o “princípio de prazer” e o “princípio de realidade”. Por outro lado, a partir da leitura de Hegel, Marx e Weber toma como pontos de partida a historicidade, a dissolução do indivíduo, a unidimensionalidade da sociedade capitalista e a necessidade da revolução. Somando todas essas influências e dando às mesmas um caráter muito próprio, Marcuse propõe a construção de um novo indivíduo e de uma nova sociedade a partir da revolução, tanto social quanto da consciência e da sensibilidade. A arte, como elemento inspirador, é uma das variáveis que poderiam contribuir para essa construção. A investigação busca apresentar a noção marcuseana de revolução, passando pela análise dos aspectos afirmativo e negativo da arte, bem como pela caracterização feita pelo autor do potencial de negação da arte, que já estava presente nas obras da década de 1930 e acompanha as reflexões do autor até as suas obras finais, nas décadas de 1960 e 1970. Para tanto, partimos da seguinte hipótese: há, no quadro da Teoria Crítica marcuseana, um lugar para a arte, como elemento inspirador de uma nova *práxis* política que, por sua vez, pressupõe uma transformação da consciência. Como desdobramento da hipótese, defendemos que, para o autor, um dos papéis da arte é o de fornecer as “imagens da libertação”, que auxiliariam no processo de mudança na consciência dos indivíduos. De acordo com as nossas conclusões, tanto a hipótese, quanto o seu desdobramento, foram confirmados, embora não se possa afirmar que haja um consenso sobre o tema entre os pesquisadores do pensamento de Marcuse.

PALAVRAS-CHAVE: Marcuse. Teoria Crítica. Política. Filosofia da Arte.

ABSTRACT

The objective of this study is to demonstrate that the relationship between social change and art is present throughout the work of Herbert Marcuse and undergoes changes in the way the author develops over his intellectual trajectory. Moreover, evidence that social transformation requires a change in the consciousness of the individual. The art, preserving their autonomy, may contribute to this transformation, assisting in the construction of a new sensibility. In other words, the philosopher argues that the autonomy of art gives it a major political power and subversion in the process of transforming the consciousness of individuals and society. Marcuse, on the one hand, from the reading of Kant, Freud and Schiller, supports the possibility of reconciliation, in aesthetic dimension, between the "pleasure principle" and the "reality principle". Moreover, from the reading of Hegel, Marx and Weber took as points of departure the historical, the dissolution of the individual, the dimension of capitalist society and the need for revolution. Combining all these influences and giving them a character of its own, Marcuse proposed the construction of a new individual and a new society from the revolution, both as social consciousness and sensitivity. The art, as an inspiring, one of the variables that could contribute to the construction. The research seeks to present the Marcuse's concept of revolution through analysis of the affirmative and negative aspects of art, as well as characterization made by the potential for denial of art, which was already present in the works of the 1930s and follows the thoughts of author until their final works in the 1960s and 1970s. Thus, from the following hypothesis: there are, within the framework of Marcuse's Critical Theory, a place for art as part of an inspiring new political praxis which, in turn, requires a transformation of consciousness. How to unfolding the case, advocate that, for the author, one of the functions of art is to provide "images of the liberation", which help in the process of change in the consciousness of individuals. According to our findings, both the hypothesis, as its unfolding, were confirmed, but it can not be said that there is a consensus on the issue among researchers of Marcuse's philosophy.

KEYWORDS: Marcuse. Critical Theory. Politics. Philosophy of Art.

SUMÁRIO

1. Introdução	09
2. Sobre o papel da arte para a revolução	13
2.1 Kant, Schiller e Freud: o percurso “estético-cognitivo” do pensamento de H. Marcuse	13
2.2 Hegel, Marx e Weber: o percurso “histórico-social” do pensamento de H. Marcuse	17
2.3 Definição, legitimidade e ética da revolução.....	24
2.4 A teoria social e política revolucionária permanece acadêmica.....	27
3. O caráter emancipatório da arte: da cultura afirmativa à grande recusa	31
3.1 Cultura afirmativa e práxis política.....	31
3.2 O papel emancipatório da arte.....	37
3.3 A recusa da estética democrática de uma dominação também democrática.....	40
4. A união do social e do estético	45
4.1 A arte revolucionária de André Breton e Leon Trotski	45
4.2 A transcendência da arte e os sentidos em que ela pode ser revolucionária (crítica à estética marxista)	51
4.3 A simpatia pelos movimentos libertários dos anos 1960: música e protesto político	56
4.4 A nova sensibilidade.....	63
4.5 A dimensão estética como força social produtiva.....	70
5. A união da teoria com a prática: as “Imagens da libertação”	73
5.1 A “ponte” entre a teoria e a prática.....	74
5.2 A autonomia da obra de arte.....	80
5.3 As “Imagens da libertação”	84
6. Conclusão	91
Referências Bibliográficas	96

1. INTRODUÇÃO

Numa civilização autenticamente humana, a existência humana jogará em vez de labutar com esforço, e o homem viverá exibindo-se, em vez de permanecer vergado à necessidade.

Herbert Marcuse

... todo homem e toda mulher devem percorrer todo o curso de sua existência desempenhando esse papel, divertindo-se com os jogos mais excelentes, mas não entendendo seus jogos como os entendem hoje.

Platão

O objetivo do presente trabalho é demonstrar que a relação entre a transformação social e a arte está presente em toda a obra de Herbert Marcuse e sofre modificações na maneira como o autor a concebe ao longo de sua trajetória intelectual. Além disso, o trabalho busca evidenciar que a transformação social pressupõe uma mudança na consciência do indivíduo. A arte, preservando a sua autonomia, pode contribuir para essa transformação, auxiliando na construção de uma nova sensibilidade. O filósofo, dessa forma, defende que a autonomia da arte lhe confere um poder político e subversivo importante no processo de transformação da consciência dos indivíduos e da sociedade como um todo.

A partir do que foi apresentado, corre-se o risco de entender que o percurso de Marcuse seja o mesmo proposto por Schiller, no século XVIII. Marcuse, no entanto, conta com dois pressupostos impensáveis para Schiller, na sua época: o desenvolvimento da sociedade capitalista a um estado inimaginado e o surgimento do materialismo histórico dialético de Marx e Engels. Somam-se a esses pressupostos os acontecimentos marcantes do século XX, como o nazi/fascismo, as duas guerras mundiais e os eventos de protesto dos anos 1960. Além disso, enquanto Schiller entendeu o “problema” da civilização como um conflito entre a sensibilidade e a razão, cuja solução poderia ser encontrada no *impulso lúdico*, Marcuse, por um lado, a partir da leitura de Kant, Freud e do próprio Schiller, defende a possibilidade de reconciliação, na dimensão estética, entre o “princípio de prazer” e o “princípio de realidade”. Por outro lado, a partir da leitura de Hegel, Marx e Weber toma como pontos de partida a historicidade, a dissolução do indivíduo, a unidimensionalidade da sociedade capitalista e a necessidade da revolução. Somando todas essas influências e dando às mesmas um caráter muito próprio, Marcuse propõe a construção de um novo indivíduo e de uma

nova sociedade a partir da revolução, tanto social quanto da consciência e da sensibilidade. A arte, cumprindo a função de elemento inspirador, é uma das variáveis que podem contribuir para esta mudança. Esta possibilidade, presente ao longo de toda sua obra, lhe confere um caráter único entre os demais autores da Escola de Frankfurt e está de acordo com o que escreveu Habermas:

Desde os anos 30, Marcuse não deixou de lado um problema, que agora é visto sob outra luz, face às experiências dos anos 60 – a relação entre arte e a revolução, ou mais exatamente o papel que a arte pode desempenhar para a transformação revolucionária de uma sensibilidade amortecida e uma estrutura pulsional repressiva.¹

A arte, historicamente, sempre assumiu um caráter ambíguo, no que se refere ao seu papel social, ora representando os interesses das classes dominantes, ora se manifestando como veículo de oposição e de contestação. O caráter ambivalente da arte², no entanto, se deve à sua própria autonomia, o que impede que ela seja usada como instrumento de uma classe específica. Isso nem sempre foi muito claro, de acordo com Marcuse, e este aspecto o presente trabalho também pretende demonstrar. Dessa forma, aquilo que poderia ser alvo de censura – o fato de prestar-se a um papel ambíguo ou ambivalente – acaba por conferir à arte a sua autenticidade, sendo este o fator de sua sobrevivência, embora a sua morte tenha sido por muitos prevista e, em alguns casos, até anunciada.

Nem sempre é fácil identificar a maneira como Marcuse interpreta tanto a arte, quanto a revolução. De acordo com Kangussu, “seus pensamentos [de Marcuse – pibf] sobre estética não se encontram sistematizados em uma obra só, mas dispersos em muito do que escreveu”³. Habermas acentua: “Marcuse continua defendendo a rebelião contra o ‘todo’, o salto qualitativo, a ruptura com o *continuum* da História”⁴. Isso nos leva a pensar também que alguns elementos da obra de Marcuse referentes à articulação entre arte e revolução não se encontram explicitamente formulados. Existem aspectos importantes do seu pensamento que aparecem em diversos escritos e não apresentam uma linearidade, como é próprio de uma obra que não tem caráter sistemático, o que explica o fato de não termos adotado um procedimento predominantemente cronológico no presente trabalho.

¹ HABERMAS, Jürgen. Arte e revolução em Herbert Marcuse, p. 133.

² Conforme SILVEIRA, Luis G. G. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*.

³ KANGUSSU, Imaculada. *Leis da liberdade*, p. 17.

⁴ HABERMAS, Jürgen. Arte e revolução em Herbert Marcuse, p. 137.

No que se refere à transformação social e à sua relação com a arte, no entanto, defendemos que seja possível, com base no pensamento de Marcuse, defender a seguinte hipótese: “há, no quadro da Teoria Crítica marcuseana, um lugar para a arte, como elemento inspirador de uma nova *práxis* política que, por sua vez, pressupõe uma transformação da consciência”. Isso também está de acordo com o que escreveu Kangussu: “...ao longo das obras de Marcuse, a fundamentação argumentativa para revelar a necessidade de transformações na organização social vai, crescentemente, sendo encontrada na dimensão estética.”⁵

Partindo do princípio de que existem dois grandes pontos de referência no pensamento de Marcuse, no que compete à relação entre a Política e a Estética, apresentamos, no capítulo “Sobre o papel da arte para a revolução”, a influência do pensamento de Kant, Schiller e Freud e a importância do pensamento de Hegel, Marx e Weber no que denominamos, respectivamente, de percursos “estético-cognitivo” e “histórico-social” do pensamento de Marcuse. Além disso, abordamos aqueles que se nos apresentam como os pressupostos do trabalho que será desenvolvido na sequência: a definição, a legitimidade e a ética da revolução e a afirmação de Marcuse de que a teoria social e política revolucionária permanece acadêmica.

No capítulo “O caráter emancipatório da arte: da cultura afirmativa à grande recusa”, abordamos a maneira como o autor definiu o “caráter afirmativo” da cultura, no qual a arte exerce, ao mesmo tempo, um papel de afirmação e de negação do mundo. Em seguida, apresentamos a noção de “boa alienação”, em que a arte “apresenta” o seu aspecto emancipatório, a partir do que Marcuse, com base na leitura de Whitehead, denominou de “Grande Recusa”.

No capítulo “A união do social e do estético”, pretendemos mostrar, a princípio, a partir da leitura de Breton e Trotski, os fundamentos da estética marxista. Tais fundamentos são importantes para que se entenda o papel atribuído por Marcuse aos movimentos de protesto e para que se entenda a noção de autonomia da arte, que será apresentada posteriormente. Em seguida, apresentamos a crítica de Marcuse à estética marxista, bem como a sua noção de transcendência da arte, em relação ao seu uso meramente político. A partir daí, passamos à apreciação de como Marcuse, movido por um desespero devido à incapacidade da linguagem tradicional de comunicar o que acontecia no momento político de então, identificou-se com os movimentos de protesto do anos 1960, com os quais o filósofo passou, em alguns casos com exagero, a ser

⁵ KANGUSSU, Imaculada. *Leis da liberdade*, p. 15.

associado. Além disso, abordamos a importância que Marcuse atribuiu à formação de uma nova sensibilidade, requisito para uma nova compreensão da realidade e para que se manifeste a força social produtiva da dimensão estética.

No capítulo “A união da teoria com a prática: as ‘Imagens da libertação’”, ver-se-á que Marcuse assinala, a partir da nova sensibilidade, a possibilidade de união entre a teoria revolucionária e a prática social, centrada na noção de autonomia da obra de arte. Isso depois de haver considerado, a partir do que Marcuse denominou de “dialética da libertação”, a necessidade de uma mudança na consciência dos indivíduos, pois nenhuma mudança efetiva da sociedade dispensa a mudança dos seus integrantes. Finalmente, apresentamos a definição e exemplos das “Imagens da libertação”, nas quais encerra-se o papel da arte para a revolução, pois, como lembrou Douglas Kellner, com base num poema de Brecht:

A imagem da libertação está no vôo dos grous, através de um belo céu, com as nuvens que os acompanham: céu e nuvens lhes pertencem – sem domínio e dominação. A imagem está na sua capacidade de abandonar os espaços onde são ameaçadas: a chuva e os disparos de rifles.⁶

⁶ KELLNER, Douglas. *Marcuse, Art, and Liberation*, p.172. “The image of liberation is in the flight of the cranes, through their beautiful sky, with the clouds which accompany them: sky and clouds belong to them – without mastery and domination. The image is in their ability to flee the spaces where they are threatened: the rain and the rifle shots”. (a tradução é nossa)

2. SOBRE O PAPEL DA ARTE PARA A REVOLUÇÃO

A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo

Herbert Marcuse

Todas as artes contribuem para a maior de todas as artes, a arte de viver.

Bertold Brecht

A relação entre a revolução social e a arte esteve presente nos escritos de quase todos os autores da Escola de Frankfurt. Marcuse, no entanto, foi o único dos teóricos da Teoria Crítica a manter essa relação em todas as fases de sua trajetória intelectual. Considerando que essa relação não tenha sido feita sempre na mesma perspectiva, seria interessante investigar as influências recebidas por Marcuse, a partir das quais ele estabeleceu as premissas do seu pensamento, no que se refere à relação entre revolução e arte. Dividiremos estes antecedentes do pensamento marcuseano em dois percursos distintos. Ao primeiro, denominaremos “estético-cognitivo”, no qual analisar-se-á a influência de elementos do pensamento de Kant, Schiller e Freud que fundamentaram o pensamento de Marcuse. Ao segundo percurso, denominaremos “histórico-social” e nele será avaliada a importância de elementos do pensamento de Hegel, Marx e Weber⁷ que influenciaram Marcuse, no que se refere ao tema em questão no presente trabalho.

2. 1 - Kant, Schiller e Freud: o percurso “estético-cognitivo” do pensamento de Marcuse

Uma parte da recepção do pensamento kantiano em Marcuse encontra-se no capítulo “A dimensão estética”, do livro *Eros e civilização*, publicado em 1955. Neste texto, Marcuse apresenta a sua leitura da noção de estética kantiana, a qual é entendida como cognição, a partir da oposição entre sujeito e objeto, entendimento e sensibilidade, razão prática e razão teórica, que não são necessariamente opostos entre si. Kant, de

⁷Reconhecemos a relevância e a influência de outros pensadores, como Heidegger e Lukács, para a constituição do pensamento de Marcuse. Seu estudo, no entanto, extrapola os intentos do presente trabalho.

acordo com Marcuse, opera a união entre o significado original de estética (pertinente aos sentidos) com a nova significação (pertinente ao belo). A razão prática constitui a liberdade da moralidade, já a razão teórica constitui a natureza pelas leis da causalidade. Deve haver uma terceira faculdade cuja função é mediar entre a razão teórica e a prática; esta faculdade é a do julgamento estético, cujo campo de aplicação é a arte. Em Kant, a dimensão estética é, portanto, o meio pelo qual os sentidos e o intelecto se encontram e a mediação é feita pela imaginação. A dimensão estética também propicia o encontro entre a natureza e a liberdade. A história da humanidade demonstra, de maneira inequívoca, que o processo de civilização proporcionou o conflito entre a razão e a sensibilidade, ou seja, um conflito gerado pela submissão da sensibilidade à razão.

O esforço filosófico de mediação, na dimensão estética, entre sensualidade⁸ e razão manifesta-se, pois, como uma tentativa para reconciliar as duas esferas da existência humana que foram separadas à força e despedaçadas por um princípio de realidade repressivo. A função mediadora é desempenhada pela faculdade estética, que é afim da sensualidade, pertinente aos sentidos.⁹

Marcuse, embora tenha reconhecido a distância entre o princípio de realidade e a dimensão estética, tentou demonstrar que “essa noção da estética resulta de uma ‘repressão cultural’ de conteúdos e verdades que são inimigos do princípio de desempenho”¹⁰. Essa demonstração envolve elementos da psicologia, da psicanálise, da política e da estética e está presente em várias obras de Marcuse. Para ele, o conflito entre razão e sensibilidade é o fio condutor de toda a filosofia e cultura ocidentais e está posto desde os pensadores pré-socráticos, tendo sido elevado a um *status* de questão fundamental da filosofia em Sócrates e Platão. Que pese uma inversão nos valores representados nesta dicotomia é algo interessante e digno de nota, pois, neste contexto, a razão passa a representar o desumano e a sensibilidade o aspecto humano, os desejos e a sensualidade. É como se disséssemos que a razão, que é o diferencial entre o homem e

⁸ Quanto ao uso dos termos “sensualidade” e “sensibilidade”, deixemos o próprio Marcuse explicar: “Será objetado que essa interpretação, que associa o termo filosófico *sensualidade* (como faculdade mental cognitiva) com a libertação dos sentidos, é um simples jogo em torno de uma ambiguidade etimológica; a raiz *sens* em *sensualidade* já não justifica a conotação de sensualismo. [N. do T. Isto é, a conotação de *sensorial* com *sensual*] No alemão, *sensualidade* e *sensualismo* ainda são expressos por uma só palavra: *Sinnlichkeit*. Tanto expressa a gratificação instintiva (especialmente a sexual) como a percepção sensorio-cognitiva e sua representação (sensação). Essa dupla conotação é preservada na linguagem cotidiana e filosófica e mantém-se no uso do termo *Sinnlichkeit* para o fundamento da estética. Aqui, o termo designa as faculdades cognitivas ‘inferiores’ (‘opacas’, ‘confusas’) do homem, mais o ‘sentimento de dor e prazer’ – sensações mais afecções”*. - MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*, p. 161. (*Alexander Baumgarter, “Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus”, §§ 25-26, em Albert Riemann, *Die Aesthetik A. O. Baumgartens* (Halle: Niemeyer, 1928), p. 114. – nota de Marcuse.

⁹ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*, p. 161.

¹⁰ *Ibidem*, p. 156.

as demais espécies, fosse inumana, pois se coloca acima dos desejos e apetites sensíveis, classificando-os como inferiores. Situação que configura, no mínimo, uma contradição. Este conflito, que marca o desenvolvimento da razão ocidental, “deságua” em todos os níveis do entendimento e da ação humanos. A sua repercussão no campo da moral conduz ao imperativo categórico kantiano. A ação moral é um dever fundamentado na razão e independente das inclinações sensíveis. A mera satisfação dos desejos corresponde a um comportamento indesejável, do ponto de vista da razão. A consequência é o conflito entre dever e querer. Este conflito, no entanto, abre o espaço para o aspecto cognitivo da dimensão estética: a lógica é a linguagem da razão, é a formalização do entendimento; no pólo oposto ao entendimento está a sensibilidade e à estética caberia unir estes dois extremos. Daí, segundo Marcuse, a tentativa de Schiller, em virtude da leitura da *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, de propor uma nova forma de civilização a partir da dimensão estética, conforme evidencia a citação abaixo:

Como foi a própria civilização que “aplicou ao homem moderno essa ferida” [a separação entre dever e querer, entre sensibilidade e entendimento – pibf], só um novo modo de civilização poderá curá-la. A ferida é causada pela relação antagônica entre as duas dimensões polares da existência humana. Schiller descreve esse antagonismo numa série de conceitos emparelhados: sensibilidade e razão, matéria e forma (espírito), natureza e liberdade, o particular e o universal. Cada uma das duas dimensões é governada por um impulso básico: o “impulso sensual” e o “impulso formal”. O primeiro é essencialmente passivo, receptivo; o segundo é ativo e dominador. A cultura é um produto da combinação e interação desses dois impulsos, tornando a sensualidade racional e a razão sensual. A civilização submeteu a sensualidade à razão de modo tal que a primeira, se acaso logra reafirmar-se, o faz através de formas destrutivas e “selvagens”, enquanto a tirania da razão empobrece e barbariza a sensualidade. O conflito deve ser resolvido se se quiser que as potencialidades humanas se realizem livremente. Uma vez que somente os impulsos possuem a força duradoura que afeta fundamentalmente a existência humana, tal reconciliação entre os dois impulsos tem de ser obra de um terceiro impulso. Schiller define esse terceiro impulso mediador como o *impulso lúdico*, tendo por objetivo a beleza e por finalidade a liberdade.¹¹

A negação da satisfação das inclinações e apetites, devido ao imperativo categórico kantiano, é o marco responsável pelo progresso da civilização. Esta negação, no entanto, tem um preço, uma consequência. Seria possível a repressão dos impulsos e desejos em prol da organização social, do trabalho e da ordem, sem que isto trouxesse um alto preço a ser pago? É neste ponto que se dá a relação entre o pensamento de Kant e o de Freud. Embora não fosse um entusiasta da filosofia dita especulativa, sabe-se que Freud possuía livros de Kant em sua biblioteca, pelos quais demonstrou vivo interesse,

¹¹ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*, p. 166.

chegando a utilizar e citar princípios da filosofia kantiana em alguns de seus livros.¹²

Marcuse soube identificar essa proximidade entre Kant e Freud e a situou na ordem da sensualidade da forma estética. Uma vez reprimida a gratificação instintiva, restaria apenas a gratificação na forma pura do objeto, a gratificação estética. Marcuse, no entanto, admite, diferentemente de Freud, a possibilidade de reconciliação entre o princípio de prazer e o princípio de realidade, tal como evidencia a seguinte citação:

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 instintos reprimidos; a libertação destes implica um “rebaixamento” daquela. Mas este 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.¹³

Em suma: uma só questão, três intelectuais e três constatações diferentes que se repelem e se complementam: para Kant, a organização – repressiva – é necessária e, enquanto não for real, deve ser almejada; para Freud, é real e insolúvel; para Marcuse, é real, mas não é necessária e nem insolúvel, é passível de solução. A solução de Marcuse corresponde à possibilidade de elevação dos instintos a um estado de “relaxamento” da rígida moral kantiana, o que conduziria a um novo princípio de realidade. Este novo princípio, no entanto, pressupõe um elemento histórico-social que não pode ser ignorado.

A moralidade civilizada é invertida pela harmonização da liberdade instintiva e da ordem: libertos da tirania da razão repressiva, os instintos tendem para relações existenciais livres e duradouras, isto é, geram um *novo* princípio de realidade. Na ideia de Schiller de um “estado estético”, a visão de uma cultura não-repressiva é concretizada no nível de civilização madura. Nesse nível, a organização dos instintos converte-se num problema social (...), tal como acontece na Psicologia de Freud. Os processos que criam o ego e o superego também modelam e perpetuam instituições e relações sociais específicas. Os conceitos psicanalíticos como sublimação, identificação e introjeção não possuem apenas um conteúdo psíquico, mas também social: terminam em um sistema de instituições, leis, agências, coisas e costumes que enfrentam o indivíduo como entidades objetivas.¹⁴

¹² Para maiores detalhes, conferir: FULGÊNCIO, L. Fundamentos kantianos da psicanálise freudiana e o lugar da metapsicologia no desenvolvimento da psicanálise.

¹³ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*, p. 173.

¹⁴ *Ibidem*, p. 174.

2. 2 - Hegel, Marx e Weber: o percurso “histórico-social” do pensamento de Marcuse

Se, para Marcuse, a dialética e a história constituem dois elementos esquecidos ou ignorados na obra de Kant e Freud, o mesmo não se dá na obra de Hegel, Marx e Weber, que são os três autores que forneceram os elementos para o que denominamos de percurso “histórico-social” do pensamento de Marcuse.

Marcuse, em 1941, publicou o livro *Razão e revolução*, uma obra dedicada aos fundamentos do pensamento de Hegel e de Karl Marx, além de apresentar um capítulo sobre o advento da Sociologia. *Razão e revolução* pode nos ajudar a entender a maneira como Marcuse se valeu dos conceitos hegelianos ao longo de sua trajetória intelectual. Nesta obra, o autor retoma o princípio hegeliano de superação da dicotomia entre sujeito e objeto e a ideia de que a liberdade está vinculada a esta superação, ou seja, a unidade entre a razão e a realidade.

A razão desemboca na liberdade, e a liberdade é a existência do sujeito. A própria razão, por outro lado, só existe através da sua realização, só existe se realizado o processo do seu ser. A razão só é uma força objetiva e uma realidade objetiva porque todos os modos de ser são – uns mais, outros menos, – espécies de subjetividade, modos de realização. O sujeito e o objeto não estão separados por um abismo insuperável, pois o objeto é, em si mesmo, uma espécie de sujeito, e todos os tipos de ser culminam no sujeito “compreensivo” livre que é capaz de realizar a razão. A natureza se torna, pois, um meio para o desenvolvimento da liberdade.¹⁵

A razão é uma força histórica e só historicamente pode ser compreendida e abarcada. E *Espírito* é o termo que designa a manifestação da razão na história. Os estágios do desenvolvimento da história são os capítulos do desenvolvimento do Espírito na busca de seu próprio conhecimento. Não há uma unidade imediata da razão e da realidade. A unidade se torna compreensível após um longo processo de mediação. Caso ainda haja um hiato entre o potencial e o real, o real deve ser modificado até se ajustar à razão. A realidade, portanto, muda de sentido. “‘Real’ não é o que existe atualmente (que, ao contrário, se deveria chamar aparência), mas o que existe de modo condizente com os padrões da razão”.¹⁶

A filosofia hegeliana, segundo Marcuse, constitui, ela mesma, um exemplo da historicidade do conhecimento, pois foi concebida e determinada pela situação da

¹⁵ MARCUSE, Herbert. *Razão e revolução*, p. 22.

¹⁶ *Ibidem*, p. 24.

Alemanha que Hegel conheceu, a saber, um país em decadência. O Estado alemão de sua época não possuía jurisdição centralizada. A Alemanha do final do século XVIII era dominada pelos remanescentes do despotismo e a corte era lugar de suborno e corrupção. A nobreza reinava absoluta, o que não acontecia na França, que tinha uma classe média forte e politicamente educada. Esse comportamento na sociedade alemã era fortemente marcado pela influência de Lutero e do pietismo, que havia interiorizado as exigências da liberdade e da razão. Por isso, o deslocamento para a interioridade é uma tendência marcante do idealismo alemão, a acomodação à realidade social e o culto a valores que não se realizaram na história da humanidade.

Assim, o sistema de Hegel representa a “última grande expressão deste idealismo cultural”.¹⁷ Prevalece em Hegel, no entanto, o impulso crítico original deste pensamento, o que o levou a rejeitar o afastamento entre o idealismo e a história, trazendo a historicidade à filosofia e a filosofia para a interpretação da história.

A noção de que a filosofia deveria fornecer as categorias para a compreensão da história já estava presente no pensamento do século XVIII, embutida no conceito iluminista de progresso, que entendia que a verdade ainda estava fora do terreno dos fatos. Hegel, no entanto, de acordo com Marcuse, defendia que a história havia atingido sua meta e realizado a união entre a ideia e a realidade. O verdadeiro sujeito da história é o universal e não o indivíduo. Ao buscar a realização dos seus próprios interesses, os indivíduos promovem o progresso do Espírito e mesmo os momentos de aparente retrocesso da história não são uma mera contingência, mas parte da dialética da transformação histórica.

O retrocesso, quando ocorre, não é uma “contingência exterior” mas (...) faz parte da dialética da transformação histórica: um progresso em direção a um nível mais alto da história exige que, inicialmente, as forças negativas inerentes a toda realidade ocupem o primeiro plano.¹⁸

Se pensarmos nas atrocidades que o século XX presenciou, as grandes guerras, o nazismo e o fascismo, a bomba atômica e tudo o mais, veremos como parece antecipada e até profética essa afirmação de Hegel. É como se ele dissesse que o progresso da humanidade exige que, em determinado momento, todo o mal possível seja manifesto, tornar-se história, para depois ser superado.

Se o sistema hegeliano trouxe a historicidade à filosofia e a filosofia para a

¹⁷ MARCUSE, Herbert. *Razão e revolução*, p. 27.

¹⁸ *Ibidem*, p. 212.

interpretação da história, Marx, como continuador do pensamento dialético, centra a sua atenção na alienação total do homem no mundo do trabalho e, com esse pensamento, desenvolve a sua teoria econômica, que também poderia ser entendida como uma teoria crítica.

Para Marcuse, as origens da dialética marxista tomam como princípio fundamental um aspecto determinante já presente na dialética hegeliana: “o fato de que a negação inerente à realidade é ‘o princípio motor e criador’”.¹⁹

Para Marx, o trabalho alienado é um fato, mas é também a negação do trabalho livre. A propriedade privada é um fato, mas também é a negação da apropriação coletiva da natureza pelo homem. O conhecimento desses antagonismos pode produzir um desvelamento das verdadeiras condições em que se dá a exploração do trabalho no sistema capitalista, conforme a citação abaixo, de Marcuse:

Assim que o caráter mistificador das condições econômicas é descoberto, elas aparecem como a completa negação da humanidade. O modo de trabalho perverte todas as faculdades humanas, a acumulação de riqueza intensifica a pobreza, e o progresso tecnológico leva “à dominação da matéria morta sobre o mundo humano”. Os fatos objetivos ganham vida e passam a acusar a sociedade. As realidades econômicas exibem sua negatividade inerente própria.²⁰

Portanto, na perspectiva marxista, com a divisão do trabalho se dá a contradição entre o interesse do indivíduo – e da família – com o interesse coletivo de todos os indivíduos que se relacionam entre si. Este interesse coletivo se apresenta como a dependência recíproca de indivíduos entre os quais o trabalho está dividido. Cada um está dependente de uma atividade que lhe é imposta e da qual não pode sair. Esta fixação da atividade social é um dos momentos capitais do desenvolvimento histórico que até aqui tivemos. É justamente desta contradição entre o interesse particular e o coletivo que o interesse coletivo toma, na qualidade do Estado, uma forma separada dos reais interesses particulares e gerais.

Todas as lutas no interior do Estado são apenas as formas ilusórias nas quais se desenrolam as lutas reais entre as diferentes classes. Toda classe que aspira à dominação deve conquistar primeiro o poder político, para apresentar o seu interesse como interesse geral. Desta forma, as ideias da classe dominante são, em cada época, as ideias

¹⁹ MARCUSE, Herbert. *Razão e revolução*, p. 259.

²⁰ Ibidem, p. 259. Nesse ponto, Marcuse faz referência à obra *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* (Manuscritos Econômico-filosóficos), de Karl Marx. Embora falte clareza na citação de Marcuse, tudo indica que a edição utilizada seja: Marx-Engels, *Selected Works*, 2 vols., ed. Marx-Engels Institute, Moscow, 1935.

dominantes, isto é, a classe que é a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força espiritual dominante. A classe que dispõe dos meios de produção material, também dispõe dos meios de produção espiritual. O mundo moderno é resultado de um longo período de revolução no interior dos processos de produção. Os meios de produção da burguesia encontram suas origens no sistema feudal e ela só pode existir como classe dominante na medida em que continuar revolucionando os meios de produção, as relações de produção e todas as relações sociais.

A aquisição de novas forças produtivas impõe mudanças no modo de produção e com isso alteram-se as relações do trabalho. O progresso das forças produtivas, os câmbios nas relações sociais da produção, na divisão social do trabalho e nas instituições políticas, jurídicas e religiosas permite compreender como se dá historicamente a mudança de uma forma social a outra, sendo que o fundamento desse processo é a produção e são as classes oprimidas que implementam tais transformações. Quando uma classe consegue impor-se sobre outras classes debilitadas ou ultrapassadas, destrói as formas econômicas, as relações sociais, civis e jurídicas, substituindo-os por outras que são de seu interesse.

Assim, a sociedade moderna aprendeu a conviver com a ausência de liberdade para a classe explorada, que só tem a sua força de trabalho para vender, e com a presença de liberdade, como livre iniciativa de empreendimento garantida pelo Estado, para a classe burguesa.

Para Marx, são os indivíduos livres, e não um novo sistema de produção, que construirão uma nova sociedade. O indivíduo é a meta e a revolução é o (único) meio.

A convulsão revolucionária que acaba com o sistema da sociedade capitalista põe em liberdade todas as potencialidades de satisfação geral que se haviam desenvolvido neste sistema. Por isso Marx diz que a revolução comunista é um ato de “apropriação” (*Aneignung*), significando que, com a abolição da propriedade privada, os homens devem obter a posse autêntica de todas as coisas que até então estiveram fora do seu alcance.²¹

O sujeito da revolução, para Marx, é o proletariado, que é uma classe e não uma “multidão”. Como classe que aspira à mudança o proletariado deve definir a sua posição no processo de construção de uma nova sociedade. Para tal, essa classe conta com a racionalidade crítica, que se opõe à dominação e é o pré-requisito para a função libertadora.

Em outro texto de 1941, “Algumas implicações sociais da tecnologia moderna”,

²¹ MARCUSE, Herbert. *Razão e revolução*, p. 264.

encontramos os elementos que completam o presente percurso “histórico-social”, um dos fundamentos, conforme sustentamos, do pensamento de Marcuse, no que se refere à relação entre política e arte. Nesse texto, Marcuse apresenta uma discussão que aponta para as razões da supremacia da racionalidade instrumental sobre a racionalidade crítica, o que se torna um empecilho para a tomada de consciência que deve anteceder a revolução, pois a racionalidade crítica é uma condição *sine qua non* para a revolução.

O ponto central do texto é o fato de a razão instrumental ter assumido um caráter de controle social: o “‘líder tecnológico’ é também um ‘líder social’”.²² O poder institucional que é conferido ao líder tecnológico, dentro de um determinado grupo social, faz com que a sua função social supere a função meramente técnica. Assim, a tarefa do técnico ou especialista, torna-se um obstáculo à democracia das funções:

A racionalização tecnológica criou uma estrutura comum de experiência para as várias profissões e ocupações. Esta experiência exclui ou restringe aqueles elementos que transcendem o controle técnico sobre os fatos e, assim, amplia o alcance da racionalização do mundo objetivo para o subjetivo. Por debaixo da complexa rede de controle estratificado encontra-se uma série de técnicas mais ou menos padronizadas, tendendo a um padrão geral, que assegura a reprodução material da sociedade.²³

A sociedade, assim, necessita cada vez mais de especialistas e cada vez menos de “personalidades humanas completas”²⁴, o que nem mesmo o pensamento materialista-revolucionário de Marx havia cogitado, pois no interior de cada trabalhador que compõe o proletariado, deveria haver um indivíduo consciente de si e do seu papel, no interior de uma classe. Essa especialização envolve a padronização da produção e do consumo, a mecanização do trabalho, o aperfeiçoamento do transporte e da comunicação, dentre outros elementos que poderiam ser resumidos numa só palavra: eficiência. Para Marcuse, no entanto, “a forma especial (...) pela qual se organiza o processo tecnológico contradiz esta tendência”.²⁵ Qual é a eficiência de um sistema que se deixou engolir pela burocracia? É a partir desse ponto que se torna importante a compreensão de alguns elementos do pensamento de Max Weber que influenciaram Marcuse na formulação de seu conceito de “sociedade unidimensional”.

Max Weber foi o responsável pela introdução, nas ciências sociais, dos conceitos de racionalização e desencantamento do mundo. Esses conceitos marcam o surgimento da sociedade moderna, determinada pela supremacia da racionalidade meio-fim. Por

²² MARCUSE, Herbert. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna, p. 92.

²³ Ibidem, p. 92.

²⁴ Ibidem, p. 93.

²⁵ Ibidem, p. 93.

esse termo, Weber entende o desenvolvimento de uma racionalidade que opera com uma combinação binária, segundo a qual, de acordo com os fins planejados, escolhem-se os meios mais adequados para atingi-los. Esse tipo de procedimento racional vai, aos poucos, tomando o lugar das imagens mítico-religiosas de mundo como elemento definidor da ação. Daí o uso da expressão “desencantamento do mundo”, com a qual Weber pretendia evidenciar o abandono da visão mágica do mundo e da crença no fundamento religioso da realidade, que não conseguia mais explicar o antagonismo entre a perfeição e idealização divinas e a imperfeição do mundo.

Ainda, para Marcuse, foi Max Weber quem primeiro evidenciou a ligação entre democracia de massa e burocracia: “‘Em contraste com a auto-administração democrática de pequenas unidades homogêneas’, a burocracia é o ‘fenômeno concomitante universal da moderna democracia de massas’”.²⁶ A influência weberiana sobre o pensamento dos teóricos de Frankfurt também foi abordada por Olgária Matos, que escreveu:

“Nas obras de Adorno, Horkheimer e Marcuse, os dois primeiros aspectos da análise weberiana são mantidos e se expressam em um conceito que viria a ser formulado como *razão subjetiva* (ou *razão instrumental*)*. Concordam ainda com Weber na questão da emergência da razão instrumental, na medida em que esta se reporta a ideias e modos de vida pré-existentes ao capitalismo industrial.”²⁷

Para Max Weber, o ponto em comum entre burocracia e democracia de massas – com o que Marcuse concorda – está na especialização, que determina uma padronização nos processos no interior do sistema estabelecido. A especialização, porém, cria um abismo entre as funções executivas e as subordinadas, justificando a burocracia. Esta “emerge assim num terreno aparentemente objetivo e impessoal, fornecido pela especialização racional das funções, e esta racionalidade, por sua vez, serve para incrementar a racionalidade da submissão”²⁸.

Esse cenário torna a resistência difícil para o indivíduo, pois as funções individuais estão totalmente definidas por padrões impessoais, o que torna o destino do indivíduo e das massas dependente da burocracia e da racionalidade instrumental ou tecnológica. Nesse quadro, a “tecnocracia”, que era uma ideologia nos séculos XVIII e

²⁶ MARCUSE, Herbert. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna, p. 93. Marcuse cita: WEBER, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft*. Tübingen, 1922, p. 666.

²⁷ MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro*, p. 127 *Nota de Olgária Matos: “Razão subjetiva e instrumental são utilizados como conceitos que se diferenciam. A expressão *razão instrumental* trata da razão técnico-analítica da ciência. A *razão subjetiva* é um conceito mais amplo porque inclui a constituição da subjetividade autoconservadora, além daquele aspecto científico subsidiário.”

²⁸ MARCUSE, Herbert. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna, p. 94.

XIX, viu-se materialmente realizada. Marcuse afirmou que suas tendências são: “a hierarquia crescente da grande empresa e a decantação dos indivíduos em massas”²⁹.

Marcuse evidencia três momentos em que a racionalidade assume, historicamente, concepções distintas. O primeiro deles, imediatamente após os eventos que determinaram o surgimento da sociedade industrial, é marcado por uma noção individualista de racionalidade. Essa racionalidade aplicou, no campo da ação, uma atitude crítica: a liberdade de pensamento conquistada com o advento da modernidade; o segundo foi a transformação da racionalidade individualista em racionalidade de competição, substituindo o interesse pessoal pelo interesse de mercado e pela eficiência e, finalmente, o terceiro: a total supressão da individualidade, pois “racional é aquele que mais eficientemente aceita e executa o que lhe é determinado, que confia seu destino às grandes empresas e organizações que administram o aparato.”³⁰

Estavam dados os passos para a supremacia da racionalidade instrumental, totalmente legitimada para suprir as necessidades humanas que a individualidade não conseguira suprir, tais como: o fim da escassez e a conquista do bem-estar. A razão instrumental transcende a individualidade. É importante salientar que, quando redigiu o texto “Algumas implicações sociais da tecnologia moderna” – 1941 – Marcuse estava profundamente sensibilizado pelo momento, marcado pelo avanço do nazi/fascismo, o que justifica afirmações como: “... a restauração do direito próprio da sociedade e a manutenção da liberdade individual tornaram-se questões diretamente políticas, cuja solução depende do resultado do conflito internacional”³¹, e “Sob o terror [nazi/fascista – pibf] que agora ameaça o mundo, o ideal se restringe a uma exigência ao mesmo tempo única e comum”³². Diante da realidade fascista, todos sabem o que significa “liberdade” e a razão instrumental, ao negar a irracionalidade fascista, também pode representar uma forma de liberdade, embora seja difícil negar que o próprio fascismo possa ser entendido como uma forma autoritária de tecnocracia.

Assim, a supremacia da racionalidade instrumental transforma a realidade social, que transforma o indivíduo naquilo que ele não é, pois ela determina a sua vida de “fora para dentro”. Através do poder de coerção e de controle, esta racionalidade também determina as aspirações do indivíduo.

Para Max Weber, os processos de racionalização trazem, em sua causa, o

²⁹ MARCUSE, Herbert. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna, p. 94.

³⁰ Ibidem, p. 97.

³¹ Ibidem, p. 94.

³² Ibidem, p. 100.

problema do sentido do mundo, sendo este o ponto de partida de toda a sua investigação. Nos seus ensaios de sociologia aparecem problemas e questionamentos sobre o sentido da distribuição desigual do sofrimento entre os homens e sobre o sentido da distribuição desigual de bens materiais e espirituais. Sobre esta questão, Nobre afirmou: “Vemos que o grau de racionalização é medido, por um lado, pelo progressivo distanciamento da magia e, por outro, pela tentativa de resolver o problema da instabilidade do sentido para os homens...”³³

Se, sob a influência da Max Weber, o termo “razão instrumental” é um desenvolvimento, em conjunto dos teóricos de Frankfurt, o mesmo não pode ser dito do termo “sociedade unidimensional”. Este é uma construção marcuseana, a partir dos elementos apresentados até então e surge como uma consequência dos mesmos. Uma sociedade unidimensional – ambiente social ideologicamente democrático e livre mas, efetivamente, totalitário – é a consequência inevitável da instrumentalização da razão. A racionalidade tecnológica “revela o seu caráter político ao se tornar o grande veículo de melhor dominação, criando um universo verdadeiramente totalitário no qual (...) corpo e mente são mantidos num estado de permanente mobilização para a defesa desse universo”³⁴.

Marcuse, no entanto, concordando com Marx, não afirma que a racionalidade técnica, liberta das restrições irracionais, deva ser extinta, uma vez realizada a revolução e a transformação social. Ela representa o elo de ligação entre os dois momentos, pré e pós-revolução: “o proletariado destrói o aparato *político* do capitalismo, mas conserva o aparato *tecnológico*, submetendo-o à socialização.”³⁵ Diante disso, cabe agora abordar a maneira como Marcuse compreende o estatuto da revolução.

2.3 - Definição, legitimidade e ética da revolução

Marcuse, no texto “Ética e revolução”, que é a transcrição de uma conferência pronunciada em 1964, propõe a seguinte questão:

Pode uma revolução ser justificada como oportuna, boa, talvez mesmo necessária, e em sentido não apenas político (enquanto servindo a interesses determinados) mas também ético, quer dizer, justificada no que diz respeito à constituição humana

³³ NOBRE, Marcos. Weber: racionalização e desencantamento do mundo, p. 288.

³⁴ MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da sociedade industrial*, p. 37.

³⁵ *Ibidem*, p. 40.

como tal, ao potencial do homem numa situação historicamente dada?³⁶

A resposta para essa questão exige, a princípio, segundo o próprio Marcuse, que se estabeleçam alguns critérios, a partir dos quais determinados conceitos possam ser empregados, como, por exemplo, os conceitos de “justo” e “bom”. Eles serão utilizados além do seu emprego subjetivo, passando a significar aquilo “que serve para estabelecer, promover ou ampliar a liberdade e a felicidade humanas numa coletividade, independentemente da forma de governo”³⁷. Essa afirmação se fundamenta no fato de que o fim do governo não é só promover a maior liberdade possível, mas também a maior felicidade possível, conforme a ideia fundamental da filosofia clássica.

A questão proposta anteriormente conduz a outra: quem deve determinar qual é o interesse geral de uma coletividade? Seja qual for a resposta para essa questão, não se pode ignorar, de acordo com Marcuse, que a felicidade dos indivíduos nunca poderá ser uma questão meramente individual, mas sempre um problema que se resolve coletivamente. E existem formas de felicidade individuais que nunca poderão ser coletivamente aceitas. Marcuse cita o exemplo dos homens que praticavam, com felicidade, a tortura nos campos de concentração nazistas: “... é um dos numerosos casos de felicidade individual em que podemos dizer sem hesitar que o próprio indivíduo não pode ser nem pode permanecer juiz único de sua felicidade”.³⁸ Buscando responder à primeira questão, Marcuse estabelece a sua definição de revolução:

... a queda de um governo e de uma constituição legalmente estabelecidos por uma classe social ou um movimento com o objetivo de transformar tanto a estrutura social, quanto a política. Essa definição exclui todos os golpes militares, as revoluções palacianas e as contra-revoluções “preventivas” (como o fascismo e o nacional-socialismo) porque não alteram a estrutura social básica”.³⁹

Uma vez definida a revolução, Marcuse alerta para a dificuldade de se justificá-la eticamente antes que ela aconteça (*a priori*), pois tal justificação ética só é possível *post festum*. No entanto, embora a função histórica da revolução só possa ser determinada após sua realização, sua direção futura pode ser demonstrada antes, a partir da distinção entre os sacrifícios que são legítimos e os que não são. O grande problema é que as revoluções têm demonstrado que, mesmo aquelas que apresentavam razões legítimas, nem sempre o que ocorreu, em consequência das mesmas, foi o que se esperava de antemão. Marcuse também não descarta a necessidade da violência, mesmo

³⁶ MARCUSE, Herbert. Ética e revolução, p. 137.

³⁷ Ibidem, p. 137.

³⁸ Ibidem, p. 138.

³⁹ Ibidem, p. 138.

nas revoluções consideradas justificáveis, pois “revoluções pacíficas” não oferecem problemas. Isto conduz a uma outra questão: o emprego da violência revolucionária pode ser justificado como um meio para se estabelecer a liberdade e a felicidade? Para Marcuse, o que torna possível elaborar esta questão é que devem existir critérios racionais para determinar as possibilidades da liberdade e da felicidade humanas, no contexto de uma situação histórica específica. A partir do que foi exposto, Marcuse afirma que o que torna ético um movimento revolucionário é o fato de o mesmo “ser capaz de dar fundamentos racionais às suas chances de captar as possibilidades reais da liberdade e da felicidade humanas”.⁴⁰ A revolução deve ser emancipadora e não escravizadora.

Para Marcuse, há momentos históricos em que a violência se torna um elemento importante e essencial para o progresso. Quando, por exemplo, o interesse particular de opressão ameaça o interesse do todo, o terror pode ser uma necessidade e a violência revolucionária aparece como um dever moral. Há casos em que as pessoas devem ser forçadas a reconhecer a situação de escravidão na qual se encontram, caso contrário não buscariam jamais a libertação. Além disso, a história não registra exemplos de abdições voluntárias do poder, em prol de uma melhor condição de vida para todos, ou para uma maioria, o que faz com que haja o choque entre as atuais formas de controle e as formas superiores de convivência. Essa situação fez com que a violência revolucionária fosse classificada como contraviolência, ou seja, violência necessária para se avançar historicamente para formas superiores de liberdade. A ética da revolução é testemunha do choque e do conflito entre dois direitos históricos: “o que é” *versus* “o que pode (ou deve) ser”. Por isso, os seus critérios são sempre históricos e nunca absolutos. O que se deve considerar, fundamentalmente, é se a nova sociedade, projetada pela revolução, pode oferecer melhores chances para o progresso na liberdade do que a sociedade existente. Desta forma, Marcuse afirma que nem todas as revoluções são ou foram justificáveis, legítimas ou éticas. Como exemplos de revoluções legítimas, Marcuse cita a Revolução Francesa e a Revolução Norte-americana; como exemplos de ilegítimas ele cita a Revolução Bolchevique e os regimes nazista e fascista. E, embora não se possa aceitar todas as revoluções já feitas, aquelas que são plenamente justificáveis, só o são devido às conquistas que as mesmas propiciaram às classes que as realizaram. Sobre os ganhos de tais revoluções, Marcuse escreve:

⁴⁰ MARCUSE, Herbert. Ética e revolução, p. 139.

De fato, a maioria dos valores hoje universalmente reconhecidos teve sua origem em revoluções, como, por exemplo, o valor da tolerância nas guerras civis inglesas, os direitos inalienáveis do homem nas revoluções americana e francesa. Essas ideias tornaram-se força histórica, primeiro como ideias ligadas a um partido, como instrumentos de um movimento revolucionário com fins políticos. Sua realização implicava originalmente violência; mais tarde, adquiriram uma validade ética universal dirigida contra a violência. Dessa maneira, as revoluções se colocam sob critérios éticos.⁴¹

2.4 - A teoria social e política revolucionária permanece acadêmica

No texto “Algumas considerações sobre Aragon: Arte e política na era totalitária”, publicado no livro *Tecnologia, guerra e fascismo*, Marcuse escreve:

A teoria social e política revolucionária permanece acadêmica, mesmo quando estipula a ação social e política correta, ou subjugada por eles sem ressonância. Todas as acusações são absorvidas pelo sistema que acusam. A exposição dos campos de concentração e da contínua aniquilação das forças antifascistas no mundo produz *best sellers* ou filmes de grande audiência. A arte revolucionária se torna modismo e clássica. *Guernica de Picasso* é uma peça de museu reverenciada.⁴²

Embora o texto tenha sido escrito em 1945, as afirmações acima encontram ressonância em um dos escritos do final da década de 1960:

Supõe-se que a teoria social deve examinar as sociedades existentes à luz de suas próprias funções e atitudes e identificar as tendências demonstráveis (se houver) que possam conduzir para a superação de uma situação dada. Por meio de uma dedução lógica a partir das condições e instituições predominantes, a teoria crítica pode também determinar as mudanças institucionais básicas que são requisitos necessários para a transição para um nível de desenvolvimento mais elevado: “mais elevado” no sentido de um uso mais racional e equitativo de recursos, da minimização de conflitos destruidores, do alargamento do reino da liberdade. Mas, para além desses limites, a teoria crítica não se aventurou com receio de perder o seu caráter científico.⁴³

Observa-se, nos dois textos, que, embora tenha apresentado possíveis soluções para as contradições sociais presentes no modo de produção capitalista, a teoria social e política ainda não teve o seu papel efetivamente realizado, o que representa uma distância entre o discurso revolucionário e a prática e faz com que a teoria ainda permaneça restrita à academia.

A não realização de uma nova sociedade, já pensada em termos acadêmicos, não atesta apenas a impotência da teoria, mas também o fracasso da ação política. E a teoria deve, além de descrever o fim, encontrar novos meios para a sua realização, para não

⁴¹ MARCUSE, Herbert. *Ética e revolução*, p. 145.

⁴² Idem, *Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária*, p. 269.

⁴³ Idem, *An Essay on Liberation*, p. 3. (a tradução é nossa)

correr o risco de tornar-se órfã de si mesmo, ou seja, morrer antes mesmo de nascer.

Como teórico crítico, Marcuse tornou-se mundialmente conhecido no final da década de 1960, devido, inclusive, à sua simpatia e aproximação com os acontecimentos mais marcantes da época, como a revolta estudantil de maio de 68, na França, ou os protestos contra a guerra do Vietnã, ocorridos nos EUA. Marcuse nutria por esses movimentos uma esperança de que pudessem indicar os novos rumos da revolução, ou mesmo uma conversão da teoria em força produtiva ou, ainda, a manifestação de uma possível nova sensibilidade, com o acréscimo de um ingrediente estético, capaz de produzir as “Imagens da libertação”:

Uma concepção utópica? Pois foi a grande, verdadeira e transcendente força, a *idée neuve*, na primeira revolta imperiosa contra toda a sociedade existente, para uma total mudança de valores, para maneiras de viver qualitativamente diversas: a revolta de maio em França. Os *graffiti* da *jeunesse en colère* associaram Karl Marx a André Breton; o *slogan l'imagination au pouvoir* condizia com *les comités* (soviéticos) *partout*; o piano com o tocador de jazz ficava bem entre as barricadas; a bandeira encarnada ajustava-se à estátua do autor de *Os Miseráveis*; e estudantes em greve em Toulouse pediam o renascimento da linguagem dos Trovadores, dos Albigenses. A nova sensibilidade tornou-se uma força política. Atravessou a fronteira entre a órbita capitalista e a comunista; é contagiosa porque a atmosfera, o “clima” das sociedades estabelecidas transporta o vírus [da revolução – pibf].⁴⁴

Percebe-se, na citação acima, que, primeiramente, Marcuse rejeita o caráter de “utopismo” que foi atribuído aos movimentos revolucionários. Ao escrever sobre os acontecimentos mais marcantes da década de 1960, que constituíram uma primeira revolta contra a sociedade atual, compara a revolta de maio de 1968 a outros movimentos e expressões não menos importantes na história da humanidade, tais como a literatura de Victor Hugo, que, em sua obra *Os miseráveis*, centralizou a atenção do leitor nos movimentos de libertação, fazendo de um dos principais personagens da narrativa um jovem libertário; ou a alusão à linguagem dos trovadores e dos albigenses, estes últimos considerados anti-sociais e perigosos para a fé cristã, foram marcados tragicamente devido ao seu extermínio, pela Santa Inquisição, ao longo de décadas no século XIII, sob o papado de Inocêncio III.

Ao se referir à nova sensibilidade, Marcuse aponta para a necessidade de se transcender o ponto de vista “maniqueísta” que tinha sido o fundamento da situação política mundial naquele momento, marcada pela oposição entre os blocos capitalista e socialista. Esta oposição dividiu o mundo em dois, criou uma “cortina de ferro”, marcando geograficamente os limites destes mundos, e gerou uma “guerra fria”, uma

⁴⁴ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 22. (a tradução é nossa)

guerra política e anti-diplomática, que deixou o mundo inteiro sob tensão constante, diante da possibilidade de, a qualquer momento, uma das partes “apertar o botão” e transformá-la numa guerra real e destruidora, considerando o imenso poderio bélico alcançado pela humanidade até então.

Um exemplo da necessidade da compreensão histórica e política, tão importante para o entendimento do pensamento de Herbert Marcuse, está na atenção dada às diversas manifestações artísticas que se tornaram objeto de suas reflexões. O cinema norte americano produziu, nas décadas de 1960 e 1970, obras como: “O planeta dos macacos”, “2001 – Uma odisséia no espaço”, “Apocalypse now”, dentre outros.⁴⁵ Todas estas obras refletem, conscientemente ou não, aspectos fundamentais do pensamento de Marcuse, inclusive elementos teóricos que, neste momento, não estão sendo evidenciados. Quanto aos “*graffiti da jeunesse en colère*”, que podemos traduzir livremente como “pixações da juventude encolerizada”, nos muros de Paris, em maio de 1968, são exemplos pixações como: “Camarades! L'humanité ne sera heureuse que le jour où le dernier capitaliste été pendu avec les tripes du dernier bureaucrate” ou “We shall fight. We will win. Paris, London, Rome, Berlin!”⁴⁶, nos Estados Unidos da América. Quanto à referência a André Breton, a pixação *l'imagination au pouvoir* (a imaginação no poder) estava diretamente relacionada com a sua defesa de *lés comités partout* (comitês soviéticos em todos os lugares). A revolução, a despeito de todo o envolvimento dos intelectuais, dos movimentos revolucionários e manifestações políticas e artísticas contrárias à ordem estabelecida, no entanto, não se deu e ainda permanece acadêmica e Marcuse, devido à sua aproximação com os movimentos de protesto, acabou recebendo críticas quanto a um suposto afastamento do rigor intelectual e acadêmico.

Alguns trechos do livro *1968 – Eles só queriam mudar o mundo*, a respeito dos acontecimentos de maio de 1968, evidenciam a crítica a Marcuse. O trecho em questão

⁴⁵ Um outro exemplo de relação entre as manifestações artísticas e o conflito existente entre o mundo capitalista e o mundo socialista, foi o espetáculo do músico Roger Waters, um dos fundadores da banda inglesa de rock *Pink Floyd*, realizado em Berlim, no ano de 1990, como uma comemoração à queda do muro que dividia a cidade de Berlim em duas, a ocidental (capitalista) e a oriental (socialista). Waters é um exemplo dos problemas e traumas que a guerra pode causar, pois, com poucos meses de idade, perdeu o pai, que foi vitimado numa batalha da Segunda Guerra Mundial, fato este que marcou toda a sua existência e sua criação musical. Em uma das músicas do álbum *The Wall*, que foi o tema do show em Berlim, ele declara: “*Papai voou através do oceano, deixando apenas uma lembrança, uma fotografia no álbum de família. Papai o que mais você deixou para mim? De qualquer maneira foi apenas um tijolo no muro*”. (Daddy's flown across the ocean / Leaving just a memory / A snap shot in the family album / Daddy what else did you leave for me? / All in all it was just a brick in the wall).

⁴⁶ “A humanidade só será feliz no dia em que o último capitalista for enforcado nas tripas do último burocrata. / Vamos lutar. Nós venceremos. Paris, Londres, Roma, Berlim!” (a tradução é nossa)

resulta de uma série de perguntas feitas ao escritor, dramaturgo e filósofo Alcione Araújo, feitas pelos autores do livro.

(Pergunta): Que pensadores inspiraram o pensamento de 1968?

(Resposta): (...) Curiosamente, os pensadores que repousam por trás desses movimentos são todos alemães. Na ordem cronológica, vem primeiro Wilhelm Reich. Depois vem a dupla Max Horkheimer e Theodor W. Adorno. O outro é Herbert Marcuse, ex-assistente de Heidegger.

(P): A trajetória de vida de cada um ajuda a entender a “globalização” de pensamento deles?

(R): De uma certa maneira, sim. Durante a guerra, Adorno, Horkheimer, Reich e Marcuse se exilam nos Estados Unidos. E lá produzem os textos que, segundo penso, estão, de alguma forma não explícita, por trás da ebulição jovem de 1968. São eles *A função do orgasmo*, de Reich, que reverberou nos Estados Unidos e na França, *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, e dois textos de Marcuse, *Eros e civilização*, de 1955, 13 anos antes de 68, e *One-Dimensional Man*, traduzido para o português como *Ideologia da civilização industrial*.

(P): Como esses textos repercutiram no pensamento da época?

(R): Primeiro foi na França. Daniel Cohn-Bendit, um judeu alemão, certamente teve acesso aos textos de Marcuse, Adorno e Horkheimer. Assim como muitos franceses. O que aconteceu na França foi uma ebulição que ferveu, tornou-se vapor e desapareceu. Naquele momento, os desejos individuais pesavam mais. Um dos *grafites* mais interessantes da época é “Basta de ações, queremos palavras”, justamente o oposto do que lideranças políticas e sindicais usavam como palavras de ordem. (...) Com aquele *grafite*, podia-se entender: queremos conversar, não obedecer. Queremos discutir. (...)

(P): E foi dessa forma que esses pensadores influenciaram a França e chegaram aos Estados Unidos...

(R): Sim, todos foram para os Estados Unidos, com diferentes acolhidas. A presença de Marcuse na Califórnia dá uma revirada na sua maneira de pensar. Deixa de ser o teórico radical e expõe seu pensamento às cores locais e às circunstâncias do momento histórico americano. Ele escreve a Adorno: “Não sou de mandar mensagens de garrafa e não quero falar de um futuro mítico”. Ou seja, “estou caindo na real”. É criticado por abandonar o rigor intelectual e ceder às circunstâncias do momento. Como era um professor próximo aos estudantes, torna-se uma referência com esta pregação: a libido é dominante em relação à produção, isto é, a libido tem que se impor e o homem é dialetizável, ele tem indagações e contradições, não é unidimensional.⁴⁷

O que falta, portanto, à teoria social? O tempo passou e o próprio Marcuse reviu as suas ideias nos seus últimos escritos. Abordar o conjunto destas ideias sobre política, revolução e arte, que fundamentam o presente trabalho, desde os primeiros escritos até os escritos da década de 1970 e entender a maneira como o autor apresentou as respostas para as questões propostas é o que se buscará nos próximos capítulos.

⁴⁷ ZAPPA, Regina & SOTO, Ernesto. *1968 – Eles só queriam mudar o mundo*. p. 130. (O grifo é nosso)

3 - O CARÁTER EMANCIPATÓRIO DA ARTE: DA CULTURA AFIRMATIVA À GRANDE RECUSA

Hoje temos a capacidade de transformar o mundo num inferno e estamos a caminho de fazê-lo. Mas também temos a capacidade de fazer exatamente o contrário.

Herbert Marcuse

Nunca houve um documento da cultura que não fosse também um documento da barbárie.

Walter Benjamin

3.1 – Cultura afirmativa e *práxis* política

De acordo com Marcuse, o conceito de cultura representa, no mundo administrado, uma peça nuclear da *práxis* e da concepção de mundo burguesas. Segundo o autor, é possível perceber uma notável diferença entre a concepção burguesa e a maneira como os antigos gregos, por exemplo, entendiam a distinção entre o necessário e o belo, entre o útil e o agradável, entre o dever e o deleite.

Entre os antigos aceitava-se a ideia de que uma parcela privilegiada dos homens poderia se dedicar à fruição e à atividade intelectual, enquanto a maioria se via obrigada a despendar a sua força e o seu tempo na realização das necessidades vitais, não só suas, mas também dos demais.

Nos nossos dias, esta divisão das tarefas, evidenciada através da existência das diferentes classes, também é uma realidade, embora não seja aceita de bom grado, o que pode ser verificado na seguinte citação: “Ficou difícil defender o ponto de vista de que a maioria dos homens precisava viver na labuta, para que alguns poucos cultivassem a felicidade e os prazeres do conhecimento superior”⁴⁸. De acordo com Marcuse, a situação não mudou fundamentalmente. A pequena mudança de concepção, no entanto, foi o bastante para acabar com a boa consciência e com a crença que esta separação fosse justificável. Essa mudança de percepção trouxe consigo um novo questionamento: “Já não seria verdade que alguns são de nascença destinados para o trabalho, e outros, para o ócio, alguns para o necessário, outros, para o belo.”⁴⁹ Como essa situação se sustenta então? Hoje podemos afirmar que todos os homens devem participar por igual dos valores e ideais do belo, da verdade e da bondade.

⁴⁸ KANGUSSU, Imaculada. *Leis da liberdade*, p. 26.

⁴⁹ MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura, p. 15.

Marcuse evidencia que, embora a noção afirmativa de cultura esteja centrada nesta distinção, a mesma já não é mais justificada em nossos dias. A cultura afirmativa é aquela que, desde o início da ascensão da burguesia, anexou o seu desenvolvimento à elevação do mundo espiritual e anímico de maneira autônoma em relação à civilização, promovendo a separação entre cultura e civilização. A sua “verdade” pode ser resumida na afirmação de que há um mundo mais valioso e essencialmente diferente do mundo de fato da luta diária pela existência, mas ao qual é possível ao indivíduo se elevar sem que se promova a transformação social.

O advento da modernidade trouxe consigo uma nova forma de felicidade, que se manifesta na individualidade por si própria.

Cada indivíduo deve agora tomar em suas próprias mãos o provimento de sua existência, a satisfação de suas exigências, situando-se de modo imediato em relação à sua “destinação”, suas finalidades e suas metas, sem as mediações feudais sociais, políticas e da Igreja.⁵⁰

A ideia contida na afirmação acima confere ao indivíduo um plano mais amplo de exigências e satisfações individuais. A libertação burguesa do indivíduo significa a possibilidade de uma nova felicidade que a produção capitalista entrega na forma de mercadorias. A validade de tal afirmação pode, no entanto, ser questionada, pois na produção capitalista a igualdade abstrata dos indivíduos se realiza como desigualdade concreta: apenas uma parcela numericamente insignificante dos homens dispõe do poder de compra para possuir e usufruir das mercadorias exigidas para a sua felicidade. Mas a cultura afirmativa traz consigo também a resposta aos questionamentos daqueles que a acusam. Às necessidades dos indivíduos isolados ela responde com o humanitarismo universal; no lugar da servidão ao mundo exterior, ela apresenta a ideia da liberdade interior: assim torna-se possível o controle das massas insatisfeitas. Neste contexto, a liberdade da alma foi utilizada para desculpar a miséria, o martírio e a servidão, submetendo ideologicamente a existência humana à economia do capitalismo. Desta forma, Marcuse afirma que uma das tarefas sociais da cultura afirmativa é tornar tolerável uma existência pobre e intolerável, promovendo a felicidade onde a mesma não existe. De acordo com Marcuse, a possibilidade de solução para tal contradição repousa no caráter de aparência da beleza da arte, pois esta contém em si um elemento próprio, não presente na filosofia ou na religião, que é a aparência de uma satisfação no plano em que vivemos.

⁵⁰ MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura, p. 19.

Unicamente no *medium* da beleza ideal, na arte, a felicidade pôde ser reproduzida como valor cultural com o conjunto da vida social. Isto não ocorre nos outros dois planos da cultura, que em todas as outras ocasiões dividem com a arte a representação da verdade ideal: a filosofia e a religião.⁵¹

O que confere este sentimento de satisfação é a beleza da obra de arte. Quem a contempla sente, por um instante, a felicidade. Esse instante pode ser sempre repetido, pois se encontra eternizado na obra.

Para Marcuse, a arte é o único plano da cultura que permite a reprodução da felicidade como valor cultural. A arte é o mensageiro de uma verdade possível, “é o plano superior e representativo da cultura no âmbito da cultura afirmativa”⁵². As obras de arte burguesas contêm sempre uma imagem de felicidade. O indivíduo burguês vivencia uma libertação, através de um rompimento privado da reificação. Por um instante, a pessoa que contempla a obra se sente indivíduo, deixa de ser coisa, ao gozar de um sentimento próprio.

Marcuse afirma que a arte, no âmbito da cultura afirmativa, confere beleza à realidade efetiva, uma vez que esta está distanciada do ideal e nela, por si só, os homens não podem encontrar a felicidade. Desta forma, eternizado na obra, o momento belo pode ser sempre repetido, e quem o contempla pode sempre reproduzir essa felicidade na fruição. A arte, neste contexto, não precisa reforçar nenhuma preocupação mundana, não precisa fazer referência afirmativa a nenhuma preocupação temporal ou cotidiana do homem, uma vez que ela busca romper com a reificação. A arte confere autenticidade ao inautêntico, realidade ao aparente, pois o sentimento que ela desperta é verdadeiro, mesmo que as condições em que ela se manifeste sejam meramente aparentes.

Na sociedade capitalista, o homem, desprovido de riquezas e de individualidade, se vê sempre diante de duas realidades: a primeira é a forma atual de sua vida, que é pobre e desprovida de liberdade e dos elementos básicos de uma vida digna; a segunda é a possibilidade de uma vida mais rica. Toda a educação burguesa visa tornar tolerável esse choque, mesmo que tenha sido apresentada sempre com um caráter emancipatório. Até mesmo o imperativo categórico kantiano nada mais é, segundo Marcuse, do que a “reunião de todas as tendências afirmativas da cultura”⁵³. É por isso que a introdução da felicidade cultural, promovida pela arte, ameniza a pobreza e a enfermidade e as

⁵¹ MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura, p. 48.

⁵² Ibidem, p. 49.

⁵³ Ibidem, p. 51.

transformam em capacidade de trabalho. Para ser feliz o homem não precisa, não deve e nem pode violar os fundamentos do existente e nem desrespeitar as relações de dominação dadas. Tal é a sentença máxima da cultura afirmativa: realizar a beleza da arte apenas no plano anímico.

De fato, a única garantia ainda imaculada dos ideais burgueses será a liberdade da alma. O teor de verdade existente na afirmação de que o que acontece com o corpo não pode submeter a alma foi ampliado para efetivar a resignação à realidade dada. A cultura afirmativa subordinou os sentidos à dominação da alma: estabelecida no poder, a burguesia abstraiu seus antigos ideais e os transformou em assuntos da alma.⁵⁴

A cultura afirmativa foi a forma histórica em que as necessidades humanas que iam além da reprodução material da existência foram preservadas. Na medida em que, na cultura afirmativa, a arte apresenta a beleza como valor atual, ela pacifica a ansiedade que se rebela, contribuindo para o sucesso na disciplina e educação do indivíduo liberto, cuja liberdade trouxera, de acordo com Marcuse, uma nova forma de escravidão.

A liberdade promovida pela sociedade e cultura burguesas tem como objetivo manter as pessoas sob controle, uma vez que os planos “desprovidos de alma” não pertencem mais à cultura, pois são abandonados abertamente à lei do valor da economia. Contraditoriamente, somente a beleza e a fruição anímica são admitidas. A arte, desta forma, possibilita a felicidade no plano em que vivemos. O que a credencia para tal é o seu caráter de beleza. Entendida assim, no entanto, a arte estaria se prestando a um papel enganoso e contraditório, tal como evidenciam as seguintes palavras de Goethe, citadas pelo próprio Marcuse:

O espírito humano se encontra numa situação maravilhosa, quando ele admira, quando ele venera, quando eleva um objeto e é elevado pelo mesmo; só que ele não consegue ficar muito tempo neste estado; o conceito de gênero, a generalidade, o deixou frio, o ideal o elevou acima de si mesmo; mas agora ele pretende retornar a si mesmo; ele pretende novamente a fruição daquela disposição anterior que dispensou ao ‘indivíduo’, sem retornar àquela limitação e também não quer abandonar o que é significativo, o que eleva o espírito. O que seria dele neste estado, se a beleza não interviesse, resolvendo o mistério de um modo infeliz! É ela que fornece vida e calor ao que é significativo e elevado, provendo-o de uma graça celestial, reaproxima o mesmo de nós. Uma obra de arte bela percorreu todo o círculo e agora constitui novamente uma espécie de indivíduo de que nos acercamos com disposição, de que podemos nos apropriar.⁵⁵

⁵⁴ KANGUSSU, Imaculada. *Leis da liberdade*, p. 30.

⁵⁵ MARCUSE, Herbert. *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, p. 51.

O papel ao qual a arte se presta torna-se enganoso devido ao fato de que ela dá ao ideal uma aparência de realidade, para que o indivíduo encontre a satisfação dos seus anseios e necessidades de fato. A satisfação que o indivíduo usufrui é o efeito real da manifestação da arte, no âmbito da cultura afirmativa. Neste contexto, a arte contribui para o enquadramento e a moderação, confere um caráter de comodismo ao indivíduo, transforma-se em mais um elemento para a dominação e, ao mesmo tempo, possibilita ao homem suportar a “ausência de liberdade da existência social”⁵⁶. E, assim, a felicidade promovida pela cultura afirmativa não viola as leis da ordem vigente. Uma de suas virtudes é o respeito às relações de dominação estabelecidas.

A ausência de liberdade no âmbito da cultura afirmativa não se deve a valores justificáveis, ela é o produto de um sistema injusto de dominação. Seria necessário, portanto, de acordo com Marcuse, uma forma de arte não afirmativa, que se voltasse contra as formas de dominação adotadas pelo sistema vigente, através da qual fosse possível a superação efetiva da cultura afirmativa, o que não implicaria numa demolição da cultura em geral, mas tão somente de seu caráter afirmativo.

Enquanto existir o efêmero, haverá suficiente luta, tristeza e sofrimento para destruir a imagem idílica; enquanto existir um reino da necessidade, haverá necessidades suficientes. Também uma cultura não-afirmativa será lastreada com a transitoriedade e a necessidade: uma dança no topo do vulcão, uma gargalhada em meio ao luto, um jogo com a morte. Enquanto isso durar, a reprodução da vida também será uma reprodução da cultura: formação de anseios não realizados, purificação de instintos não realizados.⁵⁷

No entanto, a cultura afirmativa, de acordo com Marcuse, também contém uma dimensão de protesto que se manifesta na arte, cuja origem está na necessidade de liberdade que é “essencialmente negativa”⁵⁸. O caráter negativo da estética, no contexto da cultura afirmativa, está centrado na percepção de uma realidade que não pode ser admitida nem tolerada e, ao ser recusada, abre espaço para uma dimensão de protesto no âmbito desta cultura.

Na origem desta negatividade, portanto, está um clamor pela liberdade. É neste aspecto que se centra a importância política da estética e da arte, pois é a arte, como elemento de negação, que poderá tornar possível a visualização da alteridade. Assim a arte, como valor dissidente e desobediente, fica livre para expressar novas verdades ou possibilidades, para dar vazão às potencialidades que o homem tem reprimido desde a

⁵⁶ MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura, p. 54.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 70.

⁵⁸ KANGUSSU, Imaculada. *Leis da liberdade*, p. 31.

origem da civilização e que emergem sob esta forma alienada. A arte, assim, pode cooperar com a produção de uma nova consciência, o que faz com que a cultura do idealismo burguês seja vista não apenas como ideologia, mas como realização histórica.

Os impulsos e as pulsões que a cultura afirmativa reprimiu não foram destruídos, foram mantidos vivos, o que dá origem a uma contradição que só permite a liberdade se ela for um valor interior. Mas verifica-se que é impossível retirar da liberdade todo o seu caráter (e exigência) de sensibilidade, tornando a sua busca algo subversivo. A arte revela o seu poder crítico ao se opor à realidade efetiva, mantendo vivos os anseios humanos, mesmo diante da realidade adversa. Kant é contraposto a Sthendal: no lugar do prazer desinteressado, surge a beleza como *promesse de bonheur*.

Nisto reside seu perigo em uma sociedade que precisa racionar e controlar a felicidade, que libertou o indivíduo mantendo o controle sobre a fruição. A beleza apresenta à vista o que não pode ser prometido e é negado à maioria. A sociedade burguesa só reconhece a conversão do homem em objeto quando se trata da servidão, a reificação do corpo como objeto de prazer é depravação; e quando a mercadoria é o corpo, e não a força de trabalho, seu portador é desprezado por violar os limites da reificação.⁵⁹

Quando se dá a libertação dos sentidos em relação à alma, também se dão os impulsos de uma nova cultura: fruição sem culpa. Assim a arte pode apresentar o mundo de forma mais verdadeira, atravessando a consciência reificada. Ela traz à tona os impulsos submersos, transformando-os em ações concretas e atos de liberdade e, mesmo que a liberdade seja aparente, o gozo que ela proporciona é real.

A fruição, no entanto, é colocada a serviço da ordem corrente do mundo administrado e a experiência do que ela poderia ser de fato é perdida e só resta, mais uma vez, a liberdade anímica, transportada para a vida cotidiana, na tentativa de amenizar a infelicidade que esta traz consigo, mantendo viva a capacidade de trabalho e produção. A falta de liberdade exterior torna possível a superação da liberdade interior, que produz uma visão interiorizada que assume uma dimensão crítica perante a realidade efetiva. Isto só se tornou possível, de acordo com Marcuse, devido à mudança promovida pela nova noção dada à personalidade que, “...não é mais a fonte da conquista, mas da renúncia”⁶⁰. Esta dimensão crítica conduz a um novo tipo de indivíduo, não mais um indivíduo cuja liberdade é apenas anímica, pensado a partir da modernidade como consequência do imperativo categórico kantiano, mas um indivíduo

⁵⁹ KANGUSSU, Imaculada. *Leis da liberdade*, p. 16.

⁶⁰ MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura, p. 57.

que...

... aprendeu a cobrar em primeiro lugar de si mesmo todas as exigências. O domínio da alma se tornou mais exigente para o plano interior e mais modesto para o plano exterior. A pessoa já não é um trampolim para o ataque ao mundo, mas uma linha de recuo protegida por trás do *front*. Em sua interioridade, como pessoa ética, ela [a personalidade – pibf] constitui a única propriedade segura que o indivíduo não pode perder.⁶¹

3.2 – O papel emancipatório da arte

Se no texto de 1937 a arte foi, por um lado, apresentada como um instrumento de controle e dominação, através da felicidade anímica que ela fornece aos homens desprovidos de individualidade no contexto do sistema capitalista e, por outro lado, foi apresentada como essencialmente negativa, no texto “A conquista da consciência infeliz”, de 1964, Marcuse retoma a abordagem a respeito do poder emancipatório da arte. Neste texto, Marcuse procura demonstrar como o progresso da razão instrumental e tecnológica liquida a oposição e a transcendência da “cultura superior”. É possível evidenciar como as conclusões obtidas por Marcuse, 1937, ecoam em suas reflexões apresentadas posteriormente em *O homem unidimensional*.

Entre as reflexões apresentadas por Marcuse no texto “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, que repercutem nas discussões de *O homem unidimensional*, merece destaque a afirmação de que “os novos métodos do processo disciplinador não são possíveis sem a rejeição dos momentos progressistas contidos nos estágios anteriores da cultura”⁶². Esta citação evidencia que, desde aquele momento, Marcuse apontava para a necessidade da crítica à sociedade opulenta. Esta afirmação é corroborada quando o autor afirma que a superação da cultura afirmativa, embora pudesse parecer utópica, poderia produzir, caso se efetivasse, a supressão da própria cultura. Isto faria com que a arte se tornasse desprovida de objeto e fosse relegada aos museus e toda a cultura correria o risco de ser substituída pelo domínio técnico.

Os avanços da era tecnológica permitem ao homem fazer mais do que os heróis

⁶¹ MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura, p. 57.

⁶² Ibidem, p. 60.

da cultura. A realidade pode se dar ao luxo de refutar a cultura.⁶³ O antagonismo e a oposição entre a cultura superior e a realidade social vai, aos poucos, sendo minada, o que acarreta um nivelamento entre ambas. A isso Marcuse chamou de “liquidação da cultura bidimensional”, que “... não ocorre por meio da negação e rejeição dos ‘valores culturais’, mas por sua incorporação total na ordem estabelecida, pela sua reprodução e exibição em escala maciça”⁶⁴.

As verdades da cultura superior continuam sendo os ideais da sociedade, porém são reproduzidas a todo momento: continuam sendo lidas e estudadas nos bancos das escolas, mas servem como instrumentos de controle. Seu valor foi reduzido à troca. Só podem dar autenticidade a um discurso político, a uma propaganda.⁶⁵

O ideal foi ultrapassado, foi trazido do reino sublimado da alma para o reino dos problemas operacionais, que são os elementos da cultura de massa. A materialização do ideal fez com que a cultura superior se tornasse parte da cultura material. Os valores morais, estéticos e intelectuais da cultura superior foram diluídos, pois a sua validade depende da realidade de um mundo que foi invalidado pela sociedade tecnológica e não existe mais. Embora essa cultura – afirmativa – tenha sido erigida e se sustentado em uma rica representação, foi negada por uma dimensão antagônica: a ordem dos negócios e da técnica. A arte e a cultura provenientes da sociedade industrial, no entanto, não eliminaram os caracteres da cultura afirmativa, mas os transformaram essencialmente: “A mulher vampiresca, o herói nacional, o beatnik, a dona de casa neurótica, o gangster, o astro, o magnata carismático desempenham uma função muito diferente e até contrária à de seus predecessores culturais”⁶⁶. Antes a condição humana era representada e idealizada. Aquele era um mundo no qual o ser humano e a natureza não eram “coisas”, nem meros instrumentos. O que se verifica agora é superação de um mundo pelo outro, conforme atesta Marcuse:

Com o seu código de formas e maneiras, com o estilo e o vocabulário de sua literatura e filosofia, essa cultura passada expressava o ritmo e o conteúdo de um universo no qual vales e florestas, vilas e hospedarias, nobres e vilões, salões e

⁶³ Um bom exemplo desta afirmação foi o fato de, em julho de 1969, 5 anos após o texto “A conquista da consciência infeliz” ter sido publicado, os cientistas americanos terem pousado uma nave tripulada no solo da Lua, nosso satélite natural. Feito digno das glórias dos mitos e heróis da antiguidade, num acontecimento que foi assistido por milhões de pessoas em todo o mundo, não se tratando apenas de um relato mítico, cuja veracidade pudesse ser questionada.

⁶⁴ MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da sociedade industrial*, p. 70.

⁶⁵ Um bom exemplo, hoje, desta afirmação encontra-se em toda a propaganda em torno de eventos esportivos de âmbito mundial, como a Copa de Mundo de Futebol e as Olimpíadas, em que são utilizados argumentos que envolvem termos como “união dos povos”, “*fair play*”, dentre outros, mas que, na verdade, escondem, por trás de tais termos, motivos narcisistas e de ordem primordialmente econômica.

⁶⁶ MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da sociedade industrial*, p. 71.

cortes eram parte da realidade vivida. Na prosa e no verso dessa cultura pré-tecnológica está o ritmo dos que perambulam ou passeiam em carruagens, que têm o tempo e o prazer de pensar, contemplar, sentir e narrar.⁶⁷

Essa cultura, hoje ultrapassada, no entanto, também contém elementos que sobrevivem à sua absorção e continuam como uma ameaça de renascimento no progresso técnico. Esses elementos são a expressão da alienação livre e consciente das formas estabelecidas. Essa alienação é de tipo superior e difere do conceito marxista, cujo fundamento se dá na análise da exploração da força de trabalho. Ela é a alienação artística e representa a transcendência consciente da existência alienada. Essa alienação, de tipo consciente, representa a possibilidade de contato com uma outra realidade, nela encontram-se valores considerados ultrapassados, mas que, ao negarem o mundo regido pela ordem dos negócios e do progresso, remetem para uma outra forma de liberdade. O que demonstra a superioridade e a veracidade deste tipo de alienação é o conflito que ela mesma gera com os elementos da sociedade em desenvolvimento. A negação do mundo administrado dos negócios pode, a princípio, ser fantasiosa, uma vez que este é o mundo que foi “decretado” como real e importante, e isto é uma verdade de difícil refutação, pois está ancorada em argumentos trazidos da própria teoria marxista, tais como “base material”, “infraestrutura econômica”. Um bom exemplo disto está na atenção dada aos fluxos das bolsas de valores ao redor do mundo, que foram transformadas nos “termômetros” da atual sociedade capitalista. Por isso, tudo aquilo que se coloca contra esta ordem de coisas é imediatamente nomeado de utópico, fantasioso e irreal: “brincadeira de crianças” para as tardes de fastio e de ócio.

Fastio e ócio não estão na ordem do dia das pessoas sérias, das pessoas “preocupadas”, que nos raros momentos que poderiam ter, livres dos problemas imediatos, ficam a antecipar os novos acontecimentos e problemas, calculando as infundáveis possibilidades de lucro ou prejuízo.

As imagens desta alienação não são as mesmas imagens tradicionais da alienação artística, não são imagens do passado, nem imagens “românticas”, naquilo que o termo tem de decadente, são imagens do futuro, são “imagens de uma satisfação que dissolveria a sociedade que as suprime”⁶⁸.

Para Marcuse, a grande arte e a literatura surrealistas das décadas de 1920 e 1930 ainda procuraram recuperar essas imagens, mas elas pertencem a uma dimensão

⁶⁷ MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da sociedade industrial*, p. 72.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 72. No original: “images of a gratification that would dissolve the society which suppress it”. Conforme: MARCUSE, Herbert. *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of the Advanced Industrial Society*, p. 60.

perdida. O que as torna inválidas, no entanto, é a desvalorização de sua força subversiva e não o fato de serem obsoletas do ponto de vista literário. O pluralismo planificador, característico do novo totalitarismo no qual tudo é permitido, absorve o impacto destas novas formas artísticas revolucionárias e a realidade tecnológica em desenvolvimento mina as bases da alienação artística e a própria essência da arte, o que levou Marcuse a afirmar que: “o lugar da obra de arte numa cultura pré-tecnológica e bidimensional é muito diferente do que numa civilização unidimensional, mas a alienação caracteriza tanto a arte afirmativa como a negativa”⁶⁹. O que distingue, então, a arte afirmativa da arte negativa é a classe de alienação à qual elas estão sujeitas.

3.3 – A recusa da estética democrática de uma dominação também democrática

O tópico anterior enfocou a maneira como Marcuse entende o papel da arte numa cultura afirmativa, embora também tenha sido destacado que, desde o texto de 1937, o potencial negativo da arte já se apresentava. Abordaremos agora, prioritariamente, a arte como negação. Neste caso, ela é a Grande Recusa, é a “boa alienação”, ou a contrapartida negativa da arte, numa sociedade marcada pela unidimensionalidade.

Embora a primeira referência de Marcuse à Grande Recusa – termo emprestado de Whitehead – esteja no texto “Algumas considerações sobre Aragon”, de 1945, é no capítulo “Fantasia e utopia”, do livro *Eros e civilização*, que a expressão ganha maior visibilidade.

Essa Grande Recusa é o protesto contra a repressão desnecessária, a luta pela forma suprema da liberdade (...) Mas essa ideia só podia ser formulada sem punição na linguagem da arte. No contexto mais realista da teoria política ou mesmo da Filosofia, foi quase universalmente difamada como utopia.⁷⁰

As obras da “boa alienação”, no entanto, são incorporadas nessa sociedade e tornam-se parte de todo o aparato de dominação: “...vendem, reconfortam, excitam”.

Ora, essa lacuna essencial entre as ordens e a ordem do dia, conservada aberta na alienação artística, é progressivamente fechada pela sociedade tecnológica em desenvolvimento. E, com o seu fechamento, a Grande Recusa é, por sua vez, recusada; a “outra dimensão” é absorvida pelo estado de coisas dominante.⁷¹

⁶⁹ MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da sociedade industrial*, p. 74.

⁷⁰ Idem, *Eros e civilização*, p. 139.

⁷¹ Idem, *A Ideologia da sociedade industrial*, p. 75.

As afirmações acima podem ser confirmadas na maneira como os críticos neoconservadores, através da crítica à crítica esquerdista da cultura de massa, ridicularizaram o protesto contra o uso vulgar e massificado dos clássicos⁷² da cultura, alegando que eles devem sair do mausoléu. Estes clássicos, no entanto, ao ingressarem no cotidiano das massas já não cumprem o mesmo papel de outrora. Tornando-se objetos de consumo, estão privados de sua força antagônica e não representam uma contradição no contexto de uma sociedade aplainada. E, o que é mais grave, tornaram-se, eles próprios, os novos instrumentos de dominação.

O livre acesso aos bens culturais cria uma falsa noção de democratização e liberdade. Hoje, quase todos podem consumir as “belas-artes”, mas a aparente liberdade nada mais é do que a força das engrenagens de uma máquina cultural que adequa o seu conteúdo às necessidades do sistema. Aquilo que se apresenta como democratização e liberdade, tem o seu ser na planificação social. Aqui encontramos um novo sentido para a distinção entre ser e parecer (essência e aparência), presente no discurso filosófico desde os pré-socráticos. Hoje, essa oposição se dá da seguinte maneira: de um lado temos a planificação real e efetiva, cuja consequência, de acordo com Marcuse, é a unidimensionalidade social, que se apresenta na forma de liberdade e a todos engana. O pai de família pode ler Goethe, antes de se deitar; a família pode visitar as ruínas de Pompéia, numa espécie de aula de história viva; a dona de casa pode dedicar algumas horas da semana para um curso de línguas; o jovem pode frequentar a biblioteca e lá usufruir de toda a sabedoria humana acumulada e todos podem, dos seus televisores e computadores, saber o que acontece em todas as partes do mundo. Todos, no entanto, estão inseridos numa rede planificada de dominação que absorve qualquer possibilidade de ameaça e contradição que poderia surgir a partir da leitura e estudo dessas obras ou dessas informações. De que adianta as obras falarem de um outro mundo, se o homem se tornou unidimensional e não consegue ver nada além de uma realidade integrada. Isso levou Marcuse a defender a ideia da liberação das forças de contenção social, por serem estas as responsáveis pelo fato de as pessoas não quererem mudar, de desejarem a situação alienada que traz conforto.

A ideologia hodierna reside em que a produção e o consumo reproduzem e justificam a dominação. Mas o seu caráter ideológico não altera o fato de que os seus benefícios são reais. A repressividade do todo reside em alto grau na sua eficácia: amplia as perspectivas da cultura material, facilita a obtenção das

⁷² Entre os clássicos, Marcuse cita Platão, Hegel, Shelley e outros, conforme *A Ideologia da sociedade industrial*, p. 76.

necessidades da vida, torna o conforto e o luxo mais baratos, atrai áreas cada vez mais vastas para a órbita da indústria – enquanto, ao mesmo tempo, apoia e encoraja a labuta e a destruição. O indivíduo paga com sacrifício de seu tempo, de sua consciência, de seus sonhos; a civilização paga com o sacrifício de suas próprias promessas de liberdade, justiça e paz para todos.⁷³

Porém, a Grande Recusa, ou “a boa alienação”, é uma tentativa contra essa visão integrada da realidade, afirmação que está de acordo com o que escreveu Douglas Kellner: “a concepção marcuseana de ‘Grande Recusa’ e a sua defesa do potencial revolucionário dos grupos e indivíduos não integrados na sociedade industrial avançada, fornece o elo entre a sua teoria e o anarquismo”⁷⁴.

Para Marcuse, Brecht é um dos responsáveis pelos fundamentos teóricos para esse esforço da boa alienação. Ainda é possível representar o mundo contemporâneo no teatro, de tal modo que o espectador reconheça a verdade que a peça se destina a transmitir? Essa é a grande questão proposta pelo “teatro de protesto”⁷⁵, como exemplo de “boa” alienação artística. Essa possibilidade de modificação do mundo contemporâneo a partir de uma representação que o apresenta como passível de modificação deve, para Marcuse, ser aprendida e apreendida. Visando a ensinar (revelar) o que realmente é o mundo dominado, é preciso que a arte rompa a identificação do apreciador (espectador) com o que lhe é apresentado, através de um “efeito de alheamento” (*Verfremdungseffekt*), que... “deve produzir essa dissociação em que o mundo possa ser reconhecido como o que ele é...”⁷⁶

Para Marcuse, esse “efeito de alheamento”, até certo ponto, esteve presente nas obras de Brecht, que, embora tenha sido um dramaturgo complexo e controvertido, era assumidamente marxista e expunha esta preferência de forma explícita em suas peças. Para Brecht, o objetivo fundamental da arte (no seu caso, o teatro) não é a catarse, mas sim o protesto e o convencimento. A negação de um dos princípios mais fundamentais

⁷³ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*, p. 99.

⁷⁴ KELLNER, Douglas. *Herbert Marcuse, and the Crise of Marxism*, p. 279. Texto original: Marcuse’s concept of the “Great Refusal” and his advocacy of the revolutionary potential of those strata, groups and individuals not integrated in advanced industrial society, provide the crux of his alleged kinship with anarchism. (a tradução é nossa).

⁷⁵ Expressão usada para designar a atitude de dramaturgos modernos que centraram seus esforços na produção de textos e peças cujo conteúdo era de protesto, não só político, mas também de inconformismo contra todo tipo de opressão e repressão. Não se trata especificamente de um movimento organizado e entre os seus expoentes, destacam-se: Henrik Ibsen, August Strindberg, Bernard Shaw, Bertold Brecht, dentre outros. Em 1966, Paulo Francis escreveu, no prefácio da edição brasileira do livro *O Teatro de Protesto*, de Robert Brustein: “O fundamental a ser entendido no protesto em discussão é o seu movimento pendular. Há dramaturgos que se revoltam contra a sociedade visando a melhorá-la, e outros cujo objetivo é simplesmente negar o próprio conceito de sociedade de que falei acima”. [sociedade opressora – pibf].

⁷⁶ MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*, p. 78.

do teatro e da teoria estética em geral – a catarse – traz consigo outras consequências: uma peça não é uma experiência predominantemente individual, assim como a transformação da sociedade não se dá a partir de uma reconciliação do homem consigo mesmo; ambas envolvem um elemento coletivo fundamental. Brecht, no entanto, não permite que essa objetividade o afaste totalmente da subjetividade, pois ainda permanece essencialmente um autor moral e religioso. Há em suas obras uma notável semelhança com ideias de Marcuse, uma vez que esse último também prioriza o coletivo e inviabiliza uma modificação da sociedade a partir de uma transformação marcadamente subjetivista.

Assim, a possibilidade de comunicar a negatividade se materializou nas obras de vanguarda, com Brecht, Rimbaud, com o Dadaísmo e o Surrealismo. Neste sentido, a linguagem artística torna-se uma maneira de apresentação do ausente, ela é uma linguagem cognitiva, mas com uma cognição que subverte o positivo, ela é uma cognição subversiva. Os personagens de Brecht, por exemplo, cantam paraísos e esperanças que transformaram o amor e o azul do mar em pensamento político.

Os esforços de reaver a Grande Recusa, no entanto, têm sido absorvidos, de acordo com Marcuse, por aquilo que eles mesmos recusam. Hoje, a arte diverte sem pôr em perigo a boa consciência dos homens de boa vontade. Justifica essa absorção o progresso técnico, que suaviza a miséria social, oferecendo a um maior número de pessoas os benefícios do desenvolvimento.

Invalidando as imagens acalentadas da transcendência pela incorporação em sua realidade cotidiana onipresente, essa sociedade dá o testemunho do quanto conflitos insolúveis se estão tornando controláveis – do quanto a tragédia e o romance, os sonhos e ansiedades aqui-representativos estão sendo tornados suscetíveis de solução e dissolução técnicas. O psiquiatra cuida dos Don Juans, Romeus, Hamlets, Faustos da mesma forma como cuida de Édipo – ele os cura. Os dirigentes do mundo estão perdendo suas características metafísicas. Seu comparecimento à televisão, a entrevistas coletivas, ao Parlamento e a audiências públicas é dificilmente adequado ao drama além daquele da propaganda, enquanto as consequências ultrapassam o alcance do drama.⁷⁷

A alma teve os seus anseios revelados e evidenciados e os problemas metafísicos tornaram-se ilusórios. Desde Freud, sabe-se que aquilo que a alma e a consciência humanas ocultam é muito mais do que aquilo que revelam. A busca pelo significado das coisas foi trocado pela busca pelo significado das palavras e não há possibilidade de saída nesse universo racionalmente planejado. A gratificação que o sistema oferece é

⁷⁷ MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*, p. 81.

mais agradável do que aquilo que a sua recusa propõe⁷⁸, o que nos conduz à necessidade de abordar a maneira como é possível a união entre o social e o estético, como condição para uma transformação radical da consciência e da sociedade.

⁷⁸ Um bom exemplo desta afirmação será encontrada no filme “Matrix” de 1999 – marco do cinema contemporâneo. Nele, Morfeu e os seus parceiros procuram tirar Neo e os demais do mundo virtual (matrix) para o mundo real. O mundo virtual, no entanto, é mais agradável do que o real, o que subverte o pensamento platônico, que, é o que se diz, inspirou o filme.

4. A UNIÃO DO SOCIAL E DO ESTÉTICO

A Revolução é Guerra. É a única das guerras que consideramos legítima e justa. Realmente a maior dentre as guerras que a história conheceu... Na Rússia ela foi começada e declarada.

Lenin – frase de abertura do filme “Encouraçado Potemkin”

A arte enfrenta a história, opõe-se à história, que é a crônica da opressão...

Herbert Marcuse

...a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente ao universal, e esta ao particular

Aristóteles

4.1 – A arte revolucionária de André Breton e Leon Trotski

Leon Trotski, na primeira metade da década de 1920, escreveu no seu livro *Literatura e Revolução*:

Cada classe dominante cria sua cultura e, por conseguinte, sua arte. A história conheceu as culturas escravistas da Antiguidade clássica e do Oriente, a cultura feudal da Europa medieval e a cultura burguesa que hoje domina o mundo. Daí a dedução de que o proletariado deva também criar a sua cultura e sua arte.⁷⁹

O próprio Trotski reconhece que a questão não seja simples, pois todos as sociedades anteriores tiveram muito tempo para produzir a sua cultura e a sua arte próprias, o que não pode valer na mesma medida para o proletariado, pois o seu domínio é, por definição, temporário, já que “o proletariado considera sua ditadura como um *breve período de transição*”⁸⁰.

A classe de possuidores de escravos e o sistema feudal duraram muitos séculos, o que lhes permitiu a construção de uma arte característica. Até mesmo a burguesia, que existe há apenas cinco séculos, desde o Renascimento, e tendo atingido o seu pleno amadurecimento somente no século XIX, demonstrou que é preciso tempo para se erigir uma cultura e uma arte próprias.

Considerando que o período da revolução social⁸¹, em escala mundial, não será

⁷⁹ TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*, p. 149.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 150.

⁸¹ Trotski, neste momento, ainda confiava plenamente no sucesso da revolução.

breve, poderá durar dezenas de anos, de acordo com Trotski, surge então a questão: Seria possível que o proletariado criasse a sua própria cultura? O que garante a legitimidade da questão é o fato de que os anos de revolução constituíram tempos de uma feroz luta de classes, marcada mais pela destruição de antigos valores, do que pela construção de uma nova cultura.

Não se trata, portanto, da mera edificação de uma nova cultura, pois quanto mais favoráveis se tornassem as condições para a criação cultural, tanto mais o proletariado se dissolveria na nova comunidade socialista, se libertando de suas características originais, deixando de ser proletariado. Se tal fato se desse, ocorreria algo sem precedentes na história da humanidade: a sociedade não apresentaria mais um caráter de divisão de classes, o que levou Trotski a concluir que não haveria uma “cultura proletária”, o que, para ele, não seria de todo mal.

Pode-se concluir, portanto, que não haverá cultura proletária. E, para dizer a verdade, não existe motivo para lamentar isso. O proletariado tomou o poder precisamente para acabar com a cultura de classe e abrir o caminho a uma cultura da humanidade. Ao que parece, esquecemos isso com muita frequência.⁸²

Além disso, segundo Trotski, o desenvolvimento de uma cultura proletária não poderia ser pensada na mesma perspectiva que o desenvolvimento da cultura burguesa, uma vez que o desenvolvimento desta última teve início muito tempo antes que a própria burguesia existisse enquanto classe revolucionária (hoje conservadora). No desenvolvimento da sua cultura, a burguesia se apropriou dos estilos de então, como o gótico, e começou a criar um estilo próprio. Até mesmo o Renascimento, que nada mais é do que a retomada da cultura clássica antiga, não começou antes que a nova classe se sentisse segura o bastante para abandonar os estilos anteriores. Entre o Renascimento e a Revolução Francesa, que consolidou a cultura e o domínio burgueses, foram três séculos de crescimento das forças materiais e intelectuais que conferiram à burguesia o *status* do qual ela hoje se vangloria. A situação do proletariado era bem diferente. A sua revolução foi feita com violência, destruição e aniquilação, num período muito curto de tempo.

Trotski, mesmo com todo o seu otimismo com relação à revolução, tinha discernimento o bastante para admitir que ainda não havia se dado o passo necessário rumo à mudança social que os revolucionários buscavam:

Os dias que tivemos ainda não representam a época de uma nova cultura, mas no máximo seu limiar. Devemos em primeiro lugar nos apossar oficialmente dos elementos mais importantes da velha cultura, a fim de podermos ao menos abrir

⁸² TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*, p. 150.

caminho à construção de uma cultura nova.⁸³

Na visão de Trotski e dos revolucionários, a nova cultura não seria aristocrática, nem estaria reservada às minorias privilegiadas, mas seria uma cultura de massas universal e popular, o que demonstra que até mesmo os intelectuais à frente da revolução não tinham muita clareza sobre o que queriam dizer quando usavam a expressão “arte (ou cultura) revolucionária”. Esse um é dos motivos pelos quais Marcuse fez a crítica à “estética marxista” e está de acordo com o que o próprio Trotski escreveu:

Mas, se não se quer empregar as palavras imprudentemente, isso ainda não constituiu a criação de uma cultura proletária própria. *Cultura proletária, arte proletária, etc.*, em três entre dez casos, empregam-se estes termos entre nós, sem espírito crítico, para designar a cultura e a arte da próxima sociedade comunista; em dois casos entre dez, para indicar o fato de que grupos particulares do proletariado adquiriram alguns elementos da cultura pré-proletária; e, enfim, em cinco casos entre dez, há uma confusão de ideias e termos que não têm pé nem cabeça.⁸⁴

Em 25 de julho de 1938, mais de uma década depois da publicação de *Revolução e literatura*, Trotski e André Breton se encontraram na cidade do México, onde redigiram o manifesto “Por uma arte revolucionária independente”. O manifesto, que também contou com a colaboração do pintor Diego Rivera, foi amplamente divulgado pelo mundo, depois de traduzido para o inglês e o espanhol.

Breton encontrava-se no México desde março daquele ano e o clima era de tensão internacional. Em Moscou, os dirigentes do Partido Comunista da União Soviética haviam sido praticamente dizimados e, em maio, quando Breton e Trotski se encontraram, foram eliminados os últimos sobreviventes da oposição russa. Diante das ameaças de uma guerra mundial, Trotski, envolto nas mais complicadas discussões políticas, ainda encontra tempo para tratar, juntamente com Breton, da arte e da produção intelectual. O encontro entre ambos deveu-se, entre outras, a uma razão fundamental: a negação dos pressupostos teóricos da literatura proletária imposta pela “Associação russa dos escritores proletários” (A. R. E. P.). Breton e os seus companheiros, membros da “Associação dos escritores e artistas revolucionários” (A. E. A. R.), haviam, em abril de 1934, se manifestado contra a expulsão de Trotski da França e haviam rompido, em junho de 1935, com o PCF (Partido Comunista Francês), no congresso dos escritores em defesa da cultura, no qual há suspeitas de que tenham sido sabotados pelos organizadores deste, entre os quais, Aragon. Posteriormente, Breton

⁸³ TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*, p. 154.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 156.

engajou-se ao lado dos militantes de esquerda no “Comitê pelo inquérito sobre o processo de Moscou e pela liberdade de expressão na revolução”, em Paris, outubro de 1936. O comitê ajudou na constituição de uma comissão de inquérito que iria ouvir Trotski, na cidade do México, em abril de 1937, sob a presidência de John Dewey.

É importante esclarecer que o que aproximou Breton de Trotski foi o questionamento, feito pelo primeiro, a respeito das causas da degenerescência da U.R.S.S. Breton, um dos “pais” do movimento surrealista, via Trotski com muita simpatia e Trotski tinha plena consciência de que a simpatia de Breton poderia significar muito para a IV Internacional⁸⁵, como evidencia a citação a seguir:

Desde 1924, Trotski só se tinha voltado muito episódica e superficialmente para os problemas referentes à criação artística e literária. Sua obra *Literatura e revolução* parece-lhe pertencer, como confia a Breton, a um período “pré-histórico”. Mas várias circunstâncias o levaram, há já alguns meses, a aprofundar, precisar e ao mesmo tempo modificar suas antigas concepções das relações entre a arte e a revolução. Desde julho de 1937, está em contato epistolar com Dwight Macdonald e os fundadores de *Partisan Review*, Philip Rahv e William Phillips, que decidiram, após a sua ruptura com o stalinismo, fazer renascer sua revista, cujo primeiro número sai em dezembro de 1937. Trotski, que julga a linha política dos redatores de *Partisan Review* hesitante e timorata, finalmente aceita colaborar na revista e compromete-se a escrever um estudo crítico sobre a arte. Assim que Breton chega, convida os redatores da referida revista a estabelecerem relações com o escritor que lhes apresenta em termos calorosos: “André Breton, reconhecidamente o cabeça do surrealismo, encontra-se agora no México. Como sabem com certeza, no plano artístico como no plano político, ele é não só independente do stalinismo, mas também hostiliza-o completamente. Demonstra sincera simpatia para com a IV Internacional.”⁸⁶

No seu livro *A Revolução traída*, Trotski fizera uma terrível descrição da condição da arte e da produção intelectual no totalitarismo que imperava na U.R.S.S. Para ele, a burocracia grassava em todos os lugares, inclusive na música, na literatura e na arte em geral. Todos os agrupamentos pertenciam a uma só organização, a do “Realismo socialista”, que também poderia ser chamado de “espécie de campo de concentração das letras”⁸⁷. Muitos foram os artistas que sofreram e pagaram com a própria vida, desaparecendo na Sibéria. Só era aceita a arte que enaltecia o “chefe” Stalin, o que levou Trotski a escrever: “A arte da época stalinista entrará na história como a expressão mais espetacular do profundo declínio da revolução proletária”⁸⁸. Breton, por sua vez, também rejeitava o “Realismo socialista”. Em texto de 1937, nega

⁸⁵ Organização fundada em 1938, por Trotski. Pretendia ser a herdeira de todo o legado revolucionário de até então.

⁸⁶ BRETON, André e TROTSKI, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*, p. 17.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 18.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 18

que a arte de uma época seja a pura e simples imitação dos aspectos que essa época reveste, e rejeita como “errônea a concepção do realismo socialista que pretende impor ao artista, excluindo-se qualquer outra, a pintura da miséria proletária”⁸⁹. Os dois, Breton e Trotski, estão juntos nesta concepção: “Pois para Breton, assim como para Trotski, há, no interior da criação artística, a *sinceridade* e *autenticidade*, isto é, a fidelidade do artista a si próprio, à sua emoção e ao seu eu interior”⁹⁰.

Mas, o que se tratou exatamente neste importante encontro? Mesmo considerando as diferenças entre os dois revolucionários, o que acarretou uma série de pequenos incidentes, cujo estudo escapa do nosso objetivo, pode-se afirmar que o encontro foi muito proveitoso e dele extraímos muitos elementos que nos interessam no presente trabalho. O primeiro, e mais importante deles, refere-se ao manifesto que resultou do encontro, redigido de maneira bem peculiar: Breton redigiu a sua parte, que foi encaminhada a Trotski, que a recortou, anexando a sua parte às que considerava importantes no texto de Breton. A citação a seguir ilustra bem a questão:

Convém assinalar que o primeiro parágrafo, redigido por Breton, não foi conservado na versão definitiva. Esse parágrafo é na realidade uma crítica de uma caricatura do marxismo que quer que o conjunto das superestruturas ideológicas, das quais a arte faz parte, seja o reflexo direto das condições econômicas e materiais da existência. Breton defende que a arte, a ciência, assim como “a busca do ideal social” são capazes, por sua vez, de reagir contra a base material da sociedade e portanto modificá-la. A ausência deste parágrafo, na versão definitiva do manifesto, não significa necessariamente que tenha havido sobre essa questão uma divergência entre Trotski e Breton. Muito ao contrário, Trotski lembra que, como discípulo fiel de Marx, mas também de Labriola, sempre se insurgiu contra as interpretações estreitas e mecânicas das obras de arte, unicamente por critérios de classes ou critérios puramente econômicos. Ridiculariza impiedosamente os “imbecis” que tentam interpretar *A divina comédia* de Dante pelas “faturas que os mercadores de tecidos florentinos enviavam a seus clientes”.⁹¹

O texto aproxima a visão da relação entre arte e revolução em Breton e Trotski com a que seria manifestada por Marcuse em suas principais obras, sobretudo no livro *A dimensão estética*, de 1977, na qual ele escreve: “O caráter progressista da arte, a sua contribuição para a luta pela libertação não se pode medir a partir das origens do artista nem pelo horizonte ideológico de sua classe”⁹². A proximidade entre as preocupações dos dois autores e Marcuse não cessa por aí. No quarto parágrafo do manifesto, afirma-se que a arte, no contexto do sistema capitalista, entra em choque com a “degradação da sociedade burguesa” e vive o impasse de não poder garantir a sua existência por si mesma, devendo associar-se ao movimento de transformação revolucionária da

⁸⁹ BRETON, André e TROTSKI, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*, p. 19.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁹¹ *Ibidem*, p. 21.

⁹² MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 28.

sociedade. Marcuse, embora não concorde com este ponto de vista, atesta que a afirmação acima está presente na ideologia marxista, quando escreve, também em *A dimensão estética*: “... a função ideológica da arte só pode hoje ser superada, fundamentando a arte na *práxis* revolucionária e na *Weltanschauung* do proletariado”⁹³.

Ainda no manifesto, no parágrafo 7, verifica-se um outro ponto em comum entre os dois autores e Marcuse. Trata-se do interesse por Freud: “Quase não surpreende que Freud e a psicanálise tenham sido o objeto de discussões entre Trotski e Breton, ambos admiradores do mestre de Viena”⁹⁴.

O parágrafo 9 do manifesto, talvez o mais importante para a presente discussão, é revelador, pois evidencia que, para preservar a autonomia da arte, chegaram a rever pontos importantes na redação do manifesto e nas suas concepções anteriores, conforme a citação a seguir:

Em *A revolução traída*, redigida dois anos antes [do encontro com Breton – pibf], Trotski aderiu ainda à sua antiga fórmula de 1924 e escrevia que o Estado operário devia, com respeito às tendências artísticas, “deixar-lhes no seu próprio campo uma liberdade completa”, colocando “acima de tudo, o critério: por ou contra a revolução”. Trotski considerou, portanto, que esse critério, que colocava anteriormente, “acima de tudo”, era no entanto uma restrição à liberdade de criação. Mas a degenerescência da arte oficial na U.R.S.S. leva-o também a temer o abuso que se poderia fazer do critério “por ou contra a revolução proletária”.⁹⁵

O pensamento de ambos sobre a independência da arte, no entanto, só é exteriorizado no parágrafo 16 do manifesto, no qual se lê:

Quando um primeiro contato internacional tiver sido estabelecido pela imprensa e pela correspondência, procederemos à organização de modestos congressos locais e nacionais. Na etapa seguinte deverá reunir-se um congresso mundial que consagrará oficialmente a fundação da Federação Internacional. O que queremos: a independência da arte – para a revolução. A revolução – para a liberação definitiva da arte.⁹⁶

Este tópico procurou demonstrar a proximidade entre as ideias de Breton e Trotski, a respeito da relação entre a arte e a revolução, com as ideias de Marcuse, que serão abordadas na sequência. Sobretudo a afirmação de que a arte não deve se prestar a um uso ideológico que lhe custe a sua autonomia. E, para finalizar, transcrevemos uma citação do texto de Trotski “A arte e a revolução”, de 1938:

A arte, como a ciência, não só não precisam de ordens, mas não podem, por sua própria natureza, suportá-las. A criação artística tem suas leis, mesmo quando está

⁹³ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 23.

⁹⁴ BRETON, André e TROTSKI, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*, p. 23.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 46.

conscientemente a serviço do movimento social. A criação intelectual é incompatível com a mentira, a falsificação e o oportunismo. A arte pode ser uma grande aliada da revolução, enquanto permanecer fiel a si mesma.⁹⁷

4. 2 – A transcendência da arte e os sentidos em que ela pode ser revolucionária (crítica à estética marxista)

Para Marcuse, assim como para Breton e Trotski, a arte é autônoma e deve permanecer fiel a si mesma perante as relações sociais. A arte protesta contra estas relações na medida em que as transcende, rompendo com a consciência dominante, revolucionando a consciência.

A arte, para Marcuse, pode ser revolucionária em muitos sentidos. Num sentido restrito, ela é revolucionária quando apresenta uma mudança radical no estilo e na técnica. Neste contexto, servem de exemplo as chamadas “artes de vanguarda”, como o Expressionismo e o Surrealismo. A arte pode, de outra maneira, ser revolucionária quando, em virtude de sua configuração estética, denuncia a ausência de liberdade do existente e, através desta denúncia, procura romper a realidade mistificada, apresentando a possibilidade de uma transformação social. Neste sentido, segundo Marcuse, toda verdadeira obra de arte seria também uma obra revolucionária e como exemplos o autor cita Brecht, Goethe, William Blake, Rimbaud, dentre outros.

O que torna a arte revolucionária não é o fato de ser produzida para – ou por – esta ou aquela classe, pois só faz sentido falar de arte revolucionária se for em referência à própria obra de arte, como forma que se tornou conteúdo. A preocupação com a estética exige uma justificação, numa situação histórica em que a realidade pobre só pode modificar-se através da *práxis* política radical, constatação que levou Marcuse a examinar a estética marxista.

No livro *A dimensão estética*, de 1977, Marcuse procura contribuir com a estética marxista, a partir da crítica da sua ortodoxia, centrada na tentativa de entender e justificar a verdade de uma obra de arte sempre no contexto das relações de produção existentes, de modo que a arte configure interesses de determinadas classes sociais o que, como analisado anteriormente, era uma preocupação já presente nos escritos de Breton e Trotski.

Dessa forma, a estética marxista é criticada a partir dos seguintes tópicos: a

⁹⁷ BRETON, André e TROTSKI, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*, p. 99.

relação necessária entre a arte e a base material; a conexão definida entre arte e classe social (arte autêntica = arte de uma classe em ascensão); coincidência entre o político e estético; o escritor deve exprimir os interesses e as necessidades da classe em ascensão (no capitalismo, esta classe é o proletariado); a classe declinante ou os seus representantes só podem produzir uma arte e a consideração de que o Realismo é a forma de arte que corresponde mais convenientemente às relações sociais.

Essas teses implicam na exigência de que as relações de produção fundadas nos contextos sociais se expressem na obra libertária como resultado da matéria configurada e da forma que lhe é adequada. Este imperativo categórico, que deriva de uma rígida concepção base-superestrutura, nega aspectos importantes da dialética de Marx. Tornou-se assim um esquema devastador para a estética, pois implica na noção normativa da base material como verdadeira realidade e numa desvalorização política das forças não materiais, particularmente da consciência individual, o que culmina numa depreciação do mundo da subjetividade. O indivíduo perde o seu valor como tal e vale apenas como “elemento” da consciência de classe, o que minimiza um importante pré-requisito da revolução: o fato de que a necessidade da mudança radical deve ser buscada na estrutura psíquica dos indivíduos, na sua consciência e no seu consciente. Um bom exemplo do acima exposto está no filme *A Greve*, de 1924, do cineasta Sergei Eisenstein, que se integrara ao *Proletkult*⁹⁸ em 1920. Neste filme, que segundo o *Pravda* foi a primeira criação revolucionária do cinema, Eisenstein elimina a figura do herói individual. O herói é coletivo e a ação é sempre uma iniciativa das massas, o que contraria totalmente a lógica e a psicologia da tradição cinematográfica, além de cair no erro da minimização da importância do indivíduo, conforme crítica de Marcuse, a seguir. Assim, verifica-se que a estética marxista sucumbiu à própria reificação que expôs e combateu na sociedade como um todo.

A subjetividade tornou-se um átomo da objetividade, mesmo na sua forma rebelde, rendeu-se e tornou-se um órgão executivo. A componente determinista da teoria marxista não reside no seu conceito de relação entre existência social e consciência, mas no conceito reducionista de consciência que põe entre parênteses o conteúdo específico da consciência individual e, assim, descarta o potencial revolucionário contido na própria subjetividade.⁹⁹

Desta forma, a arte apela para uma consciência que não é apenas a de uma classe particular, mas a dos seres humanos enquanto “seres genéricos”. Quem é o sujeito desta

⁹⁸ Movimento literário criado na Rússia em 1917. Enfraquecido após a Revolução, deixou de existir em 1923.

⁹⁹ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 17.

consciência? Para a estética marxista é o proletariado. Para Marcuse, o sujeito para (e pelo) o qual a verdadeira arte apela é anônimo e a arte não deve ser usada como instrumento de uma classe particular para promover a revolução. A luta política deve ser acompanhada por uma mudança radical da consciência. A tese central de Marcuse, aqui, é a de que as qualidades radicais da arte (a 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. A obra de arte, desta forma, representa a realidade, ao mesmo tempo em que a denuncia. E, contrariando o fundamento da estética marxista, Marcuse afirma que:

A função crítica da arte, a sua contribuição para a luta pela libertação, reside 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.¹⁰⁰

A forma estética deve, assim, retirar a arte da imediatidade da luta de classes e fortalecer sua autonomia. Esta autonomia, no entanto, não produz a “falsa consciência” ou mera ilusão, mas uma “contraconsciência”: a negação da atitude realístico-conformista. Forma estética, autonomia e verdade encontram-se interligadas e a verdade da arte pode romper com o monopólio da realidade estabelecida.

Para Marcuse, a estética marxista transforma a função cognitiva da arte em falsa ideologia. A autonomia da arte traz consigo o imperativo categórico: “as coisas têm que mudar”¹⁰¹. No entanto, as qualidades materiais, por mais urgentes que sejam, não são capazes de fazer da obra uma verdadeira obra de arte, pois a arte tem a sua própria dimensão de afirmação e negação. É uma dimensão que não se pode reduzir relativamente ao processo social de produção. Qualquer tradução ou transferência da ação do mundo palaciano para o mundo da produção material tem de estar sujeita à estilização estética, caso queira ser a expressão da verdade que abala a realidade. Qualquer tradução deve ser transformada em arte, na qual o universal será manifesto em todo o particular social, o subjetivo no objetivo. Verifica-se, desta forma, uma transcendência na colisão entre o mundo da vida e a dimensão estética que faz com que, a partir de condições específicas e particulares, seja denunciado o “universal que

¹⁰⁰ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 20.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 24.

aparece no seu destino”¹⁰² e que está além da sociedade de classes.

A dimensão estética promove a criação de uma dimensão “metassocial”. Existe algo no “Édipo rei” que deve ser entendido de maneira independente da divisão de classes, o que é algo quase impossível para os dias atuais. Esta dimensão metassocial está presente e racionalizada na literatura burguesa, centrada na confrontação entre o indivíduo e a sociedade e nela a vida e a morte dos indivíduos se desenvolve não na medida em que eles sejam participantes de uma classe ou outra, mas como amantes, vilões ou outra característica qualquer.

Marcuse cita o exemplo do personagem Werther, de Goethe, cujo suicídio é motivado apenas circunstancialmente por razões de ordem política e social, sendo a obra fundamentalmente sobre a história dos amantes e do seu mundo, não passando os elementos burgueses de meros acidentes (o que seria inaceitável no contexto da estética marxista). Para Marcuse, a estética marxista erra ao estigmatizar a privatização do social e a idealização do amor e da morte, ao considerá-los uma forma de ideologia conformista, devido ao caráter elitista das situações e à maneira como nelas se dá a abstração das questões de classe. É que, de acordo com Marcuse, nem mesmo nas obras mais políticas, a confrontação entre os dois mundos (da ficção e da realidade) nunca é puramente política, existem outras formas de oposição a serem consideradas, tais como as que se dão entre um indivíduo e outro, entre homem e mulher ou entre natureza e humanidade. Até mesmo no capitalismo, que é marcado pela opressão, surgiu o espaço para outras possibilidades de libertação, tais como a emancipação feminina ou o fim da escravidão dos afro-descendentes.

Assim, a própria história traz consigo as imagens de um novo mundo em que a libertação é possível. Isso evoca novamente a ideia do “fim da arte”. As possibilidades de liberdade estão centradas no potencial emancipatório do progresso técnico e parecem tornar obsoleta a função tradicional da arte. Significa, no entanto, a supressão de um uso definido do potencial estético, supressão esta que é reprovada por Marcuse. Numa sociedade livre, a recusa da dominação, preconizada pela arte, torna-se real, mas, mesmo numa tal sociedade, isto não significaria o fim da arte, pois:

Em virtude das suas verdades trans-históricas, universais, a arte apela para uma consciência que não é apenas a de uma classe particular, mas a dos seres humanos enquanto “seres genéricos”, desenvolvendo todas as suas faculdades de valorização da vida.¹⁰³

¹⁰² MARCUSE, H. *A dimensão estética*, p. 32.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 37.

Mas quem é o sujeito desta consciência? Para a estética marxista, o proletariado é este sujeito, pois é a única classe que não defende a preservação da sociedade capitalista. O proletariado se vê numa situação de dominação e alienação, no entanto, é livre em relação aos valores desta sociedade, pois deles está excluído. Para a estética marxista, o proletariado só é livre numa situação: para fazer a revolução, para a libertação. Desta forma, no proletariado a arte seria superada, sem anular o seu conteúdo, uma vez que este transcende a *praxis* social. A nova consciência do proletariado garantiria a autenticidade de sua arte. Para Marcuse, esta é uma situação que não se aplica ao capitalismo avançado, pois neste o proletariado não representa exatamente a negação da sociedade existente, estando, em grande parte, integrado a ela.

Se o proletariado não é a negação da sociedade existente, mas se encontra, em grande parte, integrado a ela, então a estética marxista confronta-se com uma situação em que “as formas autênticas das criações culturais” existem, embora não possa religar-se com a consciência – mesmo potencial – de um determinado grupo social.¹⁰⁴

Isso conduz à seguinte questão: “Como estabelecer o nexos entre a economia e a arte, sem se basear numa consciência de classe?”. Adorno, ao tentar responder esta questão, defendeu, segundo Marcuse, a ideia de que a autonomia da arte afirma-se como um distanciamento intransigente, tanto para a consciência integrada, quanto para a consciência alienada. As obras alienadas podem muito bem ser entendidas como elitistas ou como sintomas de decadência, mas, contrapõe Marcuse, continuam sendo formas autênticas da contradição e acusam a totalidade da sociedade que arrasta tudo para o seu campo de ação, arrasta até mesmo a oposição. A arte, nos dias atuais, apela para um sujeito socialmente anônimo e não apenas para o sujeito da práxis revolucionária o que, de acordo com Marcuse, dá sentido à afirmação de Nietzsche, na dedicatória de sua obra *Zarathustra*: “Para todos e para ninguém”.¹⁰⁵

O capitalismo avançado é caracterizado por uma sociedade monopolista de classes. Este monopolismo também prevê e provê as necessidades e os interesses da classe trabalhadora, ainda que estabelecidos pela classe dominante. E, quanto mais os explorados sucumbem ao poder existente, mais a arte deles se distancia. Ao distanciar-se da práxis de mudança, a arte corre o risco de perder a sua verdade, o que levou

¹⁰⁴ MARCUSE, H. *A dimensão estética*, p. 37. Marcuse, neste ponto, cita, como referência, Lucien Goldman e a sua obra *Towards a Sociology of the Novel*. Londres: Tavistock, 1975, pp. 10 e segs.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 39.

Brecht a escrever: “Uma obra que não mostre soberania e que não outorgue ao público soberania perante a realidade de modo nenhum é uma obra de arte”.¹⁰⁶

4.3 – A simpatia pelos movimentos libertários dos anos 1960: música e protesto político.

Para Marcuse, a arte pode exercer um importante papel na práxis política, para o qual a sua autonomia contribui, pois “... o que na arte parece distante da práxis da mudança deve ser reconhecido como um elemento necessário numa práxis futura de libertação – como a ‘ciência do belo, a ciência da redenção e da realização’”¹⁰⁷. Isso conduz à afirmação:

A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo. O movimento dos anos sessenta levou a uma transformação radical da subjetividade e da natureza, da sensibilidade, da imaginação e da razão. Abriu uma nova visão das coisas, permitiu o ingresso da superestrutura na base.¹⁰⁸

Marcuse faz referência à experiência dos anos 1960, que aparece como a tentativa de transformação da subjetividade, da produção de uma nova sensibilidade. Esses anos foram uma “amostra” da força revolucionária da arte. John Lennon, um dos ídolos “pop” da época, assim como Bob Dylan, cuja atitude atraiu a atenção de Marcuse para o movimento, escreveu, em 1969, na música “Give peace a chance”:

Todos estão falando sobre John e Yoko,
Timmy Leary, Rosemary, Tommy Smothers,
Bobby Dylan, Tommy Cooper, Derek Taylor,
Norman Mailer, Alan Ginsberg,
Hare Krishna Hare Hare Krishna
Tudo o que dizemos é dê uma chance a paz.¹⁰⁹

E em “Revolution”, de 1968, ainda com os Beatles:

Você diz que você quer uma revolução
Bem, você sabe..
Todos nós queremos mudar o mundo
Você me diz que isso é uma evolução
Bem, você sabe. Todos nós queremos mudar o mundo.¹¹⁰

¹⁰⁶ MARCUSE, H. *A dimensão estética*, p. 39.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 39.

¹⁰⁹ Everybody's talking about John and Yoko, Timmy Leary, Rosemary, Tommy Smothers, Bob Dylan, Tommy Cooper, Derek Taylor, Norman Mailer, Alan Ginsberg, Hare Krishna, Hare, Hare Krishna All we are saying is give peace a chance.

¹¹⁰ You say you want a revolution / Well you know we all want to change the world / You tell me that it's evolution. / Well you know we all want to change the world.

Bob Dylan, por sua vez, escreveu, na música “Blowin’ in the wind”, de 1963:

...quantas vezes precisarão as balas de canhão
voar até serem para sempre abandonadas? A
resposta meu amigo está soprando no vento. A
resposta está soprando no vento (...) Sim, e
quantos ouvidos precisará um homem ter até que
ele possa ouvir o povo chorar? Sim, e quantas
mortes custará até que ele saiba que gente demais
já morreu? A resposta meu amigo está soprando
no vento.¹¹¹

Na música “Masters of war”, também de 1963:

Venham seus senhores da guerra
Vocês que constroem as grandes armas
Vocês que constroem os aeroplanos da morte
Vocês que constróem todas as bombas
Vocês que se escondem atrás das paredes
Vocês que se escondem atrás das mesas
Eu só quero que vocês saibam
Que eu enxergo através de suas máscaras

Você que nunca fez nada
A não ser criar para a destruição
Você brinca com meu mundo
Como se fosse seu pequeno brinquedo
Você coloca uma arma em minha mão
E se esconde da minha vista
E se vira e corre longe
Quando as rajadas de balas voam

Como um Judas do passado
Você mente e engana
Uma guerra mundial pode ser vencida
Você quer que eu acredite
Mas eu enxergo através de seus olhos
E eu enxergo através de sua mente
Como enxergo através da água
Que escorre pelo meu ralo

Vocês aprontam os gatilhos
Para os outros atirarem
Então vocês se afastam e assistem
Enquanto a contagem dos mortos aumenta
Vocês se escondem em suas mansões
Enquanto o sangue dos jovens
Escorre pelos seus corpos
E são enterrados na lama

Vocês jogaram o pior dos medos
Que pode ser lançado
Medo de trazer crianças
Para o mundo
Por ameaçarem meu filho

¹¹¹ Yes and how many times must cannonballs fly, before they're forever banned? The answer, my friend, is blowin' in the wind. The answer is blowin' in the wind. Yes and how many ears must one man have, before he can hear people cry? Yes and how many deaths will it take till he knows that too many people have died? The answer, my friend, is blowin' in the wind.

Ainda por nascer e sem nome
Vocês não valem o sangue
Que corre pelas suas veias

O quanto que eu sei
Para falar fora de hora?
Você pode dizer que sou jovem
Você pode dizer que sou inculto
Mas há uma coisa que eu sei
Embora eu seja mais novo que você
Nem Jesus jamais poderia
Perdoar o que você faz

Deixa eu te fazer uma pergunta
Será que seu dinheiro é mesmo tão forte?
Poderia comprar seu perdão?
Você acredita que pode?
Acho que irá descobrir
Quando sua morte te encontrar
Que todo o dinheiro do mundo
Não comprará de volta sua alma

E eu espero que você morra
E sua morte logo virá
Seguirei seu caixão
Na tarde pálida
E assistirei enquanto eles lhe abaixem
Para seu leito de morte
E ficarei de pé sob seu túmulo
Até ter certeza de que estiver morto.¹¹²

Na música “Like a rolling stone”, de 1965, que aborda a falta de sentido que os “senhores da guerra” e todo o sistema tinham imposto à vida e transformou-se em um dos grandes hinos da contracultura:

Como se sente?
Por estar por sua conta?
Sem nenhuma direção para casa
Como uma completa estranha?
Como uma pedra que rola?
(...)

¹¹² Come you masters of war. You that build the big guns. You that build the death planes. You that build all the bombs. You that hide behind walls. You that hide behind desks. I just want you to know. I can see through your masks. You that never done nothin', but build to destroy. You play with my world, like it's your little toy. You put a gun in my hand, and you hide from my eyes, and you turn and run farther. When the fast bullets fly. Like Judas of old, you lie and deceive. A world war can be won. You want me to believe, but I see through your eyes, and I see through your brain, like I see through the water, that runs down my drain. You fasten the triggers, for the others to fire. Then you set back and watch, when the death count gets higher, you hide in your mansion. As young people's blood, flows out of their bodies, and is buried in the mud. You've thrown the worst fear, that can ever be hurled. Fear to bring children, into the world, For threatening my baby, unborn and unnamed. You ain't worth the blood, that runs in your veins. How much do I know to talk out of turn. You might say that I'm young. You might say I'm unlearned, but there's one thing I know. Though I'm younger than you. Even Jesus would never forgive what you do. Let me ask you one question. Is your money that good, will it buy you forgiveness. Do you think that it could I think you will find. When your death takes its toll. All the money you made. Will never buy back your soul. And I hope that you die, and your death'll come soon. I will follow your casket in the pale afternoon, And I'll watch while you're lowered. Down to your deathbed, and I'll stand o'er your grave. 'Til I'm sure that you're dead.

Quando você não tem nada, você não tem nada a perder
Você está invisível agora
Você não tem mais segredos a ocultar.¹¹³

E no texto “Herbert Marcuse fala aos estudantes”, que é a transcrição de um relato feito em virtude dos acontecimentos do famoso maio de 68, em Paris, lê-se a seguinte afirmação:

Meu amigo Adorno foi convidado para ir a Berlim dar uma conferência sobre a peça de Goethe *Ifigênia em Tauris*. O auditório estava lotado de estudantes que simplesmente não queriam deixá-lo falar, por considerarem um ultraje que na situação reinante após o assassinato de um estudante na manifestação contra o Xá da Pérsia, e no inflamado clima político de Berlim, houvesse uma conferência sobre um drama clássico humanista. Eles simplesmente não podiam aceitar aquilo, e realmente houve uma revolta na sala de aula, tendo levado muito tempo para acalmá-los, de modo que a conferência pudesse ser dada.¹¹⁴

Embora o próprio Marcuse evidencie, no mesmo texto, o exagero e o extremo de atitudes como a citada acima, ele reconhece que, naquele momento, elas evidenciavam o desgaste da cultura clássica e sua incapacidade de canalizar os sentimentos e anseios do novo momento em curso. A obra de Goethe, e de tantos outros autores clássicos, não passava, para os jovens daquela geração, de uma forma afirmativa de arte e estava desconectada do que acontecia no mundo e tanto a música de Dylan e Lennon, quanto os protestos dos estudantes, podem ser entendidos como atos de inconformismo contra esta situação. Este é o aspecto que nos permite abordar, em conjunto, essas manifestações, vendo-as como aspectos diferentes de um mesmo processo em curso.

As afirmações acima seriam suficientes para demonstrar que Marcuse, embora com restrições, entendia toda aquela movimentação social como algo legítimo e, embora perigosa, “...difícil de refutar”.¹¹⁵ No entanto, ao abordarmos a relação de Marcuse com a música e os movimentos de protesto, é necessário retroceder um pouco mais. No texto “A arte na sociedade unidimensional”, ele expõe as razões que o levaram a retomar o tema da arte: uma espécie de desespero centrado na incapacidade da linguagem tradicional de comunicar o que acontece no momento político presente:

Desespero ao perceber que toda a linguagem prosaica e particularmente a linguagem tradicional, de algum modo parece ter morrido. Ela me parece incapaz de comunicar o que hoje está acontecendo, arcaica e obsoleta em confronto com alguns resultados e com a força da linguagem poética e artística, especialmente no contexto da oposição contra esta sociedade, entre a juventude sublevada e rebelde do nosso tempo. Quando assisti e participei de suas demonstrações contra a guerra do Vietnã, quando os ouvi cantar as canções de Bob Dylan, senti de algum modo, e isto é muito

¹¹³ How does it feel. To be without a home. Like a complete unknown. Like a rolling stone? (...) When you got nothing, you got nothing to lose. You're invisible now, you got no secrets to conceal.

¹¹⁴ MARCUSE, Herbert. Herbert Marcuse fala aos estudantes, p. 69.

¹¹⁵ Ibidem, p. 70.

difícil de definir, que esta é na verdade a única linguagem revolucionária que hoje nos resta.¹¹⁶

Marcuse reconhece que quando a arte, no terreno social e político, pergunta pela sua razão de ser, a resposta não é fácil, pois até mesmo a arte que se apresentou como uma antítese no sistema, foi absorvida por ele. E, se a linguagem tradicional é incapaz de designar uma sociedade melhor ou uma sociedade livre, uma vez que a sociedade capitalista desfaz a esperança de poder ser vencida pela classe que ela explora, então ela não é capaz de comunicar o que os homens podem ou devem ser. Por isso ela é inadequada. Novas relações entre os homens jamais surgirão, se permanecem as mesmas imagens e expressões próprias da repressão e da exploração. A arte, desta forma, só pode cumprir com sua função revolucionária somente se ela não se tornar parte do *establishment*. Daí a simpatia de Marcuse, naquele momento, por expressões como a música de Bob Dylan. A arte pode assumir uma posição política, num mundo em que o sentido e a ordem devem ser revistos pelo protesto e pela recusa.

Em *A grande recusa hoje*, extraímos as seguintes palavras, na apresentação feita por Isabel Loureiro, organizadora da coletânea:

Em 11 de novembro de 1941 Marcuse escreve a Horkheimer: “Não sou pessoa de deixar ‘mensagens em garrafas’. O que temos a dizer não é apenas para um futuro mítico”. Esta frase traduz de maneira exemplar o programa de Marcuse, o único filósofo da Escola de Frankfurt a levar adiante o projeto da teoria crítica dos anos 30 – manter unidas filosofia, teoria social e política radical. (...) Para Marcuse a teoria crítica tinha a obrigação de politizar-se, sob pena de tornar-se anódina. Isso significava para ele, naquele momento, apoio inequívoco aos estudantes rebeldes, assim como o combate ao imperialismo americano, sobretudo no Vietnã.¹¹⁷

E, no texto “Herbert Marcuse fala aos estudantes”, da mesma coletânea, é possível verificar a proximidade de Marcuse com os protestos estudantis e sociais e a importância de seu pensamento para a compreensão da situação vivida, não só na França, mas em todo o mundo. Neste texto, Marcuse declara não só a importância dos acontecimentos, como também os apoia, mostrando-se solidário com os estudantes em protesto, assim como havia manifestado interesse pela música de Dylan.

Pode-se dividir a interpretação marcuseana daqueles eventos, conforme o texto, em três momentos: primeiro, o entendimento e a justificação dos fatos; segundo, a defesa da legitimidade e, finalmente, a crítica de Marcuse às incoerências presentes nos acontecimentos.

No que se refere ao entendimento e justificação dos fatos, Marcuse recorre às

¹¹⁶ MARCUSE, Herbert. *A arte na sociedade unidimensional*, p. 245.

¹¹⁷ LOUREIRO, Isabel. (org.) *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*, p. 7.

manifestações e reivindicações dos estudantes, entre as quais, figuram como as mais importantes: a manifestação de repúdio à postura da Universidade de Paris, que repreendeu os estudantes que haviam participado de um protesto contra a guerra do Vietnã e as reivindicações dos estudantes da Sorbonne, que reclamavam, entre outras coisas, uma reforma total da estrutura acadêmica, considerada obsoleta e ainda baseada no modelo medieval. Tais reivindicações incluíam a contratação de novos professores, a construção de novas salas de aula e bibliotecas e a reforma do sistema avaliativo. As reivindicações acima conferem legitimidade ao processo que, de acordo com Marcuse, foi, a princípio, uma “manifestação perfeitamente pacífica”¹¹⁸, cujas consequências só passaram a ser graves depois que o reitor pediu à polícia para desocupar o pátio, fato este que Marcuse condenou veementemente: “Foi a primeira vez na história que a polícia interveio e desocupou o pátio à força, com vários estudantes feridos”¹¹⁹. Marcuse apoiou as manifestações e chamou a atenção para o fato de que os moradores do bairro e os professores tomaram o partido dos alunos.

Como vocês sabem, a ordem de greve foi seguida cem por cento. Agora, neste ponto, gostaria de dizer a vocês por que acredito ser este evento tão importante. Em primeiro lugar, deveria de uma vez por todas curar quem quer que ainda sofra do complexo de inferioridade do intelectual. Não há a mais leve dúvida de que, neste caso, os estudantes mostraram aos trabalhadores o que podia ser feito, e que os trabalhadores seguiram as palavras de ordem e o exemplo dado pelos estudantes. (...) O que testemunhamos em Paris durante estas semanas foi o repentino ressurgimento e retorno de uma tradição, e desta vez uma tradição revolucionária, que estivera adormecida na Europa desde o início dos anos vinte, a ampliação e intensificação espontâneas das manifestações, desde a construção de barricadas à ocupação de edifícios.¹²⁰

Um outro aspecto importante e que atesta, novamente, a simpatia de Marcuse pelo movimento, é o fato de ele considerar as manifestações de 1968 como uma “Revolução cultural porque é dirigida contra todo o *establishment* cultural, incluindo a moralidade da sociedade existente”¹²¹. O que o leva a concluir assim o seu relato: “Sentimos que temos que nos identificar com isto, esperando que por meio de tentativa e erro o movimento ganhe força e ao mesmo tempo fortaleça a sua organização e coordenação internacionais”¹²².

E, para podermos compreender melhor a importância dada por Marcuse aos movimentos da década de 1960, façamos uma breve incursão no texto “A nova

¹¹⁸ MARCUSE, Herbert. Herbert Marcuse fala aos estudantes, p. 58.

¹¹⁹ Ibidem, p. 58.

¹²⁰ Ibidem, p. 60.

¹²¹ Ibidem, p. 64.

¹²² Ibidem, p. 66.

sensibilidade”, de *Um ensaio sobre a libertação*, publicado em 1969, mas, conforme o próprio Marcuse, redigido antes que os acontecimentos de maio de 1968 se efetivassem.

Marcuse, no referido texto, declara que viu na contestação estudantil dos anos 1960, sobretudo nos acontecimentos de maio de 68, uma forma de protesto não só contra o domínio do sistema capitalista, mas também contra a burocracia que dominava o desenvolvimento do socialismo. Esta manifestação, somada às outras de natureza semelhante, como a música dos jovens, poderia, de acordo com Marcuse, traçar...

...os limites das sociedades estabelecidas, da sua capacidade de contenção. Quando esses limites forem alcançados, o *establishment* poderá iniciar um novo regime de supressão totalitária. Mas, além desses limites, se encontra um espaço, tanto físico quanto mental, para a construção de um reino da liberdade que não é a do presente: uma libertação em relação ao arbítrio de exploradores – uma libertação que deve preceder a construção de uma sociedade livre e que exige um rompimento histórico com o passado e o presente.¹²³

A citação acima expressa e reforça o grau de confiança que os movimentos libertários do final da década de 1960 geraram em Marcuse, como uma forma de oposição ao poder vigente. Como se não bastasse, o próprio Marcuse admite a semelhança entre as suas ideias e as formuladas pelos jovens:

Este ensaio foi escrito antes dos eventos de maio e junho de 1968, na França. Acrescentei apenas alguma documentação em notas de rodapé. A coincidência entre algumas ideias sugeridas no meu ensaio e aquelas formuladas pelos jovens militantes impressionou-me.¹²⁴

Para Marcuse, um dos papéis da teoria social é analisar as sociedades nas suas funções e capacidades, identificar as tendências e apontar as mudanças institucionais necessárias para se alcançar um nível mais elevado de vida, o que envolve o uso racional e equitativo de recursos, minimização de conflitos e alargamento do reino da liberdade. A teoria social, no entanto, nunca ultrapassou os limites de uma concepção restritiva. Marcuse defende a ideia de que esta concepção deve ser revista e quem exige esta revisão é a própria evolução das sociedades contemporâneas.

A mudança social já não pode ser mais chamada de utópica, uma vez que a utilização das forças e dos recursos poderiam pôr fim à pobreza e à escassez dentro de um futuro próximo. A correta utilização dos recursos acarretaria uma mudança quantitativa que permitiria o advento de uma sociedade livre que, por sua vez, garantiria que o bem-estar se convertesse numa qualidade de vida essencialmente nova, incorporada à natureza humana.

¹²³ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. VIII. (a tradução é nossa)

¹²⁴ Ibidem, p. IX. (a tradução é nossa)

Entretanto, “a teoria crítica que deve guiar a prática política ainda está atrasada”¹²⁵ e só sairá deste atraso quando apontar para...

...uma prática política de desembaraço metódico e recusa do *establishment* e que vise a uma transformação radical de valores. Tal prática envolve uma ruptura com as maneiras familiares, rotineiras, de ver, ouvir, sentir e compreender as coisas, de modo que o organismo possa tornar-se receptivo às formas potenciais de um mundo não agressivo e não explorador.¹²⁶

Em suma, a teoria deve apontar para uma nova sensibilidade, como a esboçada na experiência dos anos 1960, que rompa com as antigas e superadas maneiras e hábitos de ver, ouvir, sentir e compreender, mesmo que isto implique num processo destrutivo, pois a recusa é contra as regras do jogo montado.

4.4 – A nova sensibilidade

Marcuse não poderia se furtar à tarefa de incluir, nas suas discussões, a nova sensibilidade como um fator político, pois a consciência das possibilidades de liberdade deve se tornar o poder condutor no domínio do conhecimento e da imaginação, preparando o terreno para a ação revolucionária.

A nova sensibilidade é a expressão da supremacia dos instintos da vida sobre as forças destrutivas. Dessa forma, estes instintos seriam capazes de encontrar a expressão racional na distribuição do tempo e do trabalho socialmente necessário, determinando o “que” e o “como” produzir, liberando a consciência para o desenvolvimento do esforço necessário para uma organização social em que as pessoas estivessem protegidas e recompensadas. Teríamos, então, a dissolução da oposição entre a razão e a imaginação e estaríamos diante de um novo princípio de realidade, no qual a nova sensibilidade produziria um *ethos estético*, tanto no que se refere à arte, quanto aos sentidos. Assim, se daria uma objetivação da sensibilidade subjetiva, que libertaria os seres humanos dos seus “falsos pais”, que toleraram e realizaram todas as atrocidades – Auschwitz, Vietnã, Hiroshima, etc... – da história. Isso está de acordo com o que escreveu Douglas Kellner no livro *Herbert Marcuse and the Crise of Marxism*:

A nova sensibilidade, Marcuse acredita, é uma radical força política anti-capitalista e um catalisador da mudança revolucionária. Ela contém uma subversão das necessidades das quais dependem a própria existência do capitalismo e produz novas necessidades que representam a negação do mesmo. Marcuse aprova totalmente os portadores da nova sensibilidade, que ele encontra na contracultura e na Nova

¹²⁵ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 5. (a tradução é nossa)

¹²⁶ Ibidem, p. 6. (a tradução é nossa)

Esquerda, como evidências de uma possível libertação do Estado capitalista beligerante.¹²⁷

Isso não significa que os crimes seriam redimidos, mas que haveria a possibilidade de que os mesmos fossem detidos, para que não fossem cometidos novamente, o que implicaria na total negação do *establishment*; sua moralidade, sua cultura e a afirmação do direito à construção de um novo mundo, no qual o lúdico e o belo se tornam formas de existência e da sociedade.

Como marco da união entre o social e o estético, a nova sensibilidade torna possível uma nova sociedade, na qual “a repressão anteriormente progressiva se transforma em supressão regressiva”¹²⁸ e onde o ódio dos jovens se transforma em riso e canção: “mini-saias contra traje a rigor, *rock’n’roll* contra o realismo soviético: (...) a exigência de uma nova moralidade e de uma nova cultura...”¹²⁹. Esse é o motivo pelo qual a música de Dylan e de Lennon – como manifestações artísticas de protesto – e os movimentos estudantis do final de década de 1960 são abordados, no presente capítulo, em condição de igualdade, pois, neste caso, representam exemplos de manifestação da nova sensibilidade e constituem “imagens da libertação”.

O *ethos estético* fornece o denominador comum entre o domínio estético e o domínio político e a dimensão estética pode servir como padrão para uma sociedade livre. Este padrão envolveria um novo universo de relações humanas, que libertaria as satisfações repressivas das sociedades não livres, transformando em realidade social, o que, até então, só podia ser concebido na imaginação estética. A realização destas relações permitiria a regulação de ações que, aos poucos, tornariam subversivas aquelas que têm sido perpetuadas pelo sistema capitalista e a sua moralidade própria. No lugar das pressões econômicas em favor dos grupos e corporações, teríamos a descomercialização da natureza; no lugar do caos urbano das grandes metrópoles, teríamos a reconstrução urbana total.

A quantidade destas reformas seria traduzida na qualidade da transformação radical a tal ponto que enfraqueceria de modo crítico a pressão econômica, política e cultural e aos grupos dominantes, que têm interesse em preservar o ambiente e a ecologia do comércio rentável.¹³⁰

¹²⁷ KELLNER, Douglas. *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism*, p. 286. The new sensibility, Marcuse believes, is a radically anti-capitalist political force and a catalyst of revolutionary change. It contains a subversion of the needs on which capitalism depends for its very existence and produces new needs that represent the negation of capitalism. Marcuse totally affirms those bearers of the new sensibility which he finds in the New Left and counterculture as portents of a possible liberation from the capitalist warfare state. (a tradução é nossa)

¹²⁸ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 25. (a tradução é nossa)

¹²⁹ *Ibidem*, p. 26. (a tradução é nossa)

¹³⁰ *Ibidem*, p. 28. (a tradução é nossa)

Kant, ao suprimir as barreiras entre a sensibilidade e a imaginação, reconhecia a importância dos sentidos para a produção das imagens da libertação. Os sentidos fornecem o material com o qual a imaginação cria o seu reino de liberdade. No entanto, a indústria cultural reforça a dominação, pois, ao modelar a sensibilidade e a razão dos indivíduos, também modela a liberdade da imaginação. O sistema capitalista, através da razão instrumental e todos os seus aparelhos repressores, reprimiu a imaginação, transformando em tabus da moralidade social toda a sua livre manifestação. Tudo é perversão e subversão. “A imaginação, que era livre para buscar uma nova moralidade, foi sacrificada pelas exigências da razão efetiva”.¹³¹

Para Marcuse, a rebelião jovem dos anos 1960 poderia indicar uma mudança fundamental da situação, pois tratava-se de uma ação de protesto político que, por ter um caráter estético era, ao mesmo tempo, apolítica e exigia uma nova moralidade e uma nova sensibilidade, ao invocar o poder sensitivo da imaginação. Ao exigir uma nova moralidade, a ação transforma em retrógrada e regressiva a moralidade que permeou toda a construção dos valores capitalistas e até da burocracia socialista.

Obscena não é a fotografia de uma mulher nua que expõe os pêlos do púbis, mas a de um general uniformizado que ostenta as suas medalhas conquistadas numa guerra de agressão; obsceno não é o ritual dos *hippies**, mas a declaração de um alto dignatário da igreja afirmando que a guerra é necessária para a paz.¹³²

A “eficiência” da sociedade administrada não é mais um argumento aceitável. Para além do seu domínio, aparece a possibilidade da construção de uma nova sociedade e a transformação racional da realidade pode conduzir à uma realidade elaborada pela sensibilidade estética do homem, na qual haveria a “... coincidência de

¹³¹ Conforme MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 29. (a tradução é nossa)

¹³² MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 8. (a tradução é nossa) *No texto “A libertação da sociedade opulenta”, Marcuse faz o seguinte comentário sobre os *hippies*: “Antes de concluir gostaria de dizer duas palavras sobre os *hippies*. Parece-me um fenômeno sério. Se estamos falando do surgimento de uma repulsão instintiva frente aos valores da sociedade repressiva, creio que esse é o lugar adequado para examiná-lo. Parece-me que os *hippies*, como todo movimento não conformista de esquerda, estão divididos. (...) Boa parte do movimento é mera bufonaria de nível privado, e conseqüentemente, na realidade, como sugeriu Gerassi, completamente inofensivo; algo muito simpático e atrativo, nada mais. Todavia, a questão não termina aqui. Há entre os *hippies*, e especialmente nas tendências *hippies*, como os *diggers* e os *provos*, um elemento político inerente – talvez ainda mais nos EUA do que aqui (Reino Unido). Trata-se do surgimento de novos valores e necessidades instintivas. Essa experiência existe. Há uma sensibilização nova contra o racionalismo eficaz e enfermo. Há a recusa de jogar com as regras de um jogo rígido, um jogo que você sabe que é rígido desde o início. Está na revolta contra a limpeza compulsiva da moralidade puritana e na agressão alimentada por esta moralidade puritana, tal como a vemos hoje, no Vietnã, entre outras coisas. Em: MARCUSE, H. *Liberation from the Affluent Society*, p. 191. (a tradução é nossa)

causalidade através da natureza e causalidade através da liberdade”¹³³.

As necessidades e faculdades próprias da liberdade encontrariam, então, um ambiente propício, pois jamais poderiam se desenvolver em um ambiente criado por (e para) impulsos agressivos. Até mesmo a realidade que nos afeta assumiria, literalmente, para Marcuse, uma forma expressiva deste novo objetivo, que faria do real uma obra de arte: a arte “haveria se tornado uma força produtiva na transformação material, bem como na cultural”¹³⁴.

Kant, na *Crítica da razão pura*, forneceu os critérios que permitiriam a diferenciação entre o “indivíduo histórico” e o “indivíduo transcendental”. Para Kant, existem formas puras, *a priori*, da sensibilidade comuns a todos os seres humanos. Seriam estas apenas o espaço e o tempo? Questiona Marcuse. Haveria também uma forma constitutiva mais material e, no entanto, anterior a toda racionalização e a toda a ideologia? Esta é a nova sensibilidade, que é acompanhada de uma nova consciência que seria capaz de guiar a reconstrução da realidade, o que exigiria também uma nova linguagem para definir e comunicar os novos “valores”.

Um exemplo do rompimento com o universo linguístico do *establishment*, abordado por Marcuse, é a linguagem desenvolvida por grupos “subculturais”, como a dos *hippies*, que usam termos como “trip”¹³⁵ ou “grass”.

Nenhuma subversão linguística, no entanto, segundo Marcuse, se compara à promovida pelos militantes negros, pois ela “destrói o contexto ideológico em que as palavras são usadas e definidas e as coloca no contexto oposto – uma negação do estabelecido”¹³⁶. Transformaram a “alma” (branca em sua essência, desde Platão, mas que já havia se banalizado na ordem do discurso administrado) em “alma negra”, a alma já não está em Beethoven, mas no *Blues* e no *Jazz*. O negro que sempre representou o sombrio e o obscuro, passa agora ser belo – “Black is beautiful”.

Os rebeldes de hoje querem ver, ouvir, sentir coisas novas de uma nova maneira. A viagem (*trip*) é uma tentativa de libertação, de dissolução do ego escravizado pela

¹³³ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 31. (a tradução é nossa) *Nenhuma imagem ilustra melhor as citações 132 e 133, do que a promovida na atitude de protesto de John Lennon e Yoko Ono, que aparecem nus na capa do LP *Two Virgins*, lançado em novembro de 1968. Além da nudez na capa do álbum, os dois realizaram um série de “bed-ins for peace”. – espécie de conferências para imprensa, em que apareciam nus na cama, em protesto contra a Guerra do Vietnã - Num destes “bed-ins”, foi gravada a canção “Give peace a chance”, que se transformaria em hino contra a guerra.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 32. (a tradução é nossa)

¹³⁵ A palavra “*Trip*” (viagem) assume uma conotação subjetiva, não o deslocamento material de um ponto de origem a um destino, mas uma viagem alucinatória. “*Grass*” (grama, erva) passa a significar a matéria prima usada na produção das substâncias alucinógenas.

¹³⁶ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p.35. (a tradução é nossa)

ordem vigente, o que Aldous Huxley chamou de “abrir as portas da percepção”.

Poderia a experiência psicodélica ser uma das expressões da nova sensibilidade? Embora o uso de substâncias alucinógenas seja praticado pelos seres humanos desde os primórdios da civilização, foi somente nos anos 1960 que esta prática conquistou o *status* de um fato social, servindo de fonte de inspiração para os artistas e sendo merecedor de preocupação por parte da ciência e das autoridades e de estudo, por parte dos intelectuais. Marcuse, na condição de intelectual que visava o entendimento daquele momento, não poderia se furtar a abordar a questão, tão intimamente ligada aos processos em curso naquela década.

Entre os “mentores” e “gurus” da experiência psicodélica, nos anos 1960, estão Adous Huxley (1894-1963) – escritor inglês, autor de *As portas da percepção* – e Timothy Leary (1920-1996) – escritor norte americano, que influenciou diretamente as ideias e experiências revolucionárias da contracultura e é um dos autores do texto que tornou-se uma das referências do psicodelismo: *A experiência psicodélica – um manual baseado no livro tibetano dos mortos*, que aborda, entre outros aspectos, a maneira como as drogas, sobretudo o LSD, poderiam proporcionar experiências de liberação do ego e elevação a um outro nível de consciência.

Marcuse, no entanto, não aprova a experiência psicodélica como forma de expressão de uma nova sensibilidade, pois ela, além de produzir um alívio apenas temporário da opressão do sistema estabelecido, também promove uma anulação da racionalidade requerida para a promoção da mudança, criando um “paraíso artificial”¹³⁷ dentro da própria realidade de qual se pretende afastar.

A legítima e radical transformação da sociedade não pode desprezar a racionalidade. Na verdade, ela a pressupõe, pois implica na união da nova sensibilidade à uma nova racionalidade. A imaginação pode se tornar produtiva quando se tornar a mediadora entre a sensibilidade e a razão teórica e prática. Harmonizando tais faculdades, ela poderá guiar a reconstrução da sociedade. Esta união, no entanto, ainda não se efetivou, pois é incompatível com o modelo atual das instituições sociais. O apego ao real e concreto, próprio da cultura no mundo administrado, impediu que a mesma acompanhasse o progresso da razão e da imaginação, condenando os impulsos para a irrealidade (num sentido compreensivo), a fantasia e a ficção. “A arte não poderia se tornar uma técnica na reconstrução da realidade; por isso a sensibilidade continuou a

¹³⁷ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 37.

ser reprimida, e a experiência mutilada”¹³⁸.

A imaginação poderá, no entanto, orientar a força produtiva para a reconstrução radical da experiência e do seu universo. Nesta reconstrução, o estético encontrará a expressão da transformação da própria sociedade em obra de arte.

Neste momento, Marcuse afirma que há uma pré condição para a transformação da sociedade, que é o fato de que os homens devem criar “um ambiente no qual a luta pela existência perca as suas feias e agressivas feições”¹³⁹. A liberdade não depende apenas de fatores subjetivos, tais como a autodeterminação e autorealização, mas também da realização efetiva de objetivos que valorizem a vida na Terra e o belo seria uma qualidade essencial da liberdade.

Os rebeldes dos anos 1960 também se revoltaram contra as formas demasiado sublimadas dessa cultura e as suas reivindicações traduzem-se na negação da cultura tradicional, exigindo uma dessublimação metódica. Um bom exemplo deste aspecto, segundo Marcuse, está na música dos negros, que “invade” a cultura dos brancos, como ilustra a seguinte citação: “A afinidade entre a música negra (e o seu desenvolvimento vanguardista de brancos) e a rebelião política contra a ‘sociedade da abundância’ testemunha a dessublimação crescente da cultura”¹⁴⁰. Tal dessublimação, no entanto, não abala a cultura tradicional, que absorve os protestos e a revolta, tornando-os inofensivos e incorporando-os aos seus produtos.

Assim, verifica-se que os jovens apresentaram uma nova visão do mundo, uma nova estética, novas imagens para um novo homem e um novo mundo, que não se efetivou. O mesmo John Lennon (que talvez não fosse mais o mesmo) escreveu, em 1970, na célica canção “God” (Deus):

O sonho acabou
O que posso dizer? O sonho acabou
Ontem eu era o tecedor de sonhos
Mas agora renasci
Eu era a Morsa
Mas agora sou John
Então, queridos amigos
Vocês precisam continuar
O sonho acabou.¹⁴¹

Em outro texto, intitulado “A Revolução em 1969”, que é uma transcrição de um

¹³⁸ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 38. (a tradução é nossa)

¹³⁹ Ibidem, p. 46. (a tradução é nossa)

¹⁴⁰ Ibidem, p. 47. (a tradução é nossa)

¹⁴¹ The dream is over / Yesterday I was the dreamweaver, but now I'm reborn. / I was the walrus, but now I'm John. / And so dear friends, you just have to carry on. / The dream is over.

diálogo entre Marcuse e o editor Henrich Von Nussbam, este último faz a seguinte pergunta a Marcuse, cuja resposta está intimamente relacionada à presente discussão: “O Senhor se sente confirmado pela rebelião de maio de 1968, na França?”¹⁴² Marcuse nega que tenha antevisto as consequências do movimento, mas lembra que, desde 1964, chamava a atenção para o significado político do movimento estudantil e, quando questionado sobre as consequências da derrota do movimento, ele responde:

Eu não falaria em derrota, porque na verdade o valor revolucionário desse movimento é enorme. Gostaria mesmo de afirmar que as jornadas de maio de 1968 representam uma guinada no desenvolvimento político da oposição no capitalismo. Elas mostraram que um movimento potencialmente revolucionário também pode começar fora do operariado e ser capaz de atrair o operariado, ou melhor, uma parte do operariado.¹⁴³

Em *A dimensão estética*, Marcuse afirma, em sintonia com a citação acima: “Hoje o movimento [da década de 1960 – pibf] está enclausurado, isolado, na defensiva e uma burocracia esquerdista embaraçada apressa-se em condenar o movimento como elitismo estético, impotente”¹⁴⁴. A arte revolucionária e a atitude de protesto podem falar a linguagem do povo, mas o que é o povo? Retomando Brecht, Marcuse afirma que não são as pessoas que apenas participam do desenvolvimento, mas sim aquelas que o forçam, e que constituem a maioria, o que faz com que nos países capitalistas não seja o “povo” a grande massa. Desta forma, a arte revolucionária e a atitude de protesto ainda não seriam a linguagem da libertação, pois não expressam a necessidade de todos, mas tão somente de uma parte. Neste momento, percebe-se em Marcuse um duplo uso do termo “povo”: o primeiro, que ele usa entre aspas, refere-se ao povo enquanto minoria, ou uma determinada classe, e no segundo, *povo* seria a totalidade de uma sociedade. Neste sentido, portanto, a arte revolucionária, como instrumento de uma classe qualquer (povo/minoria) tornar-se-ia o “inimigo do povo”.¹⁴⁵ Isto pode acontecer se a tensão entre a arte e a *práxis* política diminuir até que a arte perca a sua dimensão de transformação, mostrando um mundo dominado e não transformado. Mas não é isto que a arte deve buscar, pois ela “é uma força produtiva qualitativamente diferente do trabalho e as suas qualidades afirmam-se contra a dura objetividade da luta de classes”¹⁴⁶. E o artista, que se identifica com o proletariado, continua na “marginalidade”, não devido à sua origem, mas devido à transcendência da arte, que torna inevitável o conflito com a *práxis*

¹⁴² MARCUSE, Herbert. *A revolução em 1969*, p. 72.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 73.

¹⁴⁴ *Idem*. *A dimensão estética*, p. 40.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 41.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 43.

política.

A possibilidade de uma aliança entre o “povo” e a arte pressupõe que os homens e as mulheres administrados pelo capitalismo cosmopolita desaprendam a linguagem, os conceitos e as imagens desta administração, que experimentem a dimensão da mudança qualitativa, que reivindiquem a sua subjetividade, a sua interioridade.¹⁴⁷

No entanto, se a subversão, tanto da arte de vanguarda, quanto dos movimentos da década de 1960, contra a linguagem, as imagens e os conceitos próprios do mundo administrado e do princípio de realidade não puderem ser traduzidos para a *práxis* política, e se nesta possibilidade reside o potencial radical da arte, como a arte poderá se tornar um fator de transformação da consciência? Como a arte pode invocar as imagens e necessidades da libertação?

4. 5 – A dimensão estética como força social produtiva

Se não é possível nem legítimo transportar para o campo político a subversão da experiência da arte, através da rebelião contra o princípio de realidade estabelecido na sociedade capitalista e de consumo, como é que o potencial revolucionário da arte, presente na sua transcendência, poderá tornar-se um fator de transformação social e da consciência?

Como pode a arte falar a linguagem de uma experiência radicalmente diferente, como pode ela representar a diferença qualitativa? Como pode a arte invocar imagens e necessidades de libertação que penetrem na profunda dimensão da existência humana, como pode ela articular a experiência não só de uma classe particular, mas de todos os oprimidos?¹⁴⁸

Antes mesmo dos protestos da década de 1960, a estética e a propaganda nazi/fascista já haviam aplicado um forte golpe na arte, maculando sua ideia de autonomia¹⁴⁹. Desde então os argumentos a favor da autonomia da arte não são facilmente sustentados e raros são os campos que poderiam ser denominados de não conformistas.

A arte, mesmo na sua negação, paga tributo ao existente, uma vez que ela compartilha os seus elementos com a sociedade. Assim, a sua autonomia pode tornar-se

¹⁴⁷ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 43.

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 45.

¹⁴⁹ Um bom exemplo é o documentário *Olympia*, de Leni Riefenstahl, que é um filme de propaganda produzido em 1938, sobre os Jogos Olímpicos de Verão de 1936, no qual foram usadas várias técnicas avançadas de cinema, que se tornariam padrões, como ângulos incomuns de câmera, técnicas de edição avançadas e *close-ups*. Embora as técnicas usadas tivessem sido universalmente admiradas, o filme é controverso, devido ao seu conteúdo político. Ainda permanece a discussão sobre se este filme deve, ou não, ser considerado um filme de propaganda política para o Partido Nazista.

vazia e limitada. Esta limitação, no entanto, “é a condição sob a qual a arte pode tornar-se um fator social”¹⁵⁰. A arte, embora pareça contraditório, só pode falar contra o que existe quando também é parte do existente. O que resolve esta contradição é a forma estética, que dá o poder de afastamento necessário à experiência e ao conteúdo cotidianos.

O artista transforma em arte os sofrimentos e as alegrias, não só os seus sentimentos, como também os dos demais. As dores e prazeres do mundo são absorvidos pelo artista e devolvidos à sociedade na forma de uma pintura, uma peça teatral ou uma música. Esta metamorfose da matéria é o “ponto de partida da transformação estética”¹⁵¹. A obra de arte, ao transformar a matéria, pode dar-lhe um novo sentido, despindo-a de sua imediatidade e tornando-a qualitativamente diferente, como parte de outra realidade, mas o que retirado é a falsa imediatidade, falsa porque arrasta a realidade mistificada e irrefletida.

A obra artística é o resultado do encontro entre o mundo “real” e o mundo “fictício”, que reestrutura a consciência e torna sensível uma experiência “contrassocietal”: “... esta estilização permite a transvalorização das normas do princípio da realidade estabelecida (...) dissolução dos tabus sociais, da dominação social de Eros e de Thanatos.”¹⁵² Esta quebra de paradigma traz consigo uma série de consequências, entre elas podemos destacar: menor inibição ao falar, lealdade às paixões, maior consciência e reflexão, maior transparência dos objetos e capacidade de dizer o indizível. As pessoas se comportam com menor inibição e são mais intensas, tanto quando são adoráveis, quanto quando são desprezíveis. Essa “estetização do comportamento” transforma-se numa subversão da consciência que intensifica a experiência até o ponto de ruptura com a realidade¹⁵³.

A mimese – estetização do comportamento –, de acordo com Marcuse, encontra expressão nas mais diferentes formas. Está presente tanto na obra de Brecht, expressa na necessidade de mudança, quanto na linguagem sensual e emocional do Werther, de Goethe e, embora a arte também seja promessa de felicidade, “na mimese transformadora, a imagem da libertação só se manifesta como algo quebrado pela

¹⁵⁰ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 46.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 46.

¹⁵² *Ibidem*, p. 48.

¹⁵³ Há o exemplo de um estudante secundarista, muito tímido, que não conseguia apresentar os trabalhos em grupo para os demais alunos e professores, até que um dia criou um personagem para as apresentações, de forma que ele pudesse apresentar representando, o que, se não eliminou o problema, tornou possível que o referido aluno superasse, ou driblasse, a timidez.

realidade”¹⁵⁴ e a história refutaria qualquer promessa de que o bem pudesse triunfar sobre o mal. “O final feliz é ‘o contrário’ de arte”¹⁵⁵. Assim, a arte não pode cumprir a sua promessa e voltamos à noção de arte como ilusão: bela, mas não real! O esforço do artista não é capaz de superar a separação entre a vida e a arte.

Para Marcuse, o conceito de antiarte, que ele também denomina “não-arte”, aparece neste momento como a negação da possibilidade de transmitir significado, através da linguagem estética, a respeito da realidade que nos cerca, numa espécie de “niilismo estético-político”. Dessa forma, as diversas propostas de vanguarda artística, como a colagem e a montagem, não poderiam representar a forma da realidade, mas causariam o efeito contrário: evidenciariam a realidade destituída de sentido e que não pode ser compreendida, nem explicada. Isso tornaria a tentativa de integração e interpretação estética mais catastrófica do que a própria realidade: “há diferenças sociais entre a fábrica de conservas e o estúdio do artista que, mesmo para a antiarte, são intransponíveis e a imediatidade entre a obra de arte e a realidade é artificial”¹⁵⁶. Assim, a libertação e a dessublimação propostas pela antiarte não possuíam o poder cognitivo capaz de promover a transformação social. A exposição da lata de sopa não revela nada sobre o trabalhador que a produziu e nem promove o elo entre o mesmo e o consumidor, pois na ausência da possibilidade de transformação dos sujeitos e do seu mundo “... a dessublimação da arte só pode levar o artista a se tornar supérfluo sem demonstrar e generalizar a criatividade”¹⁵⁷. A antiarte, portanto, é a negação da realidade, o que faz com que a arte perca o seu poder cognitivo e a mimese fique impossibilitada de promover a transformação, o que nos remete à necessidade de encontrar o elo de ligação entre a teoria e a prática.

¹⁵⁴ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 50.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 50.

¹⁵⁶ Conforme Marcuse, *A dimensão estética*, p. 53. Trata-se de uma referência de Marcuse, a partir de uma leitura de Wellershoff, às famosas latas Campbell's, cuja arte foi criada pelo polêmico pintor e cineasta norte americano Andy Warhol, um dos responsáveis pelo movimento *Pop Art* nos anos 1960, que ficou eternizado por ter criado frases emblemáticas como: “No futuro, todas as pessoas serão famosas durante quinze minutos” e “Tudo é bonito, pop é tudo”. A título de curiosidade, em 2004, a loja Barney's, de Nova Iorque, colocou à venda quatro modelos diferentes das latas de Warhol, com a inscrição original “Campbell's – Tomato Soup”. As latas podiam ser adquiridas por 12 dólares cada.

¹⁵⁷ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 54.

5. A UNIÃO DA TEORIA COM A PRÁTICA: AS IMAGENS DA LIBERTAÇÃO

A tolerância com a liberdade de expressão é o caminho do melhoramento, o progresso na estrada da libertação...

Herbert Marcuse

Não me importa que seja perseguido por todos, mas por ser louvado por poucos que são excelentes e heróicos.

Giordano Bruno

Tanto os movimentos artísticos de vanguarda quanto os movimentos estudantis de protesto dos anos 1960 buscavam, além de uma mudança de comportamento, acima de tudo uma mudança na consciência política dos indivíduos. Ambas não podiam ser dissociadas, o que levou Marcuse a escrever, em *Um ensaio sobre a libertação*:

O desenvolvimento de uma verdadeira consciência continua constituindo a função profissional das universidades. Não admira que a oposição estudantil se defronte como o ódio quase patológico da parte da chamada “comunidade”, incluindo amplos setores das organizações de trabalho. No mesmo grau em que a Universidade se torna dependente da boa vontade financeira e política da comunidade e do governo, a luta para uma educação livre e crítica, torna-se uma parte vital da luta mais ampla pela transformação.¹⁵⁸

Isso nos leva a dois “caminhos” diferentes, mas não excludentes: de um lado, somos impelidos a investigar o estatuto de uma sociedade que construiu um abismo entre o que é e o que pode (ou deve) ser, abismo este manifesto no distanciamento entre a teoria e a prática, como evidencia a seguinte citação: “A negação do direito à atividade política na Universidade perpetua a separação entre a razão teórica e a razão prática e reduz a eficácia e o alcance da inteligência”¹⁵⁹; por outro lado, pode-se afirmar que uma verdadeira contracultura deve apelar para a autonomia da arte, o que implica, como visto anteriormente, na rejeição da estética marxista e das premissas sobre as quais a mesma está fundamentada, tais como a negação do Belo (entendido como categoria marcadamente burguesa) e a obviedade de suas colocações, o que conduz a arte marxista a uma condição de simplificação estética, como evidencia a seguinte citação: “A obra de arte só pode obter relevância política como obra autônoma. A forma estética

¹⁵⁸ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 61. (a tradução é nossa)

¹⁵⁹ Ibidem. 62. (a tradução é nossa)

é essencial à sua função social”¹⁶⁰. Abordar, separadamente, esses dois “caminhos” é o que se busca no presente capítulo.

5.1 – A “ponte” entre a teoria e a prática

Em *Um ensaio sobre a libertação*, Marcuse afirma que a união entre o que a sociedade pode e deve ser, com o que ela efetivamente é, dever ser preparada dentro da própria teoria. Isso se manifesta como uma “politização externa da Universidade”¹⁶¹, promovida pelos estudantes rebeldes e expressa a lógica interna da educação, que busca traduzir a cultura em realidade, os valores humanos em condições humanas de existência. Enquanto, no campo do conhecimento, já se sabe o que deve ser feito para a transformação social, no campo dos fatos essa possibilidade se vê impedida. Por isso, as exigências educacionais conduzem o movimento para fora das universidades. Para as ruas, a fim de que a comunidade tenha que realizar materialmente a crítica que surge no interior da academia, mas que ali também se vê sufocada, impedida de realizar-se.

Para Marcuse, essa recusa da teoria libertadora, dentro da própria academia, repercute como uma negação ao desenvolvimento e amadurecimento da revolta, dentro de (e para) uma sociedade...

- _ que obriga a grande maioria da população a “ganhar” a sua vida em empregos estúpidos, desumanos e desnecessários,
- _ que maneja seus prósperos negócios nas costas dos guetos e dos bairros, no colonialismo interno e externo,
- _ que está imbuída de violência e repressão, enquanto exige obediência e submissão às vítimas dessa mesma violência e dessa mesma repressão,
- _ que, a fim de sustentar a rendosa produtividade da qual a sua hierarquia depende, utiliza os seus vastos recursos no sentido do desperdício, da destruição, e para a criação cada vez mais metódica de necessidades e satisfações conformistas.¹⁶²

A revolta também é moral. Luta contra a hipocrisia de uma sociedade que tornou a sua funcionalidade e a sua prosperidade motivos de vergonha e sofrimento para a maioria dos seus integrantes. A revolta, no entanto, apresenta uma “heterodoxia”, uma vez que não se apoia na tradicional base de classes, sem deixar de ser uma revolta política, pois possibilita a determinação do alvo e o conhecimento da estratégia para a mudança. Contém em si o seu fim e o seu meio.

¹⁶⁰ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 54.

¹⁶¹ Idem, *An Essay on Liberation*, p. 61. (a tradução é nossa)

¹⁶² Ibidem, p. 62. (a tradução é nossa)

A “Nova Esquerda”¹⁶³, que opõe uma forte resistência à política tradicional (à política partidária, aos grupos de pressão, etc...), criou uma nova classe de mártires. Eles são rebeldes e não visam prioritariamente aos meios, não são mártires na mesma medida em que Sócrates ou Giordano Bruno. Os novos mártires visam aos fins, querem vencer e “... preferem não ser golpeados, não ir para o cárcere e não perder o seu trabalho”¹⁶⁴.

Marcuse alerta para o fato de que a luta pela construção de uma nova sociedade não pode seguir os passos convencionais. “O processo democrático organizado por essa estrutura está tão desacreditado que é impossível extrair dele alguma parte que não esteja contaminada”¹⁶⁵ e qualquer medida adotada para o desenvolvimento, que não a oposição, “equivale a prolongar indefinidamente a meta de se estabelecer uma sociedade livre”¹⁶⁶. Essa impossibilidade abre espaço para as diversas maneiras a partir das quais a revolta pode se manifestar e demonstrar o seu desprezo pelo “espírito de seriedade” da política institucionalizada, como a sátira, a ironia e a provocação hilariante, que se tornam uma dimensão necessária da nova política. Há muito que a classe política fornece material para esse tipo de arte, entre os principais exemplos, podemos citar o “Provos”¹⁶⁷, na Holanda e o brasileiro “Pasquim”.

Nessas obras e atos, os jovens rebeldes “... revivem o riso desesperado e a provocação cínica dos loucos como meios para desmascarar os atos dos sérios que

¹⁶³ A respeito da concepção de Marcuse sobre a Nova Esquerda (New Left), Douglas Kellner escreveu: “Para Marcuse, a Nova Esquerda significa a melhor união entre espontaneidade e organização, combinando forte anti-autoritarismo e tendências libertadoras com o desenvolvimento de novas formas de luta política e organização. A Nova Esquerda procurou unir a mudança de consciência com a transformação social, a libertação pessoal com a liberação sócio-política. A Nova Esquerda, na concepção de Marcuse, deu uma importante ênfase nas condições subjetivas para a mudança social radical e na busca de novos valores humanos, instituições e modos de vida. Ela incorporou as melhores características das tradições socialista e anarquista que se concretizaram em lutas sociais, tais como protestos antiguerra, feminismo, ecologia e movimentos contraculturais. Para Marcuse, foi a procura por uma mudança total que notabilizou a Nova Esquerda e a sua valorização da liberdade, da justiça social e da democracia em todas as esferas da existência.” Em: KELLNER, D. *Radical Politics, Marcuse, and the New Left*, p. 2. (a tradução é nossa). Sobre Marcuse e a Nova Esquerda, Robespierre de Oliveira escreveu: “Marcuse chegou a participar da New Left norte-americana e foi proclamado ‘guru’ do movimento de contracultura nos anos 1960. Entretanto, não se pode acusá-lo de ‘irracional’ ou ‘anti-racional’”. Em: OLIVEIRA, R. *O papel da filosofia na teoria crítica de Herbert Marcuse*, p. 199.

¹⁶⁴ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 63. (a tradução é nossa)

¹⁶⁵ Ibidem, p. 63. (a tradução é nossa)

¹⁶⁶ Ibidem, p. 63. (a tradução é nossa)

¹⁶⁷ Movimento que surgiu em Amsterdã (Holanda), em julho 1965 e existiu até maio de 1967 e é, hoje, considerado um dos precursores da contracultura europeia. O movimento tornou-se mais conhecido pelo episódio das “bicicletas brancas”, que eram espalhadas pela cidade de Amsterdã e podiam ser usadas livremente, como uma forma de protesto ecológico, preceito, contra os males causados pelo crescente uso de automóveis, entre outros. “A revolta Provo foi o primeiro episódio em que os jovens, como grupo social independente, tentaram influenciar o território da política. Fazendo-o de modo absolutamente original, sem propor ideologias, mas um novo e generoso estilo de vida antiautoritário e ecológico...”, In: GUARNACCIA, Mateo. *Provos – Amsterdam e o nascimento da contracultura*, p. 13. Marcuse cita o “Provos” em *Liberation from the Affluent Society*, p. 191. Ver nota 130 do presente trabalho.

governam o todo”¹⁶⁸. A democracia burguesa, em virtude do seu compromisso com as liberdades civis, fornece o terreno propício para a organização dos rebeldes, embora ela mesma se encarregue de dissolver a oposição:

A democracia de massas desenvolvida pelo capitalismo monopolista tem moldado os direitos e as liberdades que concede de acordo com a sua própria imagem e de acordo com os seus interesses; a maioria das pessoas é a maioria dos seus patrões; os desvios são facilmente “contidos”; e o poder centralizado permite tolerar (talvez mesmo defender) o descontentamento radical desde que esse observe as leis e costumes estabelecidos (ainda que se afaste um pouco delas). A oposição é assim absorvida pelo próprio mundo a que se opõe – e pelos próprios mecanismos que permitem o seu desenvolvimento e organização; a oposição sem uma base de massas é frustrada nos seus esforços para obter tal base de massas.¹⁶⁹

Assim, defender a democracia equivale a aceitar a estrutura do poder dominante, o que não é suficiente para evitar o conflito entre a luta democrática e as próprias instituições (aparentemente) democráticas existentes. Marcuse denomina “semidemocrático” o processo que trabalha contra a transformação radical, uma vez que o mesmo “produz e sustenta uma maioria popular cuja opinião é originada pelos interesses dominantes do *status quo*”¹⁷⁰.

Na antiguidade clássica, Platão já havia alertado para a deficiência da democracia, como regime político do senso comum, que permite que o governo da cidade fique à cargo de pessoas despreparadas¹⁷¹. O que Marcuse faz aqui, no entanto, é diferente, pois consiste na afirmação da existência de um processo semidemocrático no interior da dinâmica do capitalismo. Esse processo mascara as verdadeiras intenções da classe dominante e faz com que a luta pela libertação assuma um caráter antidemocrático e se torne “subversiva”. Essa realidade faz com que o processo de oposição necessite de justificação, pois o sistema garante a falsa noção de liberdade, através do poder de consumo que atribui àqueles que domina.

A necessidade de manutenção do sistema é responsável por uma infinidade de abusos contra a humanidade, como ditaduras militares, genocídios, crimes de guerra, dentre outros. São atos promovidos em nome da liberdade e da democracia e são, na sua maioria, considerados legítimos.¹⁷²

¹⁶⁸ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 64. (a tradução é nossa)

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 68.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 69.

¹⁷¹ “*O ateniense*: o que devemos examinar na sequência, de análoga maneira, é a constituição da Ática* e mostrar como a liberdade plena sem os grilhões de qualquer autoridade é sumamente inferior a uma forma de governo moderada sob o comando de magistrados eleitos.” Conforme: PLATÃO. *As Leis – Epinomis*, p. 165. *Ática: região da Grécia onde se encontra a capital Atenas – pibf.

¹⁷² Legítimos até o advento da Segunda Guerra Mundial, que proporcionou episódios tão nefastos que a sua justificação tornou-se impossível. Como legitimar a bomba atômica, os campos de concentração e o extermínio de milhões de pessoas?

A democracia, no atual estágio da sociedade, cria uma situação ambígua e absurda, pois deve ser defendida, em virtude de garantir uma realidade política que possibilita a transformação. A sua defesa, no entanto, significa a manutenção do *status quo*. Além disso, cada passo para a transformação radical, como a reivindicada pelos jovens rebeldes, cria um isolamento maior na oposição das massas, provocando uma reação à altura do movimento, por parte dos aparelhos institucionais. Um exemplo apresentado por Marcuse é o de que...

Depois do triunfo eleitoral da reação sobre a esquerda, após a revolta estudantil francesa, o *Humanité* escreveu (segundo *The Los Angeles Times*, 25 de junho de 1968): “Cada barricada e cada automóvel queimado deu dezenas de milhares de votos ao partido gaullista”.^{173*}

¹⁷³ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 68. (a tradução é nossa) *Um outro exemplo de que a oposição pode servir para reforçar a ordem vigente encontra-se em duas matérias da revista *Seleções*, de maio e junho de 1968. Na primeira, de maio (mês dos confrontos nas ruas parisienses, entre os estudantes e a polícia), a revista simplesmente ignora o movimento em curso e, numa matéria intitulada “Que está acontecendo com Paris?”, assinada por John Gunther, lê-se: “Distúrbios raciais não existem (em Paris). A situação das favelas não é boa; mas as favelas, como veremos, são poucas e ‘especializadas’. A delinquência juvenil está se tornando problema. ‘Há pequenos ataques – garotos que arrebatam bolsas’. Alguns rapazes furtam para comprar drogas ilegais no mercado negro, mas os narcóticos não constituem grande problema – pelos menos por enquanto”. (*Revista Seleções*, Tomo LIII, Nº 316, maio de 1968, p. 141). O texto não faz nenhuma referência aos conflitos. Poder-se-ia argumentar que na edição de maio ainda não seria possível abordar os conflitos, ainda recentes, no entanto, a “agitação”, não só em Paris, já estava em curso há algum tempo e desde janeiro já ocorriam conflitos entre a polícia e os estudantes franceses. A matéria de junho, por sua vez, permite sugerir que havia uma ação deliberada para minimizar a importância dos eventos de maio de 1968. O título da matéria é “De Gaulle: prós e contras”, na qual lê-se: “Embora De Gaulle tenha dado estabilidade financeira à França, o sistema tributário continua a não ser equitativo. Há atraso na construção de estradas e de habitações. As escolas e universidades estão terrivelmente superlotadas. O país precisa de mais médicos, enfermeiras e leitos de hospital. Essas considerações internas mundanas mal perturbam a serenidade do General. Ele parece considerá-las triviais, indignas de sua atenção. (...) Os principais elementos degaullistas já estão tomando posição para dominar o movimento do General depois que ele se for. Ninguém pode prever quando esse momento chegará. Aos 77 anos, De Gaulle sofre os pequenos achaques da idade, mas não sofre nada de grave. Poupa as suas energias e, embora menos vigoroso do que no passado, não mostra diminuição na sua vivacidade mental ou nos seus dons oratórios. O seu mandato atual só terminará em 1972. Depois da partida de “le grand Charles”, os degaullistas poderão passar a uma coligação esquerdista. Mas qualquer novo governo carecerá do domínio emocional de De Gaulle sobre os seus patrícios e da sua autoridade incontestada sobre a máquina governamental. Desse modo, a grande questão sem resposta é se a suprema realização de De Gaulle – a estabilidade da França – sobreviverá à sua ausência. (*Revista Seleções*, Tomo LIII, Nº 317, junho de 1968, p. 49). No Brasil, a revista *Veja* publicou na sua 1ª edição: “Pensadores como Herbert Marcuse, Ernst Bloch e Erich Fromm – todos de origem alemã – desencadearam com suas obras, inspiradas em Marx, embora modificadas por ideias psicanalíticas ou religiosas, o único movimento marxista espontâneo desde os tempos da Revolução Russa: a rebelião dos estudantes. (...) Marx partia da ideia de que o mundo somente poderia ser transformado pela violência. Escrevia em 1848: ‘Os comunistas declaram que os fins somente poderão ser atingidos pela subversão violenta de toda a ordem social preexistente’. Contudo, Marx imaginava que o capitalismo criaria um mundo de pouquíssimos ricos e de uma multidão infinita de pobres. Assim, a maioria seria proletária, e a revolução, proletária e democrática. A previsão não se confirmou: o proletariado hoje deseja integrar-se numa classe média cada vez mais numerosa. A França fornece um exemplo recente. Em junho passado, diante da incerteza de uma revolta começada nas universidades e que poderia arrastar a nação para o caos, o proletariado optou pela solução ‘burguesa’ e reelegeu o General De Gaulle. ‘O curso da história foi diferente do que Marx havia imaginado’, constatou recentemente Max Horkheimer, diretor da Escola de Sociologia de Frankfurt, ele próprio, outrora, seguidor de Marx”. (*Revista Veja* – Ed. 01, 11 de setembro de 1968, p. 92 - versão on line)

Mas a oposição radical tem que correr esse risco para poder consolidar a sua força e evidenciar o quanto pode custar caro a obediência cega a um regime reacionário e, mesmo a oposição estudantil - para Marcuse, “a mais débil e mais difusa de todas as oposições históricas”¹⁷⁴ -, cumpriu um papel transformador, como evidencia a seguinte citação:

... há boas razões para crer que foram não a opinião parlamentar e as sondagens do Gallup, mas antes os estudantes e a sua resistência que impuseram a mudança de atitude do governo para com a guerra do Vietnã. E foi a desobediência civil dos estudantes de Paris que despertou a memória reprimida das organização de trabalho, e fez recordar, por um momento, o poder histórico da greve geral e da ocupação das fábricas, da bandeira vermelha e da Internacional.¹⁷⁵

A alternativa que resta ao sistema é a racionalização do *status quo* contra a transformação, o que torna antidemocrática qualquer oposição ao sistema, cabendo ao radical a culpa, seja por obedecer ou por violar o sistema. Todavia, a ideia de que os sistemas sociais necessitam de oposição para manter a sua própria coesão já estava posta em outros escritos de Marcuse.

As formas prévias de controle social já não bastam em virtude do caráter global e aberto do conflito. Portanto, a mobilização e a reconciliação organizada do povo com a sociedade existente, tomou até agora uma forma de desconhecida eficácia e intensidade. Em primeiro lugar, a sociedade deve ter um inimigo contra o qual se possam mobilizar todas as forças, apartando-as desse modo das potencialidades reais da mesma. E a imagem do adversário se infla e aumenta para que chegue a ser o inimigo total (o comunismo) que ameaça a própria existência da sociedade opulenta. Com esta imagem extremamente dilatada, imposta cotidianamente ao povo, o inimigo proporciona as razões para que se mobilizem todos os recursos existentes em defesa do *status quo*. Mas, nas sociedades tecnológicas mais avançadas, a citada organização tem lugar de uma maneira que não é terrorista mas democrática e pluralista, e se realiza sobre a base de uma produtividade superabundante que permite à sociedade estender uma melhoria do nível de vida a um maior estrato da população.¹⁷⁶

O que fazer, portanto, para se alcançar a tão almejada transformação social, de acordo com Marcuse? O que deve ser feito para que a teoria e a prática se unam? A resposta não é simples e, embora pareça contraditório, Marcuse defende a ideia de que outra mudança deve preceder a transformação social, a partir do que ele denominou de *dialética da libertação*: “... assim como não pode haver qualquer tradução imediata da teoria em prática, também não pode haver qualquer tradução imediata das necessidades e desejos individuais em ações e metas políticas”¹⁷⁷, o que significa dizer que nenhuma mudança radical da sociedade dispensa uma mudança na consciência dos indivíduos e

¹⁷⁴ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 69. (a tradução é nossa)

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 73.

¹⁷⁶ MARCUSE, Herbert. *Liberdade e agressão na sociedade tecnológica*, p. 3.

¹⁷⁷ MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*, p. 54.

também significa que...

... a libertação, recusa e renúncia pessoais e particulares devem processar-se dentro do contexto político, definido pela situação em que a oposição radical se encontra, e deve continuar, em teoria e na prática, a crítica radical das instituições vigentes dentro do próprio “Establishment”; por outras palavras, a liberdade (recusa) individual deve incorporar o *universal* no protesto particular e as imagens e valores de uma futura sociedade livre devem aparecer nas relações pessoais dentro de uma sociedade não-livre.¹⁷⁸

O tipo de revolução pretendida por Marcuse é o de uma revolução libertadora, trata-se de uma mudança da consciência dos indivíduos e só pode ser levada a cabo por forças não repressivas, pois a “oposição não pode mudar esse estado de coisas pelos próprios meios que o protegem e o mantêm”¹⁷⁹. Esta ideia já estava presente no texto *A arte como forma da realidade*: “Evidentemente, a mera possibilidade de criar semelhante contexto [a união do campo e da cidade; da indústria e da natureza – pibf] depende da transformação total da sociedade existente: um novo modo de produção com novos objetivos, um novo tipo de ser humano como produtor...”¹⁸⁰

A máxima “os fins justificam os meios” é, como afirmação geral, inadmissível, mas a sua negação também o é, como afirmação geral, pois, na ordem vigente, os que determinam os meios são os mesmos que os executam e esses são definidos de acordo com os fins que interessam à manutenção do *status quo*.

Um bom exemplo dessa afirmação, para Marcuse, encontra-se na linguagem política, a “armadura do *establishment*”¹⁸¹, que é o terreno no qual têm início todos os embates. Antes do início de uma guerra, é necessário nomear e classificar o inimigo. “Esta linguagem não apenas define e condena o inimigo, mas também o cria; e esta criação não nos dá o inimigo como ele é realmente, antes como ele devia ser, a fim de cumprir a sua função para o *establishment*”.¹⁸²

Uma vez nomeado o inimigo, os crimes podem ser cometidos, pois este fim justifica os meios e o inimigo merece o castigo. O inimigo é criminoso e violento, enquanto aqueles que o nomeiam se dizem estrategistas e pacifistas e a guerra, para os últimos, existe em virtude da paz. Para Marcuse, a “guerra” primeiro foi estabelecida no universo linguístico, que só pode ser superado pela ação, pela prática. Por isso, ele propõe uma redefinição de termos. Porque os comunistas e os *hippies* são sujos e a sua rebeldia não é tolerável, enquanto aqueles que bombardeiam e matam são limpos e suas

¹⁷⁸ MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*, p. 54.

¹⁷⁹ Idem, *An Essay on Liberation*, p. 69. (a tradução é nossa)

¹⁸⁰ Idem, *El arte como forma de la realidad*, p. 52. (a tradução, a partir do castelhano, é nossa)

¹⁸¹ Idem, *An Essay on Liberation*, p. 73.

¹⁸² Ibidem, p. 74.

ações são heróicas?

Poderá alguém classificar de agressão o fato de manifestantes perturbarem os trabalhos na Universidade, nos conselhos de administração, nos supermercados, no afluxo do tráfego, quando protestam contra o prejuízo muito mais grave causado na vida de inumeráveis seres humanos pelas forças armadas da lei e da ordem?¹⁸³

A proteção do *establishment* é feita *a priori* e os pobres, os loucos e os oprimidos são as vítimas do bem-estar social, o que torna ilegítima e ilegal a sociedade existente. Esta não é uma afirmação banal ou irresponsável. Se fosse dado o crédito devido à mesma, estaria iniciada a mudança de consciência necessária para a transformação social radical.

Aqueles que aspiram à mudança social devem exigir o reconhecimento público dessa verdade às autoridades, assim como quem cobra o reconhecimento de uma dívida e, ainda que admita que a mesma não seja paga agora, o seu reconhecimento, por si só, começa a promover a justiça na relação entre credor e devedor.

5. 2 – A autonomia da obra de arte

Embora a qualidade estética e a atividade política estejam relacionadas em sua natureza, a sua unidade não se dá de forma imediata. Marcuse cita Benjamin, que afirmou que “a tendência da obra literária só pode ser politicamente correta se também for correta pelos padrões literários”¹⁸⁴. Isso equivale a dizer que o uso político da arte (nesse caso específico, a literatura), não pode sacrificar os princípios e valores estéticos e que a forma transcende a tendência política, o que também já estava presente em Breton e Trotski, como visto no capítulo anterior. Se o uso da arte numa cultura afirmativa e burguesa já havia sido condenado desde os primeiros escritos de Marcuse, se a possibilidade de uma arte engajada já havia sido abandonada desde a crítica à estética marxista e, após os incidentes e as revoltas da década de 1960, o uso da arte com objetivos marcadamente políticos e de negação, como a música de Dylan e Lennon, também mostrou-se ineficaz. A alternativa, de acordo com Marcuse, é concentrar os esforços na autonomia da arte, pois só assim ela poderia colaborar na construção de uma nova sociedade, o que foi observado por Silva, conforme a seguinte citação:

¹⁸³ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 77. (a tradução é nossa)

¹⁸⁴ Idem, *A dimensão estética*, p. 55.

A impossibilidade de resolver este problema [o impasse entre o questionamento do caráter afirmativo da arte burguesa e a condenação da arte engajada – pibf] vai levando Marcuse passo a passo para a defesa da posição de autonomia da obra. A arte é autônoma e permanece distinta da revolução, ainda que os movimentos revolucionários nela se inspirem. O único engajamento existente é o do artista com a forma estética.¹⁸⁵

E embora Marcuse, nos seus últimos escritos, não nutrisse mais a mesma confiança no uso político da arte, ele ainda continuava associando a arte à mudança social, o que fica evidenciado na seguinte citação:

Este conhecimento, inexoravelmente expresso na arte, talvez abale a fé no progresso, mas também pode manter viva outra imagem e outro objetivo da *práxis*, nomeadamente, a reconstrução da sociedade e da natureza sob o princípio do aumento do potencial humano de felicidade e da diminuição do sofrimento. A revolução existe por amor à vida, não à morte. Aqui se situa talvez o mais profundo parentesco entre a arte e a revolução.¹⁸⁶

De acordo com Marcuse, há na arte um elemento que não pode ser transposto para a realidade, permanecendo sempre fictício, embora esse elemento possa “antecipar” a realidade. A esperança presente na arte não pode e nem deve, no entanto, permanecer ideal. Esse é o elemento que ele denominou de “o oculto imperativo categórico da arte”¹⁸⁷. Esse ideal, no entanto, entra na luta apenas com o fim (*telos*), transcendendo a *práxis* concreta, o que conduz o raciocínio de Marcuse ao que pode ser chamado de “dialética entre o caráter afirmativo e o caráter negativo da arte”, a partir da qual não seria exagero afirmar que o autor defende que tanto há elementos críticos nas obras de arte marcadamente afirmativas, quanto há elementos conservadores e afirmativos nas obras marcadamente revolucionárias. “A forma estética, em virtude da qual uma obra se opõe à realidade estabelecida é, ao mesmo tempo, uma forma de afirmação através da catarse reconciliadora”¹⁸⁸. Essa catarse, na qual impera o aspecto afirmativo, baseia-se nas qualidades da forma artística e na sua ordem não repressiva, evidenciada no fim do sofrimento. A solução, no entanto, preserva algo de irreconciliável e a “dialética” entre os dois pólos (afirmação/negação) pode ser evidenciada, de acordo com Marcuse, em casos específicos:

Extrema afirmação: Felizes, vós olhos / que tudo o que vistes, / não importa o quê, /

¹⁸⁵ SILVA, Rafael C. Notas sobre esclarecimento e arte contemporânea em Marcuse e Adorno. p. 321. Marcuse, no texto “*El arte como forma de la realidad*”, p. 53, escrito em 1969 e publicado em 1972, já defendia esta possibilidade: “Como parte da cultura estabelecida, a arte é afirmativa, pois respalda essa cultura; porém, em sua alienação da realidade estabelecida, a Arte é uma força negativa. A história da Arte pode ser entendida como a harmonização deste antagonismo. (a tradução é nossa)”

¹⁸⁶ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 59.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 60.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 61.

foi um prazer ver. (Fausto de Goethe)
Extrema negação: Oh, maldição! (últimas palavras na última cena da caixa de Pandora, de Wedekind.)¹⁸⁹

No segundo caso, não se pode falar em sublimação e afirmação, pois o grito final é uma imprecação, é uma rebelião contra a “impotente” força do amor.

Para Marcuse, a dialética da afirmação e da negação é a dialética do Belo¹⁹⁰, que conduz à formação estética e que foi rejeitada pela estética marxista, devido à dificuldade de se associar esse elemento à arte revolucionária. A estética marxista acusou a noção de Beleza de elitista e contrária à dura realidade do combate político. Ao mesmo tempo, no entanto, o Belo aparece em movimentos progressistas, como possibilidade de reconstrução estética e material da natureza e da sociedade.

Aqui entram em conflito dois princípios, cuja classificação é oriunda da psicanálise, já abordados por Marcuse em *Eros e civilização*: o princípio do prazer, pertencente ao domínio do Belo, que é representado por Eros e o princípio de realidade. A revolta é, portanto, contra o princípio de realidade, ao qual o princípio do prazer se opõe.

Como pertencente ao domínio de Eros, o Belo representa o princípio do prazer. Assim, revolta-se contra o predominante princípio de realidade. Na obra de arte, o Belo fala a linguagem libertadora, invoca as imagens libertadoras da sujeição da morte e da destruição, invoca a vontade de viver. Este é o elemento emancipatório na afirmação estética.¹⁹¹

Há no Belo, de acordo com Marcuse, uma “neutralidade” que, se houver o reconhecimento do que está “oculto”, transforma-se em decepção, ou seja, o que é “oculto” sempre parece mais belo e perfeito do que realmente é e a perfeição só pode ser concebida como idealização. Uma vez quebrado o encanto, o que se apresenta é a realidade nua e crua. A imediatidade da apresentação visual, no entanto, impede esse reconhecimento, pois reprime a imaginação.

Marcuse cita exemplos de representação dos horrores do fascismo, possíveis na literatura, devido ao fato de a palavra, nesse caso não apagada pela imagem, conduzir à

¹⁸⁹ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 61.

¹⁹⁰ Também no texto “*El arte como forma de la realidad*”, p. 54, Marcuse escreve: “As leis ou regras que governam a organização dos elementos na obra (de arte) com um todo unificado parecem ser de uma variedade infinita, mas a tradição da estética clássica lhes deu uma denominação comum: se supõe que sejam guiadas pela ideia do Belo”.

¹⁹¹ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 65. *A banda de rock The Who, no musical Tommy (1975), inspirado em sua “obra prima”, a ópera rock Tommy (1969), ilustra bem essa questão, quando o personagem central, ainda garoto, diz, ao chegar à colônia de férias com a mãe, após a morte do pai, na guerra: “Minha colônia será diferente, sempre terá tempo bom. Na colônia do Tommy, as férias durarão para sempre.”

denúncia. Entre os exemplos, encontram-se escritos de Brecht e Sartre¹⁹², que proporcionam o que Marcuse denominou de “mimese transformadora” e conduzem ao reconhecimento da realidade do fascismo, nem sempre revelado pela manifestação histórica. “E este reconhecimento é um triunfo: na forma estética (...), o terror é evocado, chamado pelo seu nome, para testemunhar, para se denunciar”¹⁹³.

O reconhecimento é apenas um momento no interior da consciência, mas, ao ser capturado pela forma estética, é eternizado em sua permanência, não será esquecido, constituirá uma imagem de libertação. Essa realização da mimese contém a qualidade da beleza na sua mais sublime forma: o *Eros político*, e a obra de arte expressa a sua beleza, na medida em que se opõe à realidade e a substância sensível do Belo é preservada na sublimação estética. “A autonomia da arte e o seu potencial político manifestam-se no poder cognitivo e emancipatório desta sensibilidade”¹⁹⁴. Não surpreende, de acordo com Marcuse, o fato de que, historicamente, o ataque à arte autônoma tenha se unido à denúncia da sensibilidade em nome da moral e da religião. Isso deve ter influenciado Friedrich Nietzsche a escrever: “A arte ergue a cabeça, quando a religião afrouxa seu laço”¹⁹⁵.

Marcuse cita Horst Bredekamp, que afirmou que a luta contra a emancipação da arte do rito religioso tem raízes no ascetismo medieval, para o qual a arte autônoma é tida como sensualidade infame, uma vez que requer a libertação dos estímulos. Essa hostilidade, que gerou episódios como a destruição de pinturas e estátuas na fogueira, não representa, de acordo com Marcuse, apenas “a expressão de um fanatismo cegamente violento”, mas a “consequência de um mesquinho ideal de vida burguês, anti-intelectualista...”. Adorno, por sua vez, classifica tal hostilidade como um traço do ódio burguês com relação ao sexo.¹⁹⁶

A mimese, portanto, faz com que a realidade seja traduzida para a memória, retirando o conhecimento do domínio da abstração do conceito, encaminhando-o para o domínio da sensualidade (sensibilidade). “A força sensual do Belo mantém a promessa viva”¹⁹⁷. E...

Enquanto a arte preservar, com a promessa de felicidade, a memória dos objetivos

¹⁹² Brecht: “A resistível ascensão de Arturo Ui” e “Terror e miséria no Terceiro Reich”; Sartre: Os sequestradores de Altona”.

¹⁹³ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 66.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 68.

¹⁹⁵ Conforme: MAGEE, B. *História da filosofia*, p. 173.

¹⁹⁶ As ideias do presente parágrafo foram elaboradas a partir de “MARCUSE, H. *A dimensão estética*, pp. 68 e 69.

¹⁹⁷ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 69.

inatingidos, pode entrar, como uma ideia “reguladora”, na luta desesperada pela transformação do mundo. Contra todo o feiticismo das forças produtivas, contra a escravização contínua dos indivíduos pelas condições objetivas (que continuam a ser as do domínio), a arte apresenta o objetivo derradeiro de todas as revoluções: a liberdade e a felicidade do indivíduo.¹⁹⁸

Assim, a autonomia da arte, de acordo com Marcuse, combaterá a reificação e remeterá a consciência para a possibilidade de uma outra experiência, na qual os seres humanos, a natureza e as coisas não estarão mais totalmente submetidos ao princípio de realidade. A arte obedece à lei das transformações e segue lutando pela realização de uma revolução que sempre foi reprimida. Para contribuir para a superação dessa repressão, a arte poderá fornecer as “Imagens da libertação”.

5.3 – As “Imagens da libertação”

A transformação social pressupõe uma mudança na consciência dos indivíduos, o que, por sua vez, pressupõe uma mudança na organização da estrutura pulsional. Essa mudança pode ter como veículo propulsor a dimensão estética, sobretudo no caráter subversivo e autônomo da arte. Sobre isso, Kangussu escreveu:

O mundo transformado pela sensibilidade estética pode incorporar as faculdades e os desejos humanos de modo que eles aparecem como determinação objetivada da natureza, como “coincidência da causalidade através da natureza e da causalidade através da liberdade.”¹⁹⁹

O mundo transformado pela sensibilidade estética também pode ser entendido como uma nova determinação da realidade, caracterizada pelo encontro entre a natureza e a liberdade. De acordo com Marcuse, é neste momento que a arte (autônoma e subversiva) pode contribuir com a transformação social, fornecendo as imagens de uma nova determinação da realidade. Para ilustrar esta possibilidade, Marcuse escreveu:

O deleite do Belo e o horror da política; Brecht condensou-o em cinco versos:

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

A imagem da árvore permanece presente no poema que foi “imposto” por um discurso de Hitler. O horror daquilo que é, marca o momento da criação, é a origem do poema que celebra a beleza de uma cerejeira em flor. A dimensão política permanece vinculada à outra, a dimensão estética que, por seu turno, adquire valor político.²⁰⁰

¹⁹⁸ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, p. 70.

¹⁹⁹ KANGUSSU, Imaculada. *Leis da liberdade*, p. 204.

²⁰⁰ MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*, p. 115.

O *momento* teórico que encontramos no pensamento de Marcuse é o que podemos denominar de “concepção final da relação entre arte e revolução”, expressa em suas últimas obras, no fim da década de 1960 e ao longo da década de 1970. Tal concepção é marcada pela ideia, plenamente elaborada em *A dimensão estética*, da autonomia da arte e pela crítica à estética marxista. Não seria demais afirmar, portanto, que, neste momento, a arte já está livre de todos os vínculos e interesses alheios à forma estética, de maneira que ela mesma se constitua no veículo livre de uma liberdade possível. Assim, a arte está liberada para ser: “política”, sem ser, necessariamente, política; “cruel”, ao denunciar a crueldade do mundo, a partir da forma estética, sem ser, de fato, cruel; “grotesca”, ao evidenciar o grotesco, sem ser, necessariamente, grotesca; “sombria”, sem ser, realmente, sombria.

No entanto, nem tudo aquilo que se apresenta como expressão artística contrária ao *establishment*, pode ser entendido como uma imagem de libertação. Um exemplo encontra-se no caráter humano do discurso final de *O grande ditador*, de Charles Chaplin, que coloca a obra numa dimensão muito mais ampla do que aquela à qual o filme, a princípio, se destina. Se Brecht evidencia o horror do discurso de Hitler, Chaplin faz o mesmo ao negar o discurso do *Führer*, com o discurso do barbeiro judeu, que havia sido confundido com o ditador.

O célebre filme, no qual Chaplin interpreta o ditador Hynkel, clara alusão a Hitler, e um barbeiro judeu, começa com a provocadora advertência: “Qualquer semelhança entre o ditador Hynkel e o barbeiro judeu é meramente proposital”. O barbeiro se vê em problemas com a tropa de choque, até que um oficial alemão, que ele havia libertado na guerra, o reconhece e, por gratidão, impede que os soldados o molestem e aos seus amigos (judeus).

Enquanto isso, Hynkel exerce a sua mitomania na sede do governo, cercado por bajuladores, criados e espelhos, obcecado com a ideia de uma raça ariana pura e brincando com o globo terrestre em miniatura, sentindo-se o imperador do mundo. A cena em que Hynkel brinca com o globo é uma das mais famosas e vistas da história do cinema.

As coisas começam a mudar quando o oficial, protetor do barbeiro, não concorda com a postura do ditador e torna-se inimigo do mesmo. Assim recomeçam as hostilidades contra os judeus. O barbeiro e o comandante são enviados para um campo de concentração. Ao ser confundido com Hynkel, o barbeiro tem a oportunidade de fazer um discurso, em outra cena clássica do cinema, no qual faz um elogio à paz e à

fraternidade, em oposição à ideologia (e prática) nazista. Aqui se encontra a principal marca da genialidade de Chaplin que, usando a imagem do ditador, realiza a negação do discurso de Hitler, cuja admirável oralidade sempre foi reconhecida. Poder-se-ia dizer que Chaplin, desta forma, estaria promovendo uma “Imagem da libertação”. O discurso pode ser citado numa infinidade de situações diferentes, sem perder a sua força arrasadora.

Considerando que o filme tenha sido produzido em 1940, ou seja, quando as maiores atrocidades cometidas pelo nazi-fascismo ainda não haviam se concretizado, podemos perceber nele uma espécie de alerta da barbárie que estava por vir. O mais certo é que nem mesmo Charles Chaplin tenha julgado que o terror do nazi-fascismo pudesse ir tão longe, o que não impediu que ele fosse mal interpretado nos Estados Unidos da América, país em que vivia, que ainda não estava em guerra. Tal fato fez com ele fosse forçado a se mudar para a Suíça.

Eis os parágrafos finais do discurso de O grande ditador:

Soldados! Não vos entregueis a esses brutais, que vos desprezam, que vos escravizam, que arregimentam vossas vidas, que ditam os vossos atos, as vossas ideias e os vossos sentimentos. Que vos fazem marchar no mesmo passo, que vos submetem a uma alimentação regrada, que vos tratam como gado humano e que vos utilizam como bucha de canhão. Não sois máquina. Homens é que sois. E com o amor da humanidade em vossas almas. Não odieis. Só odeiam os que não se fazem amar, os que não se fazem amar e os inumanos.

Soldados! Não batalheis pela escravidão. Lutai pela liberdade. No décimo sétimo capítulo de São Lucas está escrito que o reino de Deus está dentro do homem - não de um só homem ou grupo de homens, mas de todos os homens. Está em vós. Vós, o povo, tendes o poder - o poder de criar máquinas; o poder de criar felicidade. Vós o povo tendes o poder de tornar esta vida livre e bela, de fazê-la uma aventura maravilhosa. Portanto - em nome da democracia - usemos desse poder, unamo-nos todos nós. Lutemos por um mundo novo, um mundo bom que a todos assegure o ensejo de trabalho, que dê futuro à mocidade e segurança à velhice.

É pela promessa de tais coisas que desalmados têm subido ao poder. Mas, só mistificam. Não cumprem o que prometem. Jamais cumprirão. Os ditadores liberam-se, porém escravizam o povo. Lutemos agora para libertar o mundo, abater as fronteiras nacionais, dar fim à ganância, ao ódio e à prepotência. Lutemos por um mundo de razão, um mundo em que a ciência e o progresso conduzam à ventura de todos. Soldados, em nome da democracia unamo-nos.

Hannah, estás me ouvindo? Onde te encontrares, levanta os olhos. Vês, Hannah? O sol vai rompendo as nuvens que se dispersam. Estamos saindo das trevas para a luz. Vamos entrando num mundo novo - um mundo melhor, em que os homens estarão acima da cobiça, do ódio e da brutalidade. Ergue os olhos, Hannah. A alma do homem ganhou asas e afinal começa a voar. Voa para o arco-íris, para a luz da esperança. Ergue os olhos, Hannah. Ergue os olhos”.²⁰¹

²⁰¹ O GRANDE DITADOR. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos da América: United Artists, 1940.

O filme foi um grande sucesso, foi assistido por milhões de pessoas e sabemos hoje que o próprio Hitler o assistiu diversas vezes²⁰². Nada disso, no entanto, foi suficiente para evitar, ou minimizar, os abusos e as atrocidades que viriam a ser cometidas por Hitler e pelo nazi/fascismo, o que demonstra que Marcuse tinha razão ao afirmar que:

Nada há de errado em fazer galhofa à custa do “Establishment” – mas há situações em que o divertimento, a troça e o drible perdem todo o sabor, tornam-se insípidos e idiotas, em quaisquer termos, porque são meros testemunhos de impotência política. Sob o fascismo de Hitler, a sátira silenciou: nem mesmo Charlie Chaplin e Karl Kraus conseguiram mantê-la de pé.²⁰³

Isso não significa que se esteja minimizando a importância de Chaplin, pois O grande ditador continua e continuará sendo uma expressão de liberdade que, se não logrou sensibilizar o Führer, ao menos serve para denunciar os seus crimes para a posteridade.

A seguir apresentamos alguns exemplos de “Imagens da libertação”, de acordo com Marcuse, pois as mesmas aparecem em momentos diferentes de sua obra.

Em *Contra-revolução e revolta*, ele as identifica com a obra de Brecht, quando cita o poema “Os amantes”, no qual o dramaturgo escreve:

Olha as cegonhas no seu amplo vôo!
Olha as nuvens, dispostas a ficar ao lado delas,
Viajando com elas já quando partiram,
Uma vida para entrar, voando, numa outra vida.
À mesma altura e com a mesma altivez,
Parecem umas ser, meramente, os flancos de outras.
Que a cegonha possa repartir com a nuvem.
A beleza do céu onde brevemente voam,
Que não atardem mais por aqui
E nada vejam senão o oscilar da outra
No vento que ambas sentem agora
Jazendo perto delas, durante o vôo. (...) ²⁰⁴

Para Marcuse, o vôo das cegonhas representa uma “Imagem da libertação”, pois revela a capacidade das cegonhas de fugirem da ameaça e remete a consciência do leitor

²⁰² O documentário *The tramp and the dictator*, produzido em 2001, trouxe a público um material que contém filmes amadores que mostram, em cores, os bastidores de filmagens de Chaplin. Entre as quais, cenas das filmagens de *O grande ditador*. O documentário também aborda aspectos importantes da biografia de Chaplin e de Hitler, mostrando curiosas coincidências entre ambos, como, por exemplo, o fato de ambos terem nascido na mesma semana, no mesmo mês e no mesmo ano (1889) e o fato de terem feito a primeira aparição pública de relevância no mesmo ano (1914). Além disso, o documentário deixa claro que Hitler assistiu ao filme *O grande ditador* mais de uma vez, conforme citação a seguir: “Neste ínterim, pude consultar o arquivo dos filmes que Hitler tinha pedido para passar: é verdade! Ele pediu ‘O grande ditador’ e o pediu de novo, no dia seguinte!” Depoimento de Budd Schulberg, roteirista.

²⁰³ MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*, p. 55.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 116.

ao “... vôo para domínio da liberdade, que é também o domínio da beleza.”²⁰⁵

Em A dimensão estética, ele as visualiza na obra de Georg Büchner:

Ao subir ontem pelo vale acima, vi duas jovens sentadas numa pedra: uma atava o cabelo, a outra ajudava-a; o cabelo dourado caía, o rosto pálido muito sério, e contudo era tão jovem, o vestido preto, e a outra, solícita, querendo ajudar... Por vezes, desejaria ser uma cabeça de Medusa para poder transformar em pedra um espetáculo destes que todos pudessem ver. As jovens levantaram-se, a bela imagem desfez-se; mas, enquanto desciam por entre as rochas, vi desenhar-se outro quadro. Os mais belos quadros, os tons mais cheios reagrupam-se, dissolvem-se. Só uma coisa fica: uma beleza infinita, que passa de uma forma a outra.²⁰⁶

E, desde o texto “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária”, cuja versão datilografada data de 1945²⁰⁷, Marcuse já “vislumbrava” ideias que seriam a base de textos redigidos décadas depois, como evidencia a citação a seguir:

A assimilação progressiva de todos os conteúdos ao da cultura monopolista de massas pôs o artista diante de um problema específico. A arte, como instrumento de oposição, depende da força alienadora da criação estética: de seu poder em permanecer estranha, antagônica, transcendente à normalidade e, ao mesmo tempo, ser o reservatório das necessidades, faculdades e desejos reprimidos do homem, de permanecer mais real do que a realidade da normalidade.²⁰⁸

Neste texto, Marcuse cita o romance Aurélien, de Aragon, que fala de amor em tempos de guerra e que também poderia ser o prenúncio de uma “Imagem da libertação”, pois nele a “...ação política é a morte do amor, mas a meta da ação política é a libertação do amor.”²⁰⁹ E, assim, a arte preserva “sua função política negando seu conteúdo político”.²¹⁰

No entanto, para além dos exemplos, as “Imagens da libertação” constituem significados que podem, ao longo da obra de Marcuse, ser expressos em três grupos maiores, a saber:

Imagem 1: “uma nova teoria das pulsões”, na qual Marcuse, contrariando alguns pressupostos do pensamento de Kant e de Freud, propõe a libertação a partir da reconciliação entre o princípio de prazer e o princípio de realidade.

Imagem 2: “o caráter emancipatório da arte”, no qual Marcuse percebe uma possibilidade de rompimento com o *establishment* a partir de expressões artísticas tais

²⁰⁵ MARCUSE, Herbert. *Contra-revolução e revolta*, p. 117.

²⁰⁶ Idem, *A dimensão estética*, p. 67.

²⁰⁷ Idem, *Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária*, p. 268.

²⁰⁸ Ibidem, p. 270.

²⁰⁹ Ibidem, p. 284.

²¹⁰ Ibidem, p. 286.

como a obra de Sthendal e Brecht e em movimentos artísticos revolucionários, como o Surrealismo e a música jovem, nos anos 1960.

Imagem 3: “os movimentos sociais de protesto”, nos quais Marcuse aponta para a possibilidade de ruptura com o sistema estabelecido a partir de esforços dos diversos setores marginalizados da sociedade, com ênfase na rebeldia jovem dos anos 1960.

As “Imagens da libertação” contém, portanto, expressivas mensagens políticas, artísticas e libidinais. Joan Alway, em *Critical Theory and Political Possibilities*, sintetizou bem esse conjunto de expressões ao afirmar:

Para Marcuse, a necessidade vital da revolução incorpora necessidades e sensibilidades estético-eróticas, que podem guiar para muitas formas diferentes de política radical. Que ele não reconheça e desenvolva mais completamente sua compreensão destas formas, é uma consequência de seu avanço na busca pelo sujeito revolucionário.²¹¹

Todas estas manifestações artísticas apresentam uma liberdade e uma atemporalidade que as capacita a expressar, de alguma forma, a liberdade da qual elas mesmas gozam. E a arte, por estar desvinculada de qualquer uso predominantemente político, se posiciona para “além do bem e do mal”. A liberdade e a autonomia da arte, porém, também pressupõem a liberdade²¹² e a autonomia da recepção. O sujeito, que interpreta a sociedade, deve se colocar numa posição tal que o capacite a conceber a arte e a realidade de uma nova maneira, o que nos conduz a uma dialética entre a arte e o sujeito, ou entre a forma estética e a recepção, na qual o artista assume o papel de mediador. A arte modifica o indivíduo e vice versa e, ao modificá-lo, modifica a sociedade. Só assim é possível, livremente, entender a *Nona sinfonia*, de Beethoven;

²¹¹ ALWAY, Joan. *Critical Theory and Political Possibilities*, p. 97. (a tradução é nossa)

²¹² O termo liberdade tem, no pensamento de Marcuse, um significado múltiplo. O filósofo ora entende a liberdade como um “valor cultural” (*Eros e civilização*, p. 38); ora como “ambiente em que a agressividade e a fealdade da maneira tradicional de viver não são mais toleradas” (*An Essay on Liberation*, p. 4); ora é “necessidade biológica” (*An Essay on Liberation*, p. 28); às vezes é “valor que depende do progresso técnico, desde que este seja modificado”, esta noção de liberdade, Marcuse denominou “Tecnologia de libertação” (*An Essay on Liberation*, p. 19); ora é “viver sem angústia” (*Eros e civilização*, p. 139 – Marcuse cita Adorno) e ainda “processo histórico específico na teoria e na prática” (*Tolerância repressiva*, p. 93) Há casos, no entanto, em que o filósofo expõe o desgaste do termo, como em *Eros e civilização*, p. 14 (Prefácio político de 1966): “Hesito em empregar a palavra – liberdade – porque é precisamente em nome da liberdade que os crimes contra a humanidade são perpetrados”. Enfim, tudo leva a crer, e é esta a maneira a partir da qual o presente trabalho foi conduzido, que não há, em Marcuse, uma noção única de liberdade, mas modos de liberdade, o que está de acordo com *A ideologia da sociedade industrial*, p. 25: “... liberdade econômica significaria liberdade de economia (...), liberdade de ganhar a vida. Liberdade política significaria a libertação do indivíduo da política sobre a qual ele não tem controle eficaz algum. Do mesmo modo, a liberdade intelectual significaria a restauração do pensamento individual, (...) abolição da “opinião pública” juntamente com os seus forjadores.

Guernica, de Picasso; o teatro de Brecht ou a música de Bob Dylan como representantes da arte que não deve pagar tributo a nenhuma outra determinação política ou social. São obras de arte, nada mais! Se orientam a consciência dos homens para uma nova sensibilidade, se elevam o espírito ou denunciam o “caos”, o fazem sem perder a sua autonomia, evidenciando, assim, a exequibilidade de um novo indivíduo e de uma nova sociedade.

E, se a humanidade foi capaz de produzir imagens de ódio e de destruição, entre as quais se destacam a imagem da bomba atômica, lançada sobre Hiroshima no fim da Segunda Guerra Mundial e, no século atual, a imagem da destruição das torres gêmeas, em Nova Iorque, no fatídico 11 de setembro de 2001, também pode e deve produzir imagens de libertação tão expressivas. Afinal, o que são as imagens? Para Aristóteles, elas são como as coisas sensíveis, só lhes falta a matéria. Para Marcuse, podem ser o prenúncio de uma nova consciência, de uma nova sensibilidade e de uma nova humanidade.

CONCLUSÃO

A categoria do outro é tão original quanto a própria consciência.

Simone de Beauvoir

A revolução anularia essa repressão e recuperaria necessidades estéticas como uma força subversiva capaz de neutralizar a agressividade dominante que deu forma ao universo social e natural.

Herbert Marcuse

Ao optar por uma condução que não fosse prioritariamente histórico-cronológica da obra de Marcuse, nos deparamos com o fato de que, embora não haja uma evolução linear no pensamento do autor no que se refere aos temas abordados no presente trabalho, pudemos perceber uma notável coerência na maneira como Marcuse constrói alguns temas “chave” de sua obra. Destaca-se a relação entre a autonomia da arte e o seu potencial de protesto e de negação que, de certa forma, já estava presente no texto de 1937, “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, com o que está de acordo Silveira e os teóricos citados por ele:

A crítica de Reitz (...), ao afirmar que existe um retorno teórico tardio de Marcuse à valorização da autonomia da arte, ao reconhecimento dos elementos críticos mesmo na arte afirmativa, que o filósofo contradiz posturas assumidas na década de 1960 ao criticar a antiarte e afins, ignora que tais elementos estão presentes, com maior ou menor ênfase, desde o escrito de 1937, como o reconhecem Katz e Kellner. Como apontou Kangussu (...), para Marcuse, o potencial político da arte está sempre ligado à sua autonomia e alteridade em relação à realidade.²¹³

Se, mesmo defendendo a autonomia da arte, Marcuse, em diferentes *momentos* de sua obra, demonstrou forte entusiasmo por alguns setores da antiarte e da postura de protesto, como o Surrealismo e a música de Dylan, isso não é o suficiente para acusá-lo de contraditório, pois ele sempre manteve alerta a percepção de que a arte não pode se prestar a um papel político, caso isto custe a sua autonomia. Essa afirmação pode ser evidenciada na noção de “boa alienação”, no texto “A conquista da consciência infeliz” – 1964 – e na crítica à estética marxista, em *A dimensão estética*. Ainda assim, sobre essa questão, Joan Alway percebeu algo que apresentou como uma ambiguidade em Marcuse, ao afirmar:

²¹³ SILVEIRA, Luís G. Guadalupe. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*, p. 150.

A subjetividade dos indivíduos – suas emoções e ideias, encontros e sonhos – torna-se, no mínimo, mais importantes para a mudança revolucionária do que as condições objetivas e características dos grupos. Esta ideia é expressada de maneira ambígua em *A Dimensão estética*, onde Marcuse escreve que “tal subjetividade libertadora constituiu-se na história íntima adequada ao indivíduo”. Uma história de “amor e ódio, alegria e tristeza, esperança e desespero” que não se fundamenta, necessariamente, na situação de classe dos indivíduos e que nem sequer é compreensível a partir dessa perspectiva.²¹⁴

Alway, porém, apresenta a solução, já presente em Marcuse, para a possível ambiguidade ao afirmar que “se a relação entre amor e ódio, alegria e tristeza, esperança e desespero são integrantes da existência humana, então a ‘praxis radical’ não pode ser pensada simplesmente em termos de ações de atores coletivos na esfera pública”²¹⁵. Ela também pressupõe uma mudança na consciência dos indivíduos.

Podemos afirmar, portanto, que as “variações” teóricas de Marcuse sempre se mantiveram dentro de um eixo que, se não pode ser universalizado, pelo menos pode ser entendido como uma diretriz bem sólida, o que está de acordo com o que afirmou Robespierre de Oliveira: “...diferentemente de Adorno, Marcuse desenvolveu seu projeto de modo sistêmico (...) Sua crítica à racionalidade visa atingir a consciência esclarecendo os mecanismos ideológicos e buscando as frestas para a emancipação.”²¹⁶ Sob o aspecto desenvolvido no presente trabalho, essa diretriz está evidenciada na afirmação de que a arte cumpre um papel relevante para a revolução sem, no entanto, abdicar de sua autonomia.

Assim, com o fim de demonstrar que a relação entre a *práxis* política e a transformação social, e da consciência dos indivíduos, com a dimensão estética tem importante papel no pensamento político de Herbert Marcuse, ressaltamos, em primeiro lugar, as origens do pensamento marcuseano, no que tange à referência estético-cognitiva e à referência histórico-social. O filósofo não separa estes dois universos, mas os une na sua compreensão de revolução. A arte, por sua vez, pode ser tomada como fonte inspiradora de uma nova consciência e de uma nova sensibilidade, fornecendo as “Imagens da libertação”, que poderão direcionar as ações humanas para a transformação social. Esta questão, de como a arte pode prestar um serviço à transformação social, como visto, permeia as reflexões do filósofo desde os anos 1930, até os seus últimos escritos, como a *Dimensão estética*, de 1977.

Desta forma, concluímos afirmando que, primeiramente, foi evidenciada a

²¹⁴ ALWAY, Joan. *Critical Theory and Political Possibilities*, p. 95. (a tradução é nossa)

²¹⁵ Ibidem, p. 95. (a tradução é nossa)

²¹⁶ OLIVEIRA, Robespierre. *O papel da filosofia na teoria crítica de Herbert Marcuse*, p. 202.

importância de Kant, Schiller e Freud e Hegel, Marx e Weber para a constituição do pensamento marcuseano a respeito da relação entre arte e política; a defesa da legitimidade da revolução, quando realmente voltada para a transformação social e a afirmação do distanciamento entre a teoria social, que permanece acadêmica, de acordo com Marcuse, e a prática política. Bem como o fato de que a aproximação em relação aos movimentos estudantis e os de vanguarda estética levou o filósofo a receber várias acusações quanto a um possível distanciamento do rigor acadêmico, o que só reforça a sua tese de distanciamento entre a teoria e a prática. Essas acusações carecem de fundamentação, uma vez que o autor sempre manteve uma postura crítica em relação aos eventos revolucionários da década de 1960, mesmo no auge de sua aproximação dos mesmos, como evidencia a seguinte citação, retirada de uma carta endereçada a Theodor Adorno, em 1969.

Este movimento estudantil está hoje na busca desesperada de uma teoria e de uma prática, de formas de organização que possam corresponder à sociedade capitalista tardia e contradizê-la. Ele está internamente dilacerado, impregnado de provocadores ou de gente que impulsiona objetivamente a causa da provocação. Muitas ações em Frankfurt e Hamburgo, que me foram descritas, acho-as tão condenáveis quanto você. Em público, combati bastante a palavra de ordem de destruição da universidade como ação suicida. Acredito que nossa tarefa, precisamente nessa situação, é ajudar o movimento tanto teoricamente quanto na sua defesa contra a repressão e as acusações.²¹⁷

Na sequência, vimos como a separação entre a arte e a sociedade, no âmbito da cultura afirmativa, realizada desde a antiguidade clássica, fez com que a cultura fosse alçada a uma esfera mais elevada e distanciada do mundo das relações efetivas, sendo esta separação o fundamento da cultura burguesa. Aquilo que só pode ser idealizado é transferido para o domínio do espiritual, tornando a felicidade uma categoria anímica. A cultura assume o seu caráter afirmativo que liberta e aprisiona o indivíduo, ao mesmo tempo. A cultura afirmativa, no entanto, não é o bastante para sufocar a possibilidade de um outro estado de coisas. Ela, na verdade, acaba por fornecer os elementos da sua própria negação, reafirmando a tese de Marx, de que o dominante gera as condições para a sua superação. Essa negatividade é um ato em busca da liberdade e pode ser vivenciada, mesmo no âmbito da cultura afirmativa, na experiência da beleza. A cultura, assim, não perde o seu poder de negação.

A liberdade promovida pelo caráter de oposição da arte, no âmbito da cultura afirmativa, no entanto, é uma experiência privada que não liberta o indivíduo de fato e

²¹⁷ MARCUSE, Herbert. As últimas cartas, p. 99.

nem promove uma verdadeira transformação social, que pressupõe o rompimento com o modo vigente de sociedade. Além disso, na sociedade industrial avançada não há mais lugar para a oposição, devido a sua unidimensionalidade, atestada por Marcuse, sobretudo nas obras dos anos 1960. A sociedade tornou-se unidimensional, mas os indivíduos ainda ouvem o “canto das sereias” e se sentem atraídos por ele. O sistema, por sua vez, “responde”: no lugar das sereias, oferece a liberdade na forma de bens de consumo, cada vez mais acessíveis e os indivíduos continuam amarrados ao navio. Esta conformação foi chamada por Marcuse de “dominação democrática”. No lugar de uma noção afirmativa de cultura, mesmo no seu caráter contraditoriamente opositor, Marcuse alerta para a possibilidade de a arte contribuir para a emancipação: a “Grande Recusa”, na qual a arte, através de uma “boa alienação”, rejeita o *status quo*, pode nos conduzir à realização revolucionária de uma nova sociedade.

Marcuse, no entanto, rejeita os fundamentos da estética marxista, que pretendem anular a autonomia da arte em prol da revolução, criando uma estética própria, porém suspeita. Essa desconfiança já estava presente em Trotski e Breton, para os quais até mesmo os intelectuais à frente da revolução (bolchevique) não tinham muita clareza sobre o que queriam dizer quando usavam a expressão “arte – ou cultura – revolucionária”.

Marcuse passa a defender a transcendência da arte e vislumbra o seu potencial libertário nos movimentos artísticos de vanguarda, como o “Teatro de protesto”, o Surrealismo, a música de Bob Dylan e os movimentos libertários da geração dos anos 1960, com os quais se viu identificado e aos quais o filósofo nomeou de revolta e não de revolução, como os grupos minoritários (Panteras Negras, *hippies*, ...). Estes movimentos poderiam ser os canalizadores da união entre o social e o estético e direcionar a sociedade para um novo rumo. Merece destaque a maneira como Marcuse apoiou os eventos relacionados aos protestos estudantis em diversas partes do mundo, inclusive no Brasil, na segunda metade da década de 1960. A aproximação de Marcuse àqueles eventos, no entanto, nem sempre foi bem compreendida, conforme evidenciou seu filho, Peter Marcuse, em texto para a edição brasileira *de Tecnologia, guerra e fascismo*:

Quando estive recentemente no Brasil, tive a oportunidade de presenciar uma exposição dedicada aos eventos de 1968 neste país – especificamente, os corajosos protestos de estudantes, trabalhadores e seus aliados contra o regime militar, reprimidos pela força bruta. (...) À entrada da exposição, encontravam-se vários quadros com textos fornecendo o pano de fundo destes eventos. Num deles, meu pai era citado nominalmente como uma das fontes das quais muitos dos participantes,

particularmente os estudantes, lançavam mão para um entendimento mais profundo dos eventos e para a explicação de seus protestos. O texto, em geral, era simpático aos manifestantes. Entretanto, a certa altura, observava-se o quão tocante era o idealismo dos jovens; embora tal idealismo não fosse prático ou utilizável num período como o de hoje (...), era, ainda assim, bom de se ver como, no passado, os jovens podiam, apesar de tudo, expor seus grandes ideais através da ação. No geral, o tom era positivo, mas condescendente, apresentando os eventos de 1968 (e os escritos de meu pai) como história interessante, mas sem admitir que tivessem qualquer relevância direta para a atualidade.²¹⁸

A confiança nestes movimentos, no entanto, fracassou com a constatação de que o sistema se apropriou dos mesmos, transformando-os em novos produtos de consumo.

Resta ainda, de acordo com Marcuse, a autonomia da arte, como possibilidade de ponte entre a teoria e a prática. A arte pode contribuir como elemento inspirador para uma nova consciência e uma nova sociedade, mas só pode cumprir com o seu papel se permanecer autônoma, se continuar como um fim em si mesma e não como um meio, mesmo que seja para o mais nobre fim. Só assim a arte pode fornecer as imagens capazes de orientar a consciência e os sentidos dos indivíduos para uma nova realidade. Essas são as “Imagens da libertação”.

²¹⁸ MARCUSE, Herbert. *Tecnologia, guerra e fascismo*. Depoimento de Peter Marcuse constante nas orelhas do livro.

Referências bibliográficas

Textos de Herbert Marcuse

MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luis C. *Teoria da cultura de massa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 245-256.

_____. *A dimensão estética*. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. *A Ideologia da sociedade industrial*. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973. Foi consultada também a edição em língua inglesa: *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of the Advanced Industrial Society*. 1 ed. Boston: Beacon Press, 1964.

_____. Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária. In: MARCUSE, H. *Tecnologia, guerra e fascismo*. Editado por Douglas Kellner. Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999, p. 269-288.

_____. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna. In: MARCUSE, H. *Tecnologia, guerra e fascismo*. Editado por Douglas Kellner. Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999, p. 73-104.

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

_____. A Sociedade como obra de arte. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. In: *Novos Estudos CEBRAP*. nº 60, julho de 2001, pp. 45-52.

_____. As últimas cartas. In: *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Isabel Loureiro (org.). Tradução de Isabel Loureiro e Robespierre de Oliveira. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 87-101.

_____. A revolução em 1969. In: *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Isabel Loureiro (org.). Tradução de Isabel Loureiro e Robespierre de Oliveira. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 71-79.

_____. *Contra-revolução e revolta*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. El arte como forma de la realidad. Tradução para o castelhano de José Fernández Vega. Publicado originalmente como Art as Form of Reality, em *New Left Review* 74 (July-August 1972), 51-58. Versão on-line disponível em: <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/70spubs/727tr04ArteRealidad.htm>.

_____. *Eros e civilização*. 8.ed. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara & Koogan, 1981.

_____. Ética e revolução. Tradução de Isabel Loureiro. In: *Herbert Marcuse: Cultura e Sociedade*, Vol. 2. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 137-151.

_____. Herbert Marcuse fala aos estudantes. In: *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Isabel Loureiro (org.). Tradução de Isabel Loureiro e Robespierre de Oliveira. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 57-70.

_____. *Liberation from the Affluent Society*. In: COOPER, D. (Org) *The Dialectics of Liberation*. Londres: Penguin Books, 1968, p. 175-192.

_____. Liberdade e agressão na sociedade tecnológica. Tradução de Anamaria de Vasconcelos. In: *Revista Civilização Brasileira*, nº 18, ano III, março-abril de 1968.

_____. *Razão e Revolução – Hegel e o advento da teoria social*. Tradução de Marília Barroso. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

_____. Sobre o caráter afirmativo da cultura. Tradução de Wolfgang L. Maar. In: _____. *Cultura e Psicanálise*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p.7-77.

_____. Tolerância repressiva. In: MARCUSE, H., MOORE, B. e WOLFF, R. P. *Crítica da tolerância pura*. Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.

Textos de comentadores e outros

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALWAY, Joan. *Critical Theory and Political Possibilities*. London: Greenwood Press, 1995.

BRETON, André e TROTSKI, Leon. *Por uma arte revolucionária independente*. Tradução de Carmem Sylvia Guedes e outros. Valentim Facioli (Org). Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1985.

GUARNACCIA, Matteo. *Provos – Amsterdam e o nascimento da contracultura*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Conrad Livros, 2001.

FULGÊNCIO, Leopoldo. Fundamentos kantianos da psicanálise freudiana e o lugar da metapsicologia no desenvolvimento da psicanálise. In: Vladimir Safatle e Ronaldo Manzi (Org.) *A filosofia após Freud*. São Paulo: Humanitas, 2008, v. 1, p. 261-277.

HABERMAS, Jürgen. Arte e revolução em Herbert Marcuse. In: FREITAG, B.; ROUANET, S. P. (org). *Habermas: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1980, p. 132-138.

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

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

_____. *Marcuse, Art, and Liberation*. Wiltshire: The Cromwell Press, 2007.

_____. Radical Politics, Marcuse, and the New Left. In: MARCUSE, Herbert. *The New Left and the 1960s: Collected Papers of Herbert Marcuse*. Editado por Douglas Kellner. New York: Routledge, 2005, p. 2-30.

MAGEE, Brian. *História da filosofia*. Tradução de Marcos Bagno. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

NOBRE, Marcos. Weber: racionalização e desencantamento do mundo. In: *Curso livre de Teoria Crítica*. Org. Marcos Nobre. Campinas: Papirus, 2008, p. 286-290.

OLIVEIRA, Robespierre. *O papel da filosofia na teoria crítica de Herbert Marcuse*. 2001. 213f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PLATÃO. *As Leis – Epinomis*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1999.

REVISTA SELECÇÕES DO READER'S DIGEST. Rio de Janeiro: Editora Ypiranga, Tomo LIII, Nºs 316 e 317, maio de 1968.

REVISTA VEJA. São Paulo: Editora Abril, Nº 01, 11 de setembro de 1968. (versão on line).

SILVA, Angêla Maria; PINHEIRO, Maria Salete F.; FREITAS, Nara E. *Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos: projetos de pesquisa, monografias, dissertações e teses*. Uberlândia: EDUFU, 2003.

SILVA, Rafael C. Notas sobre esclarecimento e arte contemporânea em Marcuse e Adorno. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.) *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p.315-326.

SILVEIRA, Luis G. Guadalupe. *Alienação artística: Marcuse e a ambivalência política da arte*. 2009. 161f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

TROTSKI, Leon. *Literatura e revolução*. Tradução de Luiz Alberto Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

ZAPPA, Regina & SOTO, Ernesto. 1968 – *Eles só queriam mudar o mundo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.