

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

Vivian Baroni

**EDUCAÇÃO ESTÉTICA ENQUANTO *BILDUNG* EM
HERBERT MARCUSE**

Passo Fundo

2019

Vivian Baroni

EDUCAÇÃO ESTÉTICA ENQUANTO *BILDUNG* EM
HERBERT MARCUSE

Tese apresentada ao curso de Pós-graduação em Educação, da Faculdade de Educação, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutora em Educação, sob a orientação do Dr. Angelo Vitório Cenci.

Passo Fundo

2019

Para Fernando e Ana Clara

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Angelo Vitório Cenci, pela importante orientação, interlocução e dedicação durante esses seis anos de trabalho conjunto.

Ao Prof. Dr. José Manuel Romero Cuevas pela calorosa acolhida na Espanha, suporte e valorosa orientação.

Aos professores Dr. Eldon Henrique Mühn, Dr. Gerson Luíz Trombetta, Dr. Rosalvo Schütz e Dr. Mauricio João Farinon pela leitura atenciosa e importantes contribuições para esta tese.

Aos professores, colegas e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Passo Fundo (UPF) e à Universidad de Alcalá de Henares (UAH).

À CAPES pelo financiamento de boa parte dos estudos, assim como por tornar possível o doutorado sanduíche na Espanha.

Ao meu esposo Fernando, pelo seu apoio constante, companheirismo e dedicação ao longo da minha formação.

Aos familiares e amigos que de uma forma ou outra auxiliaram e apoiaram a realização desta tese.

“A forma da liberdade não é apenas autodeterminação e auto realização, e sim mais ainda determinação e realização de fins que pacificam a vida sobre a terra. E essa autonomia expressar-se-ia não só no modo de produção, mas também nas relações individuais entre os homens, em sua linguagem e no seu silêncio, nos seus gestos e olhares, em sua sensibilidade, no seu amor e no seu ódio. O belo seria uma qualidade essencial de sua liberdade”

(MARCUSE, 1969a, p. 51)

*“Passo em falso a
Nenhuma parte
Nenhum só
Não disse nada
Pequenos passos
A nenhuma parte
Seguem a estrada”*

(BECKETT, 2015, p. 211)

RESUMO

Considerando o caráter formativo dos escritos estéticos de Herbert Marcuse, sobretudo a inspiração na matriz teórica de Friedrich Schiller, a presente tese procura demonstrar o modo como a teoria educacional marcuseana aproxima-se do conceito alemão de *Bildung*. A pesquisa aqui desenvolvida foi levada a cabo mediante a uma análise bibliográfica de cunho hermenêutico, objetivando estudar os textos estéticos mais representativos de cada período do pensamento marcuseano, em diálogo direto com o conceito de *Bildung* expresso nas *Cartas* de Schiller. Partimos da hipótese de que a educação estética de Marcuse está embasada na *Bildung* schilleriana nos termos em que esta percebe o divórcio entre razão e sensibilidade enquanto fonte da repressão pulsional e da limitação no desenvolvimento das potencialidades. Nesse sentido, somente um conceito de racionalidade sensível, em um movimento propiciado pela educação estética como formação ampliada, seria capaz de fomentar o livre desenvolvimento dos homens e das coisas. As reflexões desenvolvidas pelo filósofo sobre a nova sensibilidade e a afirmação do potencial emancipatório da forma estética, nos levam a sustentar que sua teoria estética contém talvez a última concepção histórica de uma educação nos moldes da *Bildung* de Schiller. Conclui-se que, vista sob a lente da *Bildung*, e em contradição latente com a educação unidimensional, a concepção formativa que brota da obra de Marcuse nos traz um fecundo manancial de conceitos capazes de fomentar uma reflexão crítica dos problemas educacionais contemporâneos. Conclui-se também que a interpretação de Marcuse acerca da necessidade urgente de uma educação estética como forma de resolver os problemas de ordem política, encaminhando a construção de um outro princípio da realidade, estabelece na sua teoria educacional um importante ponto de apoio para repensarmos os rumos do progresso e da realização humana.

Palavras-Chave: Herbert Marcuse, Educação estética, *Bildung*, Racionalidade sensível.

ABSTRACT

Considering the formative character of Herbert Marcuse's aesthetic writings, especially the inspiration in Friedrich Schiller's theoretical matrix, the present thesis seeks to demonstrate how the Marcusean educational theory approaches Bildung's German concept. The research developed here was carried out through a bibliographic analysis of hermeneutic nature, aiming to study the most representative aesthetic texts of each period of Marcusean thought, in direct dialogue with the concept of Bildung expressed in Schiller Letters. We start from the hypothesis that Marcuse's aesthetic education is based on the Schillerian Bildung in terms that it perceives the divorce between reason and sensitivity as a source of drive repression and limitation in the development of potentialities. In this sense, only a concept of sensible rationality, in a movement provided by aesthetic education as extended formation, would be able to foster the free development of men and things. The philosopher's reflections on the new sensibility and the assertion of the emancipatory potential of aesthetic form lead us to maintain that his aesthetic theory contains perhaps the last historical conception of education in the shape of Schiller's Bildung. It can be concluded that, viewed from the lens of Bildung, and in latent contradiction with one-dimensional education, the formative conception that springs from Marcuse's work brings us a rich source of concepts capable of fostering a critical reflection of contemporary educational problems. It is also concluded that Marcuse's interpretation of the urgent need for aesthetic education as a way of solving political problems, leading to the construction of another reality principle, establishes in his educational theory an important support point for rethinking progress and human achievement

Keywords: Herbert Marcuse, Aesthetic education, *Bildung*, Sensible rationality.

SUMÁRIO

1 Considerações iniciais	10
2 Marcuse e a teoria crítica da sociedade: Da gênese de seu pensamento ao estado da pesquisa hoje	17
2.1 Herbert Marcuse: um filósofo marcado pela sua época	18
2.2 Teoria crítica: educação e emancipação	23
2.3 Marcuse teórico crítico.....	30
2.4 Teoria crítica e educação em Marcuse	37
2.5 A década de 1960 e o problema da recepção da filosofia marcuseana	45
3 A educação estética em Friedrich Schiller	54
3.1 A <i>Bildung</i> alemã.....	54
3.2 Do estético ao político	60
3.3 A teoria dos impulsos de Schiller	67
3.4 Educação pela beleza.....	71
3.5 A atualidade da educação estética schilleriana.....	77
4 Primeiros textos estéticos marcuseanos: da cultura afirmativa às vanguardas estéticas (1937-1945)	82
4.1 “Uma dança no topo do vulcão”: arte e política nos anos 1930	86
4.1.1 Cultura <i>versus</i> Civilização: A cultura afirmativa na época burguesa.....	86
4.1.2 A alma e a glorificação da resignação	94
4.1.3 Prazer desinteressado ou <i>Une promesse de bonheur?</i> O papel da arte na cultura afirmativa	97
4.1.4 A mobilização total: cultura afirmativa na época do capitalismo monopolista.....	101
4.1.5 A educação no contexto da cultura afirmativa	107
4.2 Comentários sobre Aragon: arte e política na década de 1940	112
5 Fantasia e civilização: um diálogo entre Freud, Marcuse e Schiller (1955).....	122
5.1 Psicanálise e teoria crítica em Marcuse.....	123

5.2 De Freud a Marcuse: os limites históricos do princípio da realidade	125
5.3 A dessublimação repressiva em Marcuse.....	131
5.4 A fantasia como retorno do reprimido	134
5.5 Orfeu e Narciso: o mito em Marcuse	138
5.6 A dimensão estética	142
6 Revolução e contrarrevolução: Da nova sensibilidade ao retorno da arte burguesa (1969-1973).....	155
6.1 A nova sensibilidade: arte e política radical em 1969	156
6.1.1 Estética e técnica: a transformação da ciência pela nova sensibilidade	159
6.1.2 Arte, revolução e forma estética	164
6.1.3 Na nova sensibilidade, a educação estética marcuseana	168
6.2 O caráter histórico da arte: o problema do Belo em Marcuse	174
6.3 A permanência da arte: a viragem da teoria estética de Marcuse (1973)	182
6.3.1 Alienação artística e forma estética	184
7 A permanência da arte (1977)	192
7.1 Na crítica da estética marxista, a revalorização da forma estética	193
7.2 Forma estética e autonomia	203
7.3 Forma estética e transformação cognitiva.....	206
7.4 Forma estética e a beleza como emancipação	208
7.5 De Schiller a Marcuse: a nova educação estética.....	211
8 Considerações finais	228
9 Referências	233

1 Considerações iniciais

Enquanto fenômeno multifacetado e complexo, permanentemente marcado em uma via recíproca pelas constantes transformações da sociedade, a educação apresenta-se como uma dimensão que precisa ser constantemente repensada, reorientada e reatualizada, buscando com isso incorporar ao debate mais amplo as permanentes mudanças exigidas por uma sociedade complexa e plural. Nesse sentido, cabe-nos a tarefa de refletir, discutir e repensar criticamente os processos educativos à luz da tradição, buscando com isso um diálogo que possa identificar caminhos de renovação e reorientação das problemáticas educacionais.

Para um debate profícuo, é preciso ainda ressaltar o panorama mais amplo da sociedade no qual se desenvolvem as pesquisas científicas e educacionais para, a partir de uma visão mais alargada do contexto sócio-histórico que conforma a temática educativa, procurar soluções que abarquem a inequívoca historicidade do fenômeno. Nos últimos tempos, em que nos vemos diante de um cenário no qual mais e mais o aparato tecnológico é instrumentalizado para servir como veículo de conformismo, e o avanço científico já não expressa o necessário avanço humanístico, cabe questionar os fundamentos éticos que dirigem o progresso nas sociedades avançadas. E na medida em que a dinâmica mais ampla da sociedade se reflete nos processos educativos, corre-se o risco de recair na reificação e a mercantilização da dimensão formativa, o que é demonstrado no âmbito científico pelo crescente interesse das pesquisas educacionais pelo empírico, entendido como um dado que fala por si mesmo. O direcionamento aos estudos de caso e às pesquisas empíricas exclui as análises de cunho teórico, que acaba por resultar, em última instância, no “enfraquecimento das próprias pretensões de validade do conhecimento educacional” (DALBOSCO, 2014, p. 1032).

Nesse sentido, é necessário ressaltar a importância do estudo dos clássicos como obras que ultrapassam a sua condição histórica e percorrem o tempo mantendo seu sentido inalterado, para assim nos influenciar novamente, ou seja, “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11). No âmbito educacional, o estudo sistemático de autores e obras clássicas estimula a fundamentação sólida da pesquisa educativa em parâmetros teóricos, firmando a construção de um saber consistente, que no diálogo com a tradição fomenta um debate crítico com os problemas contemporâneos. Nessa acepção, a nossa tese firma-se em uma retomada dos fundamentos da educação, que na contramão das abordagens empiricistas, visa um estudo sistemático da tradição que ampare uma compreensão e um diálogo crítico capaz de qualificar o debate acerca da formação nas sociedades complexas.

Tendo em vista o caráter eminentemente formativo que emana dos escritos estéticos de Marcuse, assim como a inspiração na matriz teórica de Friedrich Schiller, nossa tese procura demonstrar como a teoria educacional marcuseana aproxima-se da tradição da *Bildung* alemã. Partimos do princípio de que a sua educação estética está embasada na *Bildung* schilleriana na medida em que considera a separação entre razão e sensibilidade como fonte da repressão pulsional e limitação das potencialidades dos homens e da natureza, e somente um conceito de racionalidade sensível, proporcionada pela educação estética, é capaz de oportunizar o livre desenvolvimento dos homens e das coisas. Tal qual Schiller encontra no impulso lúdico o elemento que coloca em equilíbrio o impulso formal e o sensível, a seu modo Marcuse faz uso de elementos teóricos de Freud para pensar a transformação da racionalidade do princípio do desempenho em racionalidade libidinal que, em última instância, não deixa de ser uma racionalidade estética. Assim, ao pleitearmos a tese de que a teoria estética de Marcuse é, em essência, uma teoria formativa inspirada na *Bildung*, nos orientamos por uma reflexão que considera a educação estética como dimensão primordial na formação dos sujeitos em uma sociedade complexa e plural como a nossa.

A hipótese de nossa tese está embasada na premissa da similitude entre as teorias educacionais de Schiller e Marcuse, sendo claramente distinguível em três pontos essenciais. Primeiro, ambos os autores realizam um diagnóstico de época que coloca a estética como núcleo das possibilidades emancipatórias, o que faz de ambas as críticas da modernidade uma crítica estética. Segundo, a primazia colocada pelos autores acerca da libertação da sensibilidade, dos sentidos e das pulsões vai levar tanto ao estado lúdico (Schiller), quanto à racionalidade sensível (Marcuse). Terceiro, a noção subjacente a ambos os autores que coloca a beleza como caminho para a liberdade. Visto em conjunto, os três pontos nos levam a afirmar que se Schiller foi o primeiro a fazer da crítica da modernidade uma crítica estética, colocando a beleza como prerrogativa da liberdade, Marcuse foi de certo modo o último, fazendo com que sua teoria estética se encontre no extremo de um arco teórico tensionado de tal modo que o fim encontra a origem.

O trabalho desenvolvido nesta tese representa uma continuidade da nossa dissertação, *Subjetividade, arte e educação na obra tardia de Herbert Marcuse* (BARONI, 2014). Nela, investigamos a noção de educação estética que brota dos escritos tardios de Marcuse. Diante da problemática da incorporação da cultura pela sociedade unidimensional, demonstramos como a revalorização da arte por meio da educação estética torna possível repensar o conceito repressivo de razão, assim como um paradigma qualitativo baseado na redefinição da cultura. A tese aqui desenvolvida apresenta, pois, um avanço das nossas pesquisa, já que objetiva

mostrar a educação estética de Marcuse pelo viés da *Bildung* de Schiller, ampliando a concepção da educação estética como formação alargada em relação direta com a dimensão política¹ de transformação da realidade.

Embora Marcuse tenha tratado da temática educacional apenas de forma pontual, a ideia de formação sempre foi uma constante em seus escritos a ponto de tornar-se um conceito essencial em sua teoria da revolução². Para ele, uma revolução efetiva só pode ser levada a cabo pelas forças não repressivas que se movem na sociedade existente e que culminam em um indivíduo com aspirações e necessidades radicalmente contrastantes com a racionalidade utilitarista. Logo, sem uma mudança radical dos agentes individuais, nenhuma mudança radical é possível. É somente através de uma educação política em ação que podem surgir indivíduos livres para pensar novas formas de existência social. Se, conforme Marcuse, a repressão alcança incluso a base pulsional dos sujeitos, é preciso gestar, através de uma educação ampliada como aparece no conceito alemão de *Bildung*, estratégias que permitam dissolver a sensibilidade petrificada e abrir, com isso, uma nova dimensão da história, passível para ser repensada e transformada desde o presente.

O problema que Marcuse levanta é o da ruptura do contínuo histórico: a persistência de uma configuração repressiva das necessidades é o obstáculo fundamental para a mudança social, pois reproduz permanentemente a sociedade repressiva nos indivíduos mesmos. Por isso o autor chega a afirmar que enraizar a necessidade de mudança na inteligência e nas paixões, nos impulsos e metas dos indivíduos mesmos é um importantíssimo requisito para a revolução. Os indivíduos mutilados por séculos de repressão dificilmente podem conformar um universo social distinto do existente, condenados a reproduzir eternamente o que lhes foi interiorizado. O rompimento desse círculo só é possível a partir do momento em que entram em jogo elementos do universo cotidiano que permaneceram alheios à lei da reificação, elementos que

¹ Conforme Habermas (2003, p. 236), o conceito de política com o qual Marcuse trabalha ultrapassa as fronteiras de uma abordagem mais generalizante. Desde o surgimento do estado moderno, a esfera política se vê delimitada por problemas que vão desde as guerras civis e entre Estados, até as rotinas da burocracia pública. É contra este conceito de político, que se limita aos problemas da distribuição do poder e à administração dos problemas sociais, que Marcuse contrapõe um conceito de politização contínua que envolve a consciência e a sensibilidade dos próprios sujeitos, modificando as estruturas valorativas da sociedade. Para Habermas, essa posição significa um deslocamento categorial da ação política, “pois enquanto as necessidades não materiais das relações solidárias entre os grupos, entre gerações e entre sexos, entre sujeitos e a natureza, ficam incluídas na formação coletiva da vontade, a política e a *práxis* da vida teriam que entrar em uma nova configuração”.

² É preciso deixar claro que a concepção de educação da qual parte Marcuse possui um caráter eminentemente político, ou seja, considera intrínseca a relação entre educação e realidade sócio-histórica. Nesse sentido, não é possível encontrar na filosofia de Marcuse propostas pedagógicas específicas, tampouco uma definição clara e inequívoca de política, mas vislumbres de uma abordagem formativa ampliada no que tange ao contexto da sociedade contemporânea.

guardam em si a contradição com o estado de coisas existente e que, mesmo assim, são capazes de sair de sua negatividade para desenhar possibilidades que podem ser percorridas, objetivando alcançar uma forma justa de existência humana.

Logo, a importância da estética na reflexão de Marcuse se torna plenamente justificável, afinal, de que outra coisa se ocupou a arte no Ocidente, ao longo de sua história, senão de representar mundos possíveis? Para Marcuse³, a arte teria o papel de mostrar não somente como a sociedade realmente é por trás do velo ideológico, mas também apresentar um universo de negação dessa sociedade passível de receber a impressão da forma: formas belas e agradáveis como modo possível de existência do homem e da natureza. Somando-se à negatividade, a arte aponta para a realização da potencialidade através do conceito de beleza, pois o decisivo não é a representação da felicidade como um ideal, mas como um ideal belo. Se trata de determinar uma imagem possível para a sociedade, capaz de atuar como uma ação emancipadora no presente.

A educação estética tal qual é apresentada por Marcuse, direciona para uma realização efetiva da *Bildung* na medida em que fortalece elementos que não são compatíveis com o princípio do desempenho. Contudo, é preciso atentar para o fato de que o recurso à educação estética e a uma nova sensibilidade, fatores que remetem essencialmente à subjetividade individual, representam apenas um dos caminhos possíveis apontado pelo filósofo que podem subsidiar a criação de um outro princípio da realidade. Outro seria o fortalecimento da *práxis* política possibilitada pelos movimentos sociais, grupos que ainda não foram totalmente dominados ou que já tenham se libertado. A valorização da *práxis* radical de mudança embasada nas lutas políticas e sociais é um ponto fulcral da estratégia emancipatória, condição que complementa e reforça os meios subjetivos e vice-versa.

É no fomento a um modelo formativo que se pauta no desenvolvimento de aptidões multidimensionais – ética, estética, racional e crítica – que a educação estética de Marcuse fornece uma expressão vigorosa de *Bildung*. Como formação ampla, a educação marcuseana tem o sentido de trazer de volta as dimensões humanísticas que foram bloqueadas pelo processo da racionalização instrumental. Trata-se, sobretudo, de utilizar as bases da racionalidade estética para pensar uma formação que transcenda a lógica predominante do princípio do desempenho e as realizações da sociedade unidimensional, e direcionar a ação radical na

³ Marcuse trabalha o conceito de arte, em sua acepção mais ampla, como a produção cultural de objetos que expressam tanto a harmonia e a beleza, quanto a subjetividade e a sensibilidade. A grande maioria da análise artística de Marcuse tende a centrar-se na literatura, embora acredite que “o que se aplica à literatura, *mutatis mutandis*, também se pode aplicar a estas artes [música e artes visuais]” (MARCUSE, 1977, p. 12).

direção da justiça e realização humana. Cabe aqui a abertura de uma perspectiva de desenvolvimento que exige o elemento estético, a sensibilidade que a razão por si só não é capaz de produzir.

De natureza bibliográfica, buscamos analisar os escritos estéticos marcuseanos mais representativos de cada período, colocando-os em diálogo direto com a *Bildung* de Schiller, realizando uma análise da maneira como a problemática da *Bildung* é distinguível na sua filosofia. Assim, ao reconstruir sua argumentação assinalando as mudanças em seu pensamento e as influências sofridas tanto do meio intelectual como do contexto sócio histórico, procuramos embasar a nossa tese de que a filosofia estética de Marcuse é essencialmente uma teoria educacional com clara influência da *Bildung* alemã. Para tanto, levamos a cabo a investigação através do método hermenêutico, de modo a valorizar tanto o contexto a que ele se vincula como a inevitável temporalidade do saber, contribuindo para uma interação crítica da tradição intelectual com a problemática educativa contemporânea. Ao darmos ênfase para a contextualidade sócio-histórica da estética marcuseana, pretendemos levar adiante uma leitura que, longe de enfatizar as rupturas e discontinuidades de seu pensamento, destaca as suas continuidades.

A reconstrução hermenêutica do sentido do texto significa, sobretudo, um diálogo crítico que evita quaisquer extremos, colocando texto e intérprete em ligação dialógico-reflexiva que comporta não somente o questionamento, mas também a construção de uma nova significação do texto quando confrontado com as questões colocadas pelo intérprete. Tendo em vista essas considerações, acreditamos que o estudo do pensamento de Marcuse na perspectiva hermenêutica permite um resgate crítico de sua filosofia em confronto com os problemas educacionais que surgem na contemporaneidade. Essa perspectiva possibilita-nos ultrapassar o puro formalismo fragmentário das matrizes educacionais empíricas e pragmáticas, e pensar um conceito de educação que se pautar nos moldes da *Bildung*, como resgate dos âmbitos éticos e estéticos da formação.

Com o intuito de alcançar a resolução dos problemas colocados por esta tese, desenvolvemos nossa argumentação em seis capítulos, organizados de acordo com a cronologia das obras estéticas de Marcuse aqui abordadas. No primeiro, intitulado *Marcuse e a teoria crítica da sociedade: da gênese de seu pensamento ao estado da pesquisa hoje*, vamos abordar o pensamento de Marcuse de maneira ampliada, realizando um resgate das influências exercidas sobre sua filosofia, tanto do meio sócio-histórico, quanto das principais correntes teóricas. Procuramos situar Marcuse com relação à corrente teórica à qual se filia, a teoria crítica, mostrando como as premissas essenciais dessa filosofia podem ser vistas como uma linha que

guia seus escritos do início ao fim. Também apresentamos as linhas mais gerais da teoria educacional de Marcuse através da análise de dois textos específicos em que o filósofo trata desta temática: *Lecture on education, Brooklyn College* (1968/2009a) e *Lecture on higher education and politics, Berkeley* (1975, 2009b). Será temática deste capítulo também a recepção de sua obra – de modo especial no Brasil – o que nos servirá para compreender alguns pontos sobre a pesquisa em sua obra hoje.

O segundo capítulo, *A educação estética em Friedrich Schiller*, terá por objetivo trabalhar o conceito de *Bildung*. Apresentamos na primeira parte um panorama mais geral da *Bildung* alemã, enfatizando, ao mesmo tempo, a sua corrente neo-humanista. Num segundo momento, analisamos de maneira mais detida a *Bildung* como educação estética em Schiller. Tendo por base a noção de formação em Schiller, nos próximos capítulos buscamos rastrear os conceitos-chave que aparecem na teoria educacional de Marcuse, mostrando como esta última não deixa de seguir os traços principais da *Bildung* schilleriana, dotando-a, por sua vez, das características básicas da teoria crítica, o que permite uma atualização crítica desse conceito. Da mesma maneira que Schiller utiliza a educação estética para pensar um novo modelo de civilização no crepúsculo do século XVIII, Marcuse nos apresenta a versão contemporânea da educação estética gestada em Schiller para pensar as possibilidades emancipatórias no horizonte do século XX.

Se os primeiros dois capítulos tem uma função mais introdutória, conduzindo o caminho a ser trilhado, os quatro seguintes vão adentrar na filosofia marcuseana, analisando sua teoria estética e buscando nela os traços fundamentais que a ligam à *Bildung* schilleriana. No terceiro capítulo, *Primeiros textos estéticos marcuseanos: da cultura afirmativa às vanguardas estéticas (1937-1945)*, analisamos dois textos do período inicial: *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1937/1997), e *Alguns comentários sobre Aragon: arte e política na era totalitária* (1945/2001a). No primeiro, Marcuse procura em uma importante análise da cultura burguesa, mostrar como ela pode servir como instrumento de legitimação de governos totalitários, fomentando ainda modos de existência acríticos e conformistas. No segundo texto, o filósofo traz à tona a temática das vanguardas artísticas, colocando a Grande Recusa como elemento fundamental de resistência à sociedade repressiva.

No quarto capítulo, *Fantasia e civilização: um diálogo entre Freud, Marcuse e Schiller* (1955), buscamos reconstruir o diálogo de Marcuse com a psicanálise freudiana que resulta na historicização das categorias psicanalíticas. A possibilidade de superar o princípio do desempenho em virtude dos avanços da civilização madura, levam também ao diálogo com as *Cartas sobre a educação estética*, de Schiller (2002), na qual a educação estética é utilizada

para fundamentar um princípio da realidade alternativo. Se o diálogo com as *Cartas* de Schiller é fundamental neste livro, é possível perceber que existe, ao mesmo tempo, a prevalência de uma interpretação própria de Marcuse.

Por sua vez, o quinto capítulo, intitulado *Revolução e contrarrevolução: da nova sensibilidade ao retorno da arte burguesa (1969-1973)*, tem por objetivo analisar duas obras bastante distintas dentro da teoria estética marcuseana: *Ensaio sobre a libertação* (1969a) e *Contrarrevolução e revolta* (1972/1973). No primeiro, Marcuse coloca em xeque o discurso moderno de razão ao exigir o retorno das qualidades sensíveis à racionalidade. Nesse sentido, teoriza o conceito de nova sensibilidade que, por sua vez, projeta a reconstrução da realidade segundo os princípios da forma estética⁴. Já em *Contrarrevolução e revolta* (1973), Marcuse realiza uma viragem na sua teoria estética, ressaltando a centralidade da cultura burguesa e colocando as possibilidades emancipatórias da arte na forma estética.

No sexto e último capítulo, *A permanência da arte (1977)*, analisamos a última obra estética de Marcuse, *A dimensão estética* (1977). Nesta, o filósofo permanece comprometido com a forma estética, assim como com as qualidades da arte em permanente tensão com a *práxis* material da existência. Mais distante de Schiller, será esta a obra onde ambos mais se aproximam e também onde podemos visualizar mais claramente a educação estética marcuseana em sua inspiração na *Bildung* alemã.

⁴ Marcuse define forma estética “como o resultado da transformação de um dado conteúdo (fato atual ou histórico, pessoal ou social) num todo independente: um poema, peça, romance, etc.” (MARCUSE, 1977, p. 21).

2 Marcuse e a teoria crítica da sociedade: Da gênese de seu pensamento ao estado da pesquisa hoje

“[...] a história, de fato, repete-se; é essa repetição de dominação e submissão que deve ser sustada e sustá-la pressupõe o conhecimento de suas origens e dos processos pelos quais se reproduziu: pensamento crítico”.

(MARCUSE, 1973, p. 61)

Na mesma medida em que as diferentes correntes teóricas e artísticas têm seus principais pressupostos referidos ao horizonte histórico do qual partem, é preciso considerar também o pensamento de Marcuse como herdeiro de seu tempo, para o qual os inúmeros acontecimentos da época fizeram eco em sua obra. A ligação entre teoria e prática e o compromisso de fazer com que a filosofia refluísse para a realidade concreta, dotaram à teoria crítica de Marcuse de um acento político essencial que não dispensa a correlação direta entre a reflexão e o universo histórico. A preocupação constante com a crítica imanente refluuiu em sua obra através da variação de temáticas e de posicionamentos. Adotando o estilo ensaístico característico da teoria crítica, é importante notar a grande quantidade de referências teóricas variadas, assim como as mudanças, e até mesmo contradições conscientes, presentes nas diversas fases de seu pensamento.

Na medida em que procuramos pautar esta pesquisa no método hermenêutico, julgamos necessário apresentar uma panorama geral tanto da filosofia de Marcuse, suas principais obras e as linhas que guiam sua teoria crítica, quanto do contexto sócio-histórico em que ela está inserida. Tal contextualização é importante na medida em que a sua filosofia é pouco conhecida na área da educação, nos auxiliando a compreender alguns pontos essenciais da sua abordagem formativa, assim como os desdobramentos da educação estética. O método hermenêutico de interpretação do texto coloca a necessidade de se pensar a inseparabilidade entre sujeito e objeto, de forma que o pesquisador está sempre inserido em um determinado contexto cultural e histórico. Ou seja, “a hermenêutica parte do pressuposto que toma como ponto de partida a impossibilidade de o sujeito conhecedor colocar-se fora desse seu contexto querendo distanciar-se dele, a fim de dominá-lo” (FLICKINGER, 2010, p. 157). Cabe, nestes termos, tomar a abordagem formativa marcuseana como fruto de uma determinada conjectura, o que implica “compreender para além do conteúdo efetivo dos textos, também por que e para quem o autor proferia seus discursos, ou seja, o caráter contextual que talvez indique o sentido mesmo do pensamento do autor” (DABOSCO, DALA SANTA, BARONI, 2018, p. 151).

Partindo dessa lógica, no primeiro capítulo desta tese trabalhamos os aspectos constituintes da filosofia de Marcuse, ressaltando o seu posicionamento no interior da teoria crítica, a recepção de sua obra e o estado da pesquisa hoje. Estes pontos são importantes para podermos compreender aspectos de sua filosofia relacionados com a temática desta tese, qual seja, a educação estética de Marcuse enquanto *Bildung*. Essa perspectiva também se mostra profícua na medida em que auxilia mas tarde a compreendermos como se localiza a temática da educação estética em consonância com a pesquisa embasada na filosofia de Marcuse.

2.1 Herbert Marcuse: um filósofo marcado pela sua época

Nascido em 19 de julho de 1898 em Stranberg, Alemanha, filho de um comerciante de produtos têxtis, Marcuse fez parte de uma geração de jovens alemães, nascidos de família judias assimiladas, no qual os acontecimentos característicos de sua época influíram diretamente no posicionamento político. Marcuse teve uma educação privilegiada e as notas biográficas indicam que, no período da infância, ele era um leitor voraz dos clássicos da literatura alemã e mundial, envolvido também com o movimento modernista e uma ampla gama de literatura e poesia (KELLNER, 2007, p. 4). Seu primeiro contato com a política se deu durante a Primeira Guerra Mundial, quando atuou como soldado e também membro do conselho de soldados (*Soldatenrat*) de Berlim-Reinickendorf, em 1918. A seguir, militou ativamente como membro do Partido Espartaquista Alemão, deixando-o em 1919, após o assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, fato que produziu no espírito do jovem Marcuse um grande desapontamento em relação ao fracasso dessa revolução.

As primeiras décadas do século XX na Alemanha foram caracterizadas sobretudo pela crise cultural, política e econômica. A sensação de limite e impasse que permeava na Europa refletia o início da modernidade em uma sociedade que se encontrava ainda impregnada pelo passado. Um processo acelerado de modernização havia convertido a Alemanha, no começo do século XX, na segunda potência mundial atrás somente dos EUA. No mesmo nível se desenvolviam as mudanças administrativas e políticas ocasionadas pelo estabelecimento da frágil República de Weimar e o Tratado de Versalhes. E se a tudo isso unirmos a afirmação do sujeito social do movimento operário, os efeitos da Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa de 1917, podemos compreender até que ponto os anos vinte estão profundamente impregnados com o sentimento de crise e insegurança com relação ao futuro.

Neste mesmo contexto, ainda que os intelectuais tradicionais tenham acentuado a decadência do presente, que se converteu em um tópico do pensamento conservador da época,

os intelectuais mais inquietos e abertos se esforçaram em problematizar um mundo emergente. Como acentua Jiménez (1983, p. 22), o conflito entre o velho e o novo se apresenta em um registro nítido através dos conceitos de *Kultur* e *Zivilization*, desenvolvida principalmente por Tönnies, Alfred Weber e Oswald Spengler. Michael Löwy caracteriza bem a oposição do romantismo conservador aos novos aspectos da cultura com os seguintes termos: “em tanto que *Kultur* define uma esfera caracterizada por valores éticos, estéticos e políticos, um estilo de vida pessoal, um universo espiritual interior, natural, orgânico, tipicamente alemão, *Zivilization* designa o processo material, técnico-econômico, exterior, mecânico, artificial, de origem anglo-francês” (JIMÉNEZ apud LÖWY, p. 23, 1983). Como logo mais se verá, esta reflexão ocupará importante lugar em um dos escritos iniciais de Marcuse, *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1997a), e continua a derramar reflexos em suas obras mais tardias.

Se essa experiência de crise gera, por um lado, um acirramento das ideias conservadoras, por outro também faz surgir nos intelectuais alemães uma ampla atitude de inconformismo e protesto, que servirá de caldo de cultivo às posturas decididamente revolucionárias que irão aflorar mais tarde. O tom inconformista do ambiente acadêmico será decisivo nos anos de formação de Marcuse, servindo de base para a guinada das suas investigações posteriores. Em Berlim, em torno de George Simmel, e em Heidelberg, com Max Weber, se difundiu uma atitude neo-romântica, inconformista e de rechaço com relação ao ideal de vida burguês.

Além das agitações políticas, cabe destacar o desenvolvimento do expressionismo, movimento artístico vanguardista dominante na Alemanha. Filiado ao romantismo, o expressionismo se manifesta, entre outros aspectos, pela importância que concede aos sentimentos e ao papel da interioridade como forma de ver o mundo externo. A pintura, caracterizada pela distorção da imagem, o retorno ao gótico, a distorção do cenário e dos personagens no cinema e no teatro dão conta da oposição a uma sociedade imersa no desolador panorama do racionalismo moderno, da crescente mecanização do trabalho e, conseqüentemente, também do homem. De fato, em sua unidade estética, o expressionismo facilitava um processo de fundamentação antropológica da estética, uma via para converter o rechaço do velho mundo em imaginação criativa.

Por outro lado, o expressionismo tinha também como característica a união, em sua filosofia e política, com as ideias do Iluminismo europeu, especialmente com as do humanismo alemão, o qual pode ser diretamente ligado à estética marcuseana. Uma de suas principais características é a oposição ao mundo burguês, o qual procurava refletir posições contrárias ao racionalismo moderno, combatendo a razão com a fantasia, dos quais são exemplos as vibrantes e alucinógenas pinturas que tiram o foco do real para ressaltar a prioridade do “eu” em sua visão

peçoal do mundo. Nesse sentido, o expressionismo não deixa de ser representante de uma arte em crise que reflete a experiência histórica da Alemanha do início do século XX.

Temos aqui os principais elementos histórico-culturais que influenciaram o itinerário intelectual do jovem Marcuse: a experiência de um mundo em crise, uma atitude inconformista por parte da cultura e uma consideração antropocêntrica da arte. É nessa esteira que Marcuse inicia sua carreira acadêmica. Entre 1919 a 1922 estuda literatura alemã e filosofia nas universidades de Berlim e Friburgo. Nesta última, se doutora no ano de 1922 com o trabalho intitulado *Der Deutsche Künstlerroman*⁵ (*O romance do artista alemão*), no qual se foca em mostrar a diferença gerada na era moderna entre a vida e a arte, as quais teriam se tornado irreconciliáveis ao largo da modernidade. É importante notar como em seu primeiro trabalho científico de relevância a estética aparece no papel central, andando lado a lado com a investigação teórico filosófica. Aparece aqui com bastante força a influência da estética hegeliana e a teoria da novela de Lukács (ROMERO, 2010b, p. 13).

Após finalizar seu doutoramento, volta à sua cidade natal e incorpora-se como sócio de uma pequena livraria e editora⁶. Nesta época, tem contato com obras fundamentais para sua formação teórica: *Marxismo e filosofia*, de K. Korsch e *História e consciência de classe*, de Lukács. Entretanto, será a publicação de *Ser e tempo* de Heidegger, em 1927, que irá motivar Marcuse a ir para Friburgo trabalhar com Heidegger e fazer com ele sua tese de habilitação, *Ontologia de Hegel e a teoria da historicidade* (1970), publicada em 1932.

Este período do trabalho com Heidegger é bastante negligenciado pelos leitores de Marcuse, que embora seja pouco conhecido, trata-se de uma apropriação bastante original e interessante do *Dasein* heideggeriano e do materialismo histórico. Nos textos desse período, é possível deparar-se com o esforço do filósofo para conceituar uma teoria que assume como tarefa a apropriação da realidade social vigente com o objetivo de promover uma compreensão da realidade que impulse a transformação. É importante ressaltar que nos primeiros textos de Marcuse é possível encontrar uma das origens do que Horkheimer, em 1937, denominou teoria crítica: uma teoria da sociedade que assume como tarefa principal, em sua aproximação

⁵ Na medida em que nossa tese se foca nos textos de Marcuse enquanto teórico crítico, não utilizaremos sua tese de doutorado por escapar à linha temporal delimitada para esse trabalho.

⁶ Nesta editora Marcuse trabalhou principalmente como editor e bibliotecário de catálogo. Foi aqui que ele preparou sua primeira publicação, curiosamente uma bibliografia de Schiller, que aparece em 1925, e da qual Marcuse se refere como “apenas um trabalho” e “sem importância” para o seu desenvolvimento intelectual. Contudo, ainda que Marcuse tenha afirmado que o obra de Schiller só tenha adquirido importância no trabalho de *Eros e civilização*, Kellner sustenta que essa primeira aproximação de Schiller em seus primeiros estudos literários o influenciou profundamente, voltando ainda a desempenhar um papel decisivo em seu trabalho posterior (KELLNER, 2007, p. 20).

com a realidade social, o interesse pela emancipação e o incentivo de práticas emancipatórias (ROMERO, 2010b, p.11.).

Entretanto, Marcuse não logra habilitar-se com Heidegger com seu trabalho sobre a ontologia de Hegel⁷, *Ontologia de Hegel e a teoria da historicidade* (1970), que trabalha a objetivação da dialética do senhor e escravo no interior do debate acerca do conceito hegeliano de vida. O filósofo vai tentar demonstrar que a concepção de historicidade de Hegel se funda em seu conceito de vida, o qual se constrói a partir da explicitação do modo de ser da vida humana, cujo acontecer consiste em “ser consigo mesmo no ser-outro”, ou seja, manter-se idêntica a si mesma em e através de suas objetivações. Após o abandono da filosofia de Heidegger, Marcuse aproxima-se do *Institut für Sozialforschung*, uma aproximação no qual confluem seus interesses teóricos com a necessidade prática de encontrar uma saída profissional que se tornara impossível com a ascensão dos nazistas na Alemanha. Sua incorporação se dá em 1933, em Zurique, logo à Genebra, e em 1934 à Nova York, mudanças também provocadas pela eminência da subida dos nazistas ao poder. Até 1938, trabalha em estreita colaboração filosófica com Horkheimer, até a chegada de Theodor Adorno. Já como teórico crítico, em 1937, Marcuse publica sua contribuição para a nascente teoria crítica, o texto *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1997a).

Em 1934, muda-se junto com o Instituto para os Estados Unidos, permanecendo como membro até 1942. Já com a nacionalidade americana, trabalha durante um tempo no Departamento de Estudos Estratégicos e no Departamento de Estado dos Estados Unidos. Durante os primeiros anos nos EUA, seguem os estudos de reconstrução crítica do pensamento de Hegel, que culminam em 1941 no importante livro *Razão e revolução: Hegel e o surgimento da teoria social* (1972). Nesta obra, seguindo a temática já desenvolvida em sua tese de habilitação, Marcuse busca reconstruir o vínculo que permite passar de Hegel ao nascimento da teoria social. O filósofo argumenta a favor da dialética de Hegel ressaltando que seu sistema precisa ainda ser aplicado ao contexto social, tarefa levada a cabo por Marx. Essa obra busca dar resposta ao fascismo ascendente na Alemanha, mas também constitui um primeiro esboço de sua teoria da sociedade contemporânea, mais plenamente desenvolvida em *O homem unidimensional* (1978).

⁷ Conforme Romero (2010b, p. 14), baseando-se na correspondência de Marcuse, o mais provável é que o próprio Heidegger negligenciou de tal forma o processo de assessoria do trabalho, atrasando e remarcando indefinidamente os encontros para orientação, que o próprio Marcuse ficou convencido de que Heidegger não tinha interesse em sua habilitação. E quiçá, para um Heidegger em processo de radicalização política para a direita conservadora, a sua procedência judia e a orientação política se mostraram como traços não desejáveis na Universidade alemã.

Em 1954 Marcuse ingressa como professor na Brandeis University de Boston, até seu traslado, em 1965, à Universidade da Califórnia, em San Diego. Durante esse período Marcuse desenvolverá a maior parte de suas obras, assim como torna-se bastante conhecido nos meios acadêmicos e midiáticos. Já em 1955 publica *Eros e Civilização* (1968), importante livro em que busca historicizar as categorias freudianas, posicionando a psicanálise como parte de uma teoria da revolução baseada na liberação pulsional. A seguir, em 1958, no livro *A sociedade industrial e o marxismo soviético* (1969b), estuda as reelaborações leninistas e estalinistas das teorias de Marx. Em 1964 publica um de seus livros mais conhecidos, *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional* (1978). Em ambos os livros é possível observar a tentativa de responder à questão sobre porque a revolução não se concretiza, ou sobre o que impede que uma sociedade não-repressiva surja. Marcuse argumenta que devido a manutenção do poder persiste o fomento de necessidades falsas que não levam à emancipação individual, mas à perpetuação de um *status quo* baseado na repressão. Embora alguns ressaltem seu tom pessimista, a obra *O homem unidimensional* acaba por retomar as concepções estéticas do texto *Sobre o caráter afirmativo da cultura e Eros e civilização*, apontando para a importância primordial da estética para a emancipação.

Com a revolução de maio de 1968, o nome de Marcuse torna-se repentinamente famoso. Sua influência no movimento é muito grande, e suas ideias passam a ser debatidas nos principais fóruns internacionais. Publica em 1967 *O fim da utopia* (1969c), em 1968 *Um Ensaio sobre a libertação* (1969a) e *Ensaio sobre política e cultura* (1986), uma coletânea de artigos escritos durante a década de 1960. Tais obras destacam-se pela postura combativa, nas quais critica a passividade da teoria frente à realidade e exige uma atitude mais ativa por parte da teoria crítica e da filosofia em geral. O papel da estética cresce consideravelmente no pensamento de Marcuse, se sobressaindo no segundo capítulo de *Um ensaio sobre a libertação*, A nova sensibilidade, no qual propõe que uma nova maneira de existência, de interação entre o homem e as coisas a partir de uma sensibilidade estética que pode renovar a sociedade existente.

A década de 1970 é marcada pela publicação de suas obras mais maduras, na qual Marcuse revê posicionamentos anteriores e projeta novas metas para a teoria social. Publica em 1972 *Contrarrevolução e revolta* (1973), no qual podemos observar uma virada estética na medida em que o filósofo revê algumas de suas concepções forjadas durante a década de 1960, como o seu posicionamento em relação às vanguardas artísticas, retomando ainda algumas ideias do texto *Sobre o caráter afirmativo da cultura*. Em 1977 publica seu livro mais maduro sobre estética, *A dimensão estética* (1977), no qual realiza uma aproximação com a estética de Schiller, ressaltando o potencial formativo da arte na conformação de uma sociedade melhor.

Falece em 1979 após uma curta enfermidade enquanto se encontrava na Alemanha, no Instituto Max Planck a convite de Habermas. Morreu como cidadão americano.

2.2 Teoria crítica: educação e emancipação

Para se compreender de forma adequada a educação estética de Marcuse é essencial situarmos o filósofo como filiado à teoria crítica, de maneira que as linhas principais dessa corrente teórica aparecem como princípios fundadores essenciais na obra de Marcuse. Ainda que por vezes a análise da obra marcuseana se centre em temáticas muito pontuais, como as facetas estéticas e psicanalíticas, somente podemos compreender em real completude esses pontos nevrálgicos tendo em vista o aspecto mais amplo da corrente teórica a qual se filia seu pensamento. Nesses termos, é preciso abordar Marcuse como um teórico crítico para o qual o mote basilar da teoria crítica fundamenta os princípios mais básicos de sua filosofia. Por conseguinte, a concepção de educação que encontramos em Marcuse segue o escopo pensado pelos teóricos críticos em termos gerais, a qual aparece essencialmente como uma educação política. Aqui, portanto, mais do que buscar propostas pedagógicas específicas na teoria crítica, é preciso apreendê-la globalmente enquanto abordagem formativa da sociedade contemporânea. Partindo das linhas mais gerais da teoria crítica, vamos no decorrer desta sessão acercando-nos de sua concepção formativa.

Como um dos pontos básicos que ligam Marcuse à abordagem crítica, é preciso localizar as origens e pressupostos básicos da teoria crítica e sua ancoragem concomitante na teoria e na prática enquanto contrapontos dialéticos primordiais. Considerando o panorama mais geral das transformações perpetradas na época de Marcuse, pode-se concordar com Maar (1997, p. 8) quando afirma que o plano de fundo para o pensamento de Marcuse seria “examinar as relações entre teoria e prática tendo em vista essas questões da transformação da sociedade capitalista”. Não obstante, habitualmente costuma-se ver a teoria como contraponto direto da prática, para o qual a prática seria uma aplicação da teoria e marcaria a distância entre mostrar um determinado estado de coisas e usar-se dessa elaboração para manipular condições pontuais do universo objetivo. Quando abordada nesta perspectiva, a teoria assume uma atitude verticalizada com relação ao conhecimento, colocando-se em uma posição autoritária na qual serve de guia para a prática. Em um outro sentido, também é possível ver essa dicotomia na diferença qualitativa de uma para a outra no sentido de como a realidade se apresenta e como ela deveria ser. Por esse ângulo, a prática não é a aplicação da teoria, mas simplesmente um conjunto normativo de princípios que orientam o agir.

Nos dois casos, convencionou-se pensar que a distância entre teoria e prática não deve ser superada sob a pena de corromper uma ou outra: ou se analisa um estado de coisas, ou se argumenta um modo de superação desse estado. Como isso estabelece-se um fosso, um distanciamento que não pode ser transposto sem o risco de eliminar da reflexão dois elementos fundamentais da vida: o conhecer e o agir (NOBRE, 2011, p. 9). E é justamente a partir de uma reflexão que parte dessa injusta dicotomia que a teoria crítica surge: sem abdicar a uma ou outra concepção, questiona o sentido da teoria e da prática assim como a distinção entre esses dois momentos, colocando a crítica no papel de realizar essa tarefa.

Conforme Nobre (2011, p. 9 e ss) o sentido fundamental da crítica nessa tradição é o de que “não é possível mostrar ‘como as coisas são’ *senão* a partir da perspectiva de ‘como deveriam ser’: ‘crítica’ significa, antes de mais nada, dizer o que é em vista do que *ainda* não é mas *pode* ser”. Trata-se aqui de sustentar não um ponto de vista idealista, mas poder vislumbrar no mundo real as suas potencialidades, de ver aquilo que ainda não surgiu mas se encontra em germe no próprio existente. A análise da teoria crítica permite compreender a apresentação de “como as coisas são” enquanto obstáculos para à realização das potencialidades contidas no presente. Desse modo, a teoria crítica busca, a partir de um prognóstico do real, mostrar tendências presentes no interior do desenvolvimento histórico, num panorama em que as possibilidades de transformação da sociedade estão contidas nela mesma. Ou seja, não cabe apenas realizar um diagnóstico acertado do presente, mas sobretudo analisar o estado de coisas a partir da emancipação que é, ao mesmo tempo, concretamente possível e bloqueada pelas relações sociais vigentes. É significativo destacar que essas tendências só podem ser vislumbradas a partir de uma perspectiva emancipatória que abra caminho para uma efetiva compreensão das relações sociais. Como ressalta Nobre,

sem a perspectiva da emancipação, permanece-se no âmbito das ilusões reais criadas pela própria lógica interna da organização social capitalista. Dito de outra maneira, é a orientação para a emancipação o que permite compreender a sociedade em seu conjunto, o que permite pela primeira vez a constituição de uma teoria em sentido enfático (2008, p. 18).

Em seu sentido como é conhecido hoje, o termo teoria crítica apareceu pela primeira vez em um texto de Horkheimer, *Teoria tradicional e teoria crítica* de 1937, na *Zeitschrift für Sozialforschung*, a Revista do Instituto de Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*), fundado em 1923 na cidade alemã de Frankfurt am Main, e presidido por Horkheimer de 1930 até 1958. É importante notar que a teoria crítica corresponde, neste período, a uma revista, a um instituto e a um pensador que estavam no centro de ambos, Horkheimer, localizada historicamente no

período correspondente ao nazismo (1933-1945), ao stalinismo (1924-1953) e a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O principal objetivo do Instituto era promover, dentro do âmbito universitário, investigações científicas a partir da obra de Karl Marx, inscrevendo o marxismo e seu método – o modelo da crítica da economia política – como um de seus elementos teóricos mais básicos. A contribuição fundamental da obra de Marx seria mostrar que o resultado teórico está diretamente ancorado em contextos históricos específicos e está comprometido com uma determinada maneira de compreender a forma presente de dominação com uma determinada prática (NOBRE, 2008, p.17).

É preciso ressaltar aqui a importância da Revista do Instituto, a *Zeitschrift für Sozialforschung*, na história da teoria crítica como um todo. Conforme Maar (1997, p. 14), a Revista, mais do que qualquer outra das atividades do Instituto, representa o eixo central da teoria crítica. Pode-se dizer que de um modo mais amplo que o Instituto, a Revista reuniu pesquisadores diretos da instituição a um conjunto de colaboradores, chegando a formar um grupo de mais de trezentas pessoas orientados em torno de uma perspectiva de focalização teórica voltada para a *práxis* política. A Revista foi o principal meio de divulgação das ideias do grupo, sendo que seu formato e principais conceitos anunciava os termos de uma interpretação interdisciplinar, filosófico e empírica, embasado no pensamento de Marx. Dentro desse mote teórico-prático, a nascente teoria crítica procurava enfrentar os desafios apresentados pelos novos tempos, desafios que ultrapassavam as potencialidades do marxismo nos moldes de sua elaboração partidária.

Outro ponto importante se refere à abertura pelo marxismo da possibilidade de apropriação de teorias não-críticas para a elaboração de um diagnóstico crítico do presente. Esta maneira de se apropriar de resultados teóricos das mais diversas correntes de pensamento é modelar para a teoria crítica, visto que seu modo de proceder leva em conta esse fato na própria característica interdisciplinar do projeto inicial. É sob a direção de Horkheimer que o trabalho do Instituto recebe as feições da interdisciplinaridade, uma grande inovação para a época. Com isso tratava-se de dar um sentido positivo ao aprofundamento da especialização nas ciências humanas, ressaltando a crescente independência das disciplinas como economia, psicologia e ciência política. Este aspecto tinha em vista também garantir unidade para as pesquisas realizadas pelos diversos ramos, tendo em vista a referência ao materialismo interdisciplinar de Marx. Dentro desse mote de organização Marcuse era o membro representante da filosofia, papel de posição estratégica dentro do Instituto, devendo-se a ele certamente algumas das formulações mais incisivas das categorias da teoria crítica. Portanto, neste primeiro momento

ressalta-se a reunião de pesquisadores de diversas especialidades trabalhando interdisciplinarmente e tendo como referência comum a obra de Marx.

A teoria crítica em sua origem liga-se à admissão da perspectiva metodológica de Marx também através do conceito de dialética, tendo por ponto de vista uma separação tanto da metafísica especulativa (Hegel), quanto do positivismo (Comte). Ainda que o *modus operandi* da teoria marxista seja o materialismo histórico, apontado para a transformação do mundo (socialismo), e essa vontade de transformação se apresenta como superação da filosofia, por sua vez a teoria crítica adota uma postura que dá primazia para a análise da subjetividade, por um lado e, por outro, ao momento da negatividade. Logo, traçando-se um paralelo com a filosofia de Marx e Hegel, a teoria crítica distingue-se completamente de uma dialética da objetividade e do processo histórico, que acaba positivamente em uma reconciliação. Em oposição a isso, a dialética da teoria crítica é essencialmente marcada pela constante negatividade, dialética da tensão permanente, sem conclusão e aberta.

Partindo de uma articulação entre filosofia e marxismo, a filosofia forneceria o instrumento crítico para evitar o dogmatismo, e o marxismo para evitar o ceticismo. Como chama a atenção Oliveira (2012, p. 26), o termo “teoria” parece apontar para a divergência com o marxismo vulgar (principalmente dos partidos) que enfatizavam demais a prática. A ênfase na teoria dada pelos membros do Instituto justifica-se pelo caráter essencialmente acadêmico da apropriação do marxismo. Além disso, esse relevo na teoria não a separa dos aspectos mais práticos, já que se liga diretamente à transformação da *práxis* através da ideia de revolução como transformação geral da história.

Pode-se dizer que o núcleo prático da teoria crítica baseia-se essencialmente na relação entre crítica e utopia, de maneira que a crítica da realidade é sempre prospectiva, voltada para o futuro. Em seu discurso inaugural, Horkheimer fala da necessidade de dar um outro sentido à filosofia, porque mesmo fornecendo material para a crítica ela não é mais capaz de dar conta da totalidade. Conforme Horkheimer (1999, p. 121), o objetivo da filosofia seria “a interpretação filosófica do destino dos homens, enquanto não são meros indivíduos, mas membros de uma comunidade”. Logo, a filosofia tem de ter em mente sempre o entendimento dos fenômenos em conexão com a vida social dos homens: no Estado, no direito, na religião, enfim, na cultura material e espiritual em geral. Daí pode-se compreender a importância do pensamento de Hegel para a teoria crítica, pois é somente com Hegel que a filosofia assume uma compreensão social. Ou seja, enquanto Kant assume o indivíduo racional como fundamento da cultura e da sociedade, Hegel compreende a realidade partindo do *Geist* universal:

Com Hegel, o idealismo transformou-se, assim, nas suas partes essenciais, numa filosofia social: a compreensão filosófica do todo coletivo no qual vivemos, e que constitui o terreno para as criações da cultura absoluta, se identifica agora com o conhecimento do sentido do nosso próprio ser em seu verdadeiro valor e conteúdo (HORKHEIMER, 1999, p. 122).

Conforme Jay (1989, p. 85), sob o ponto de vista teórico, pode-se dizer que a teoria crítica estava retomando as preocupações dos hegelianos de esquerda de 1840. Igualmente àquela primeira geração de teóricos críticos, seus membros estavam também interessados em realizar uma integração entre a filosofia e a análise social. Outro ponto de intersecção foi a utilização do método dialético hegeliano orientado em uma direção materialista. Por último, assim como muitos hegelianos de esquerda, estavam particularmente interessados em explorar as possibilidades de transformar a ordem social por meio de uma *práxis* humana, rompendo com o idealismo presente em determinadas concepções de filosofia.

Outro ponto central da teoria crítica é a sua ancoragem na sociedade intimamente relacionada com a produção de diagnósticos de tempo. Assim, torna-se uma de suas características mais marcantes a sua permanente renovação através da capacidade constante em analisar o momento histórico presente. A fundamentação dogmática em uma determinada teoria, inclusive o próprio marxismo, aparece como um traço não-crítico, já que o essencial não é seguir a tradição à risca, mas utilizá-la para produzir novos diagnósticos dos tempos, para que em seu viés autocrítico possa ser constantemente renovada, acompanhando as transformações da sociedade por ela analisada. Ou seja, a teoria crítica somente se mantém válida na medida em que for permanentemente reformulada e repensada tendo em vista às novas condições históricas.

É nesse sentido que concordamos com a concepção de Nobre (2008, p. 19), segundo a qual cada reformulação feita por cada pensador da teoria crítica, em cada uma das fases de sua obra, “constitui um modelo crítico autônomo, ainda que pertencente a um campo teórico comum”, ressaltando a impossibilidade de a teoria crítica ser vista como campo de teses determinadas e conteúdos fixos⁸. Podemos ver a obra de Marcuse não simplesmente como herdeira e depositária em sentido estrito dos princípios da teoria crítica, mas também como uma filosofia original e única em suas formulações na medida em que reflete um debate intenso com um panorama histórico-social específico.

⁸ Raymond Geuss em seu livro *The idea of a critical theory: Habermas and the Frankfurt School* (1981, p. 2-3), entende que coexistem no interior do movimento da teoria crítica uma multiplicidade de teorias críticas, da qual a teoria crítica da sociedade seria uma delas. Existiriam, na visão do autor, “teorias críticas”, como a da sociedade, a psicanalítica, etc.

Retomando os aspectos gerais da teoria crítica ressaltados até aqui, podemos vê-la como resultado de um debate interdisciplinar em torno da obra de Marx, a qual vai gerar uma teoria original e particular marcada principalmente pela união entre teoria e *práxis*, pela dialética e por um diagnóstico que pensa soluções a partir do presente e se projeta na sociedade futura. Todos esses pontos juntos resultam em uma abordagem formativa da sociedade contemporânea que se pauta pela emancipação. Ou seja, enquanto crítica à sociedade vigente nos termos da negatividade, a teoria crítica coloca como exigência a emancipação e a transformação dessa realidade como um processo encabeçado por uma educação crítica.

Adorno na série de conferências reunidas sob o título *Educação e emancipação* (2003), já colocara que o objetivo da educação estaria na emancipação, na maioria (*Muendigkeit*) enquanto momento de autonomia da voz ativa e de auto-afirmação do ser esclarecido. Esse conceito vem do famoso ensaio de Kant, *Resposta à pergunta: que é esclarecimento?* (1985), no qual a modernidade é vista como período propício para que a humanidade, por si própria e pelo uso autônomo da razão, saia do estado de heteronomia. Aqui, a emancipação se dá pela via constitutiva do negativo, ou seja, pela recusa do padrão estabelecido e da condução exterior por outrem. Já seu movimento positivo vai estar pautado na experiência com o exterior enquanto experiência dialética: como apropriação do real mediatizada pelo sujeito que, ao mesmo tempo, se forma como sujeito real.

Aqui vai estar o que Wolfgang Leo Maar (1994, p. 63) vai chamar de uma dialética da emancipação: a relação com a realidade é apreendida como contraditória na sua relação com o sujeito, o que implica a necessidade de se adaptar e, ao mesmo tempo, não se limitar a adaptação, mas recorrer à resistência contra a adaptação no que ela significa imposição acrítica do exterior. Está envolvida aqui a noção de racionalidade como apreensão ambígua do real, enquanto adaptação e inadequação, na qual a razão, enquanto força dinâmica, é confrontada permanentemente com sua própria limitação. Nesta perspectiva a razão é essencialmente negativa, sendo que em sentido educativo o seu método seria uma dialética negativa⁹ através do qual se atinge o objetivo de realizar a essência humana. Torna-se elucidativa aqui a definição que Marcuse dá sobre a razão negativa:

⁹ O termo dialética negativa é cunhado por Adorno (1984), que o contrapõe à dialética de Hegel. Contra a dialética da síntese e da reconciliação, a dialética negativa nega a identidade entre realidade e pensamento, eliminando as pretensões da filosofia em captar a totalidade do real, revelando o seu sentido oculto.

Na equação Razão = Verdade = Realidade, que reúne os mundos subjetivo e objetivo numa unidade antagônica, a Razão é o poder subversivo, o “poder do negativo” que estabelece, como razão teórica e prática, a verdade para os homens e as coisas – isto é, as condições nas quais os homens e as coisas se tornam o que realmente são (MARCUSE, 1978, p. 125).

Nos termos de uma dialética negativa, o processo formativo aparece como uma complexa dinâmica pautada tanto pela transmissão e assimilação dos conhecimentos formais e das rotinas próprias da prática educativa, quanto pela negação desses princípios. Ou seja, à realidade cabe ser apreendida não como algo que está dado, fixa e imutável, mas enquanto dinâmica em constante construção e mutação na qual cabe a crítica, a contradição e a resistência permanentes. A dialética negativa pressupõe uma lógica da não-identidade, uma inadequação na qual o conhecimento não se esgota na relação de conhecimento formal, mas implica “uma transformação do ‘sujeito’ no curso de seu contato transformador com o ‘objeto’ na realidade, para o que se exige continuidade e tempo – isto é, realidade – por oposição à fragmentação e à pressa do conhecimento formal” (MAAR, 1994, p. 64).

Para a teoria crítica, cada coisa para ser o que é, deve vir a ser o que não é, ou seja, deve se constituir em um constante vir a ser. Nos termos de uma razão negativa, a teoria crítica firma compromisso com a busca da verdade para além dos fatos, com a denúncia dos totalitarismos, com a superação da ignorância e da barbárie, com o questionamento de tudo o que ofusca o poder da consciência livre, da afirmação da individualidade e da autonomia do homem. Ao ultrapassar a noção cartesiana de razão e assentá-la no horizonte histórico da realidade concreta, a teoria crítica coloca-se na posição de exigência de superação da miséria e de realização plena de todos os indivíduos. Brota aqui a função educativa do refletir, de ultrapassar a esfera da mercadoria, do repetitivo. A educação pela auto-reflexão significa a busca da autonomia e da autodeterminação kantiana, a possibilidade de fazer uso da razão sem a tutela de outro.

Essa acepção está ligada a outro dos postulados básicos da teoria crítica da educação: o resgate da formação cultural como pressuposto pedagógico da emancipação. A crítica da cultura e a elucidação dos mecanismos de poder que permeiam a sociedade capitalista, ao mesmo tempo que deixa espaço para a constituição de resistência, dá margem para se pensar os processos formativos como parte integrante de uma dialética da emancipação. Se por um lado, as análises dos teóricos críticos tenham colocado ênfase na dominação, é inegável que o valor de suas análises vai mais além, fixando-se na tentativa de reconstrução da cultura enquanto força política, movimento poderoso contra a dominação. Ademais, a apropriação crítica e subjetiva da cultura historicamente constituída envolve o conceito de formação cultural com a

ideia de uma humanidade sem exploração, de indivíduos aptos racionalmente para transformarem a realidade; enfim, como emancipação.

2.3 Marcuse teórico crítico

Se na seção anterior buscamos apresentar os traços mais gerais da teoria crítica que norteiam a obra marcuseana, passaremos agora a definir as especificidades dessa teoria dentro de seu pensamento. Um dos pontos principais que podemos notar é a fidelidade das suas investigações com relação ao projeto original da teoria crítica dos anos de 1930: unir filosofia, teoria social e política revolucionária. Enquanto Adorno e Horkheimer nos idos de 1940 passaram a se dedicar à crítica da cultura desvinculada da política radical, o que os fez cair em uma espécie de pessimismo, os textos de Marcuse transparecem pela ênfase dada à necessidade da união entre teoria e *práxis*.

Para compreendermos a importância da estética e da educação política na teoria de Marcuse é necessário ter em mente o sentido assumido pelo materialismo em seu pensamento. Subjacente como elemento fundamental em sua obra, o materialismo aparece pautado na unidade entre teoria e prática, na importância da teoria e da subjetividade em transformar o mundo objetivo, o que reflete a impossibilidade de se exercer o trabalho intelectual como uma reflexão direta tanto sobre o meio circundante, quanto sobre si mesmo. Ainda assim, é preciso ressaltar que o caráter do materialismo que aparece em Marcuse não tem a característica de colocar a teoria como guia da prática, mas sim de buscar derivar a prática social de uma análise crítica da sociedade.

Em uma conferência pronunciada em junho de 1974 em Frankfurt am Main, intitulada *Teoria e práxis* (1983), Marcuse procura problematizar a relação entre teoria e *práxis* enquanto dinâmica essencial para a transformação da sociedade. No início do texto Marcuse esclarece esses dois conceitos de maneira que podemos visualizar a sua importância em consonância com o marxismo: “pelo termo ‘teoria’ eu entendo a teoria marxista e por ‘*práxis*’, a *práxis* transformadora do mundo (no sentido da décima primeira das *Teses sobre Feuerbach*)” (MARCUSE, 1983, p. 27).

Para Marcuse, teoria e *práxis* nunca se dão em uma unidade imediata, e os conflitos e tensões com a *práxis* são fatores presentes na própria estrutura da teoria. Na concepção marcuseana, a teoria é vista como antecipadora, crítica, que busca na análise da sociedade dada a projeção da *práxis* possível, definindo aqui seu *a priori* histórico. Nestes termos, a teoria determina o geral no particular, problematizando questões da realidade imediata que poderiam

ser desvirtuadas ou bloqueadas na *práxis*. Este seria seu aspecto abstrato. Em sua base empírica, contudo, a teoria deve tratar as tendências e condições de transformação como demonstráveis na própria sociedade: “quanto menos seja este o caso, tanto mais abstrata será a teoria” (1983, p. 28). Por outro lado, a teoria em sua união intrínseca com a prática deve também saber fundamentar, deduzir e antecipar a ausência das forças revolucionárias.

Manifesta-se aqui a ingente atualidade da insistência marcuseana na política enquanto *práxis* material com finalidade emancipatória, de realização efetiva na existência imediata dos homens. Conforme Maar (1997, p. 13) essa exigência de uma materialidade-prática-sensível é, de fato, decisiva em uma situação como a atual, que se destaca por uma atividade ética ou política que aparece como um fazer domesticado, formalmente limitado a uma esfera representativa pública, mas presa a interesses privados. Em contraposição, Marcuse exige uma filosofia prática, de forma a apreender o nexos efetivo pelo qual os homens, em interrelação entre si e com a natureza, produzem e reproduzem as condições de existência. Sua filosofia representa, além disso, uma “tentativa permanente de ultrapassá-la com uma *práxis* objetiva, histórica, de transformação material; busca o universal-concreto, o individual-objetivo, na melhor tradição da primeira à última das *Teses sobre Feuerbach* de Marx” (MAAR, 1997, p. 13).

Marcuse sempre procurou questionar o papel de alheamento da filosofia em relação à transformação da sociedade em termos mais objetivos, o que mais tarde se reflete na temática estética pela crítica da separação entre cultura e sociedade. Embora a teoria crítica se firme pela insistência da necessidade de transformação qualitativa da sociedade, em um ambiente que carece de agentes e veículos de transformação social a crítica é levada a recuar para um alto nível de abstração, de maneira que teoria e prática não possam se harmonizar (MARCUSE, 1978, p. 16). De fato, as categorias da teoria social marxistas foram criadas em um período em que a recusa e a subversão estavam personificadas na ação de forças sociais eficazes. “Indivíduo”, “classe” e “família” designavam esferas ainda não integradas. A atualização da teoria em virtude do novo panorama histórico demonstra o compromisso da Marcuse com a renovação permanente da teoria.

No texto *Filosofia e teoria crítica*¹⁰ (1997b), Marcuse localiza a origem da teoria crítica como pertencente aos anos de 1930 e 1940 e ligada aos primeiros escritos de Marx, demarcando com isso a conexão entre filosofia, sociedade e utopia. Os textos desse período demonstram que na fase inicial, os teóricos viam que a teoria crítica estava essencialmente ligada ao

¹⁰ Esse texto resultou dos debates ocorridos no Instituto em torno do ensaio de Horkheimer, *Teoria tradicional e teoria crítica*, publicado também em 1937.

materialismo. Para Marcuse (1997b, p. 79), esse vínculo com o materialismo se manifesta sobretudo em dois momentos: “a preocupação pela felicidade do homem e o convencimento de que esta felicidade só é alcançável mediante uma modificação das relações materiais da existência”. E na medida em que a forma da modificação e as medidas fundamentais que se devem adotar no caso de uma reorganização deve ser determinada pela análise econômica e política, a organização ulterior da nova sociedade já não é objeto de uma teoria, mas é o resultado de uma livre atuação dos indivíduos liberados.

Também a ideia de razão como liberdade, tal qual aparece na filosofia idealista, é criticada por Marcuse por não alcançar o nível objetivo. Nos termos em que essa filosofia foi fortemente influenciada pela burguesia, a razão aparece somente como “aparência da racionalidade em um mundo irracional, e a liberdade somente a aparência de ser livre em uma falta de liberdade universal” (1997b, p. 81). Como ensaio pertencente aos primeiros escritos de Marcuse enquanto teórico crítico, a crítica à interiorização característica do idealismo tem uma importância decisiva nos escritos posteriores sobre a cultura. A análise procura mostrar como essa postura prejudicial da cultura afirmativa deturba o conceito de razão e liberdade, desvinculando-os da esfera política e fazendo com que sejam vistos como tarefas que o indivíduo pode e precisa realizar por si mesmo, em seu interior, independente das circunstâncias exteriores.

Conforme Leo Maar (1997, p. 10), Marcuse responde à crise político-ideológica com uma proposta de atualização da crítica ideológica na qual adota um estilo de argumentação mais discursivo do que o de Horkheimer e, sobretudo, de Adorno. Assumindo essa via mais direta de exposição centrada em questões particulares e examinando-as à luz da conceituação da história das ideias, Marcuse estabelece uma relação entre a trama conceitual e a concretude da existência que revela um propósito nitidamente pedagógico. De fato, os ensaios de Marcuse podem ser vistos como portando um equilíbrio medido entre a elaboração conceitual e a abordagem formativa, que somando-se ao estilo por vezes quase jornalístico, recorda o período da Ilustração do qual salta a figura do intelectual engajado. O estilo expositivo de Marcuse não deve ser confundido com o descuido teórico; outrossim, livros como *Razão e revolução* representam uma das obras mais esclarecedoras e profundas escritas sobre a filosofia do século XX, que apresenta o percurso, que partindo do idealismo clássico alemão, Hegel, Marx, Conte e o positivismo, no qual se constitui a teoria social moderna.

Embora como teórico crítico, Marcuse tenha por base o marxismo e nele a crítica ao idealismo, ao mesmo tempo não deixou de levar em conta aspectos da filosofia marxista que precisavam ser repensados à luz de uma atualização, como o conceito de luta de classes.

Marcuse criticava a postura do marxismo em submeter o indivíduo a categorias preestabelecidas, como povo, massa ou classe. Embora concorde com a importância da consciência de classe, essa atitude de ressaltar a coletividade dissolve em um núcleo homogêneo a necessidade individual de mudança, que está baseada nos sentimentos, emoções e desejos dos próprios sujeitos enquanto seres individuais. Para Marcuse, esse aspecto da teoria marxista não leva em conta a subjetividade, motivo pelo qual lhe endereça numerosas críticas em seus textos¹¹.

Durante o período de diálogo com a filosofia de Heidegger, Marcuse produziu uma aproximação bastante original entre determinadas ideias de Marx e Heidegger, em uma visão que se propunha renovar criticamente o marxismo degradado pelas interpretações institucionalizadas da época. No texto, *Novas fontes para a fundamentação do materialismo histórico* (1971), tendo como conceito central a historicidade de *Ser e tempo*, busca mostrar que já em Marx encontramos uma primeira tematização da historicidade. Para tanto, Marcuse utiliza os instrumentos teóricos fornecidos pela fenomenologia heideggeriana do *Dasein* para demonstrar o significado filosófico do materialismo histórico, seu estatuto teórico e os limites do âmbito em que se ocupa. A linha temática seguida pelos textos localizados entre 1928 e 1932 será propor, frente às insuficiências dos métodos fenomenológicos (que é aplicado por Heidegger em sua hermenêutica da existência) e dialético (tal como é aplicado pelo marxismo do seu tempo), uma síntese entre ambos denominado fenomenologia dialética, cujo tema principal será a historicidade (ROMERO, 2016, p.14).

Outrossim, a filosofia de Hegel segue sendo temática importante na filosofia marcuseana, sublinhando a continuidade existente entre Hegel e Marx: este último supõe a culminação da filosofia hegeliana ao desvelar o caráter material e aberto dos processos históricos. A dialética de razão e realidade, sujeito e objeto, é o precedente que possibilita à dialética materialista de Marx o desvelamento da capacidade humana de transformação do mundo. De fato, na obra *Contribuição à crítica da economia política* (2008), o conceito de crítica de Marx aparece como essencialmente negativo e, ao mesmo tempo, como importante requisito de intervenção na prática. Ela mede a realidade em sua potencialidade com o sentido de transformá-la, dando um aspecto prospectivo à teoria marxiana.

Como já ressaltado, a teoria crítica se propõe a realizar um diagnóstico de época buscando encontrar tendências e potenciais emancipatórios ou, em determinadas situações,

¹¹ *A dimensão estética* (1977), seu último livro, é dedicado à uma crítica da estética marxista no tocante à sua desvalorização das condições subjetivas que subjazem na obra de arte e à vinculação da característica revolucionária da arte como dependente da sua posição dentro do processo de produção.

compreender o bloqueio desses potenciais. Nesse contexto, a emancipação tem sentido lukacsiano, ou seja, emancipação enquanto revolução, em que o bloqueio à emancipação é bloqueio à revolução. Sem embargo, houve uma mudança bastante significativa no diagnóstico do capitalismo realizado por Marx e a época posterior a este: ao invés da revolução socialista, houve o fascismo e o nazismo. Além disso, o capitalismo experimentou uma renovação, pois antes de sucumbir às contradições por ele mesmo engendradas, renasceu mais forte do que nunca. Ao invés da contradição revolucionária entre as forças produtivas e as relações de produção, o que ocorreu foi uma simbiose entre ambas.

Nessa esteira, o diagnóstico da teoria crítica envolve uma série de fatores, como a mudança da composição do proletariado, consequência importante da consciência de classe e, sobretudo, a capacidade do capitalismo em controlar as crises¹². Pode-se dizer que Marcuse foi o único filósofo da teoria crítica que mesmo sem participar da militância política ativa, sempre foi visto como um teórico da revolução. Isso se deve ao fato de que, além da preocupação constante em trabalhar com diagnósticos do tempo que levassem em conta as transformações constantes da sociedade, a sua obra gira, do início ao fim, em torno do problema da necessidade de transformação revolucionária da sociedade capitalista. Marcuse jamais abandonou o projeto original da teoria crítica da década de 1930, qual seja, unir filosofia, teoria social e política.

Tais aspectos se refletem em obras seminais, como *O homem unidimensional*. Neste livro, explora as consequências desastrosas das transformações do capitalismo, as quais resultam do desaparecimento da revolução do horizonte histórico e a ampliação da dominação com o desenvolvimento científico e tecnológico. Junto com a análise da técnica como expansão da dominação, Marcuse estende a crítica também ao próprio conceito de razão no seu viés impeditivo da emancipação. De fato, como uma teoria da sociedade contemporânea, *O homem unidimensional* centra-se no destaque de aspectos do fechamento ou atrofia das possibilidades de mudança social radical e de emancipação humana.

O termo unidimensionalidade, cunhado na obra *O homem unidimensional*, tem o sentido de rastrear esse bloqueio que impede o estado de emancipação. Esse conceito é muito importante na obra de Marcuse, já que através dele é possível historicizar a análise da sociedade de maneira prospectiva, na medida em que o texto aponta aspectos importantes de transformação contidos no próprio panorama da sociedade industrial. Conforme Alves Junior (2015, p. 88), o termo “unidimensional” é tomado por Marcuse em três sentidos principais: 1) Como atitude teórica da ciência, da tecnologia e da filosofia contemporânea e em ambos os

¹² Um dos autores que buscou problematizar o capitalismo tendo em conta as suas crises e tensões foi Friedrich Pollock, também filiado à corrente da teoria crítica.

casos trata-se da abstração do pensamento em prol da quantificação. Esse gesto, por sua vez, implica três importantes consequências, qual seja, a perda da dimensão histórica dos objetos, o encobrimento da dimensão de conflito social que subjaz ao processo de articulação teórica do mundo e a redução da bidimensionalidade do conceito à operacionalidade. 2) Como uma atitude linguística do universo mais geral da cultura, referindo-se ao ato de condensar a produção de significados linguísticos em torno de procedimentos de designação arbitrária e imediata. Tal fato implica a perda da dimensão dialética do conceito. 3) Como atitude comportamental dos sujeitos sob vigência da racionalidade tecnológica, ou seja, uma atitude que se revela pela adaptação pragmática à imperativos sociais de desempenho, pelo conformismo normativo na estética, na moral e na política, assim como pela avaliação de todos os comportamentos e relações humanas em termos funcionais. As consequências desse gesto implicam a perda da dimensão expressiva da subjetividade.

Ainda que o diagnóstico da sociedade industrial tenda para o pessimismo, o livro, a exemplo de toda a obra de Marcuse, oscila do início ao fim nos termos da dialética entre as forças da dominação e da emancipação. Kellner (2015, p. 44) chama a atenção para a importância dessa dinâmica na obra de Marcuse, afirmando que seu pensamento é estruturado essencialmente na dialética entre emancipação e dominação, de maneira que “o homem e a sociedade dimensionais são sempre contrastados com uma sociedade ideal liberada, assim como o pensamento unidimensional está sempre contrastado com o pensamento crítico e dialético”. Kellner propõe ainda que o termo “unidimensional” seja interpretado como um conceito que descreve um determinado estado de coisas em conformidade com o pensamento e o comportamento vigentes, no qual falta a dimensão da crítica, assim como alternativas e potencialidades que transcendam a sociedade existente.

Ora, se a unidimensionalidade se refere a um estado acrítico de aceitação, nada mais antagônico que a dimensão estética da arte autêntica¹³, caracterizada essencialmente pela negação e oposição a tudo quanto se coloca em posição autoritária. É nesses termos que Marcuse vê a estética como dimensão essencial da transformação desse estado de heteronomia que a unidimensionalidade impinge ao homem. A teoria crítica deveria delinear tanto as formas da dominação quanto as possibilidades emancipatórias, daí sugerir a cultura e a arte como pontos nodais nos quais se pode pensar a sociedade, dando à filosofia de Marcuse, como veremos mais adiante, o aspecto de uma crítica estética da modernidade. Como crítica dialética,

¹³ Marcuse considera “autênticas” as obras que satisfazem os critérios estéticos previamente definidos como constitutivos da grande arte, obras que através do tempo e apesar das mudanças no gosto, conservam um padrão que permanece constante.

a sua obra se divide em textos que ora defendem a arte como alienação, ora mostram-na como uma força política emancipatória que deve ser mobilizada para a transformação da sociedade.

Para Kellner (2015, p. 3), o projeto de Marcuse era desenvolver perspectivas e práticas emancipatórias que combinassem em uma mesma fórmula teoria social crítica, filosofia, política radical com as reflexões sobre a transformação artística e cultural. Ao unir em bases sensíveis e racionais, filosofia e estética, arte e racionalidade, Marcuse pôde pensar a emancipação como um projeto que envolve não apenas a racionalidade, mas deve contemplar obrigatoriamente a sensibilidade e as pulsões. Daí vem a ênfase nos aspectos políticos da arte como contraponto à racionalidade utilitarista do princípio do desempenho. E embora muitas vezes esses componentes estivessem em conflito um com o outro, sendo que em seus textos a ênfase ia ora de um para outro aspecto, em seus textos mais completos e abrangentes e na totalidade da obra, esses elementos combinados geram uma crítica da dominação acompanhada do horizonte libertário e de um projeto contundente de transformação social radical.

Em linhas gerais, poderíamos dizer que o projeto emancipatório visionado por Marcuse tem sua centralidade na busca por formas de superação do princípio do desempenho no contexto do capitalismo monopolista do século XX. Como a repressão cria raízes profundas na consciência dos indivíduos, Marcuse pensa a emancipação tendo em conta o rompimento com esta ligação enraizada entre as exigências da sociedade e as potencialidades por elas limitadas. Para tanto, o principal ponto de ancoragem da emancipação vai estar centrado na estética enquanto possibilidade de rompimento com a reificação e projeção de perspectivas, impossíveis de serem gestadas pela racionalidade utilitarista do princípio do desempenho. Na medida em que a emancipação tem uma caráter processual abalizado pela (re)educação dos sentidos, ela aparece, como veremos mais adiante, nos termos de uma educação que é, ao um só tempo, estética e política, e firma-se na resistência contra modos de existência unidimensionais.

Neste esquema, o projeto emancipatório de Marcuse procura abarcar diferentes abordagens, como a política, a tecnologia e a psicanálise, e traz também uma infinidade de referências e autores das mais diversas áreas, sendo não raro as vezes em que nos deparamos com menções à Adorno, Barthes, Freud, Hegel, Heidegger, Valery, Whitehead e muitos outros num mesmo ensaio¹⁴. Essa constatação parece demonstrar a disposição de Marcuse em pensar o seu tempo a partir de um diálogo com autores e com correntes de pensamento diversos, o que auxilia a montar um panorama complexo dos problemas e perspectivas experimentadas pela

¹⁴ As influências teóricas de Marcuse ultrapassam em muito o âmbito acadêmico, sendo que em seus ensaios podemos acompanhar um diagnóstico bastante rico da sociedade amparado, ademais das referências teórico filosóficas, também em obras de literatura, poesia e artes em geral.

sociedade daquela época. Dessa maneira é possível compreender a obra marcuseana como comprometida com uma faceta da teoria crítica que enfatiza o adequado diagnóstico da realidade seguida de perspectivas de superação dessa realidade de um ponto de vista que põe tom na emancipação. De fato, o prisma teórico focado no potencial para a emancipação e na exigência de transformação do estado de coisas, a prerrogativa de teoria refletir-se na *práxis* como revolução, foi o ponto distintivo do modelo da teoria crítica de Marcuse que o distingue essencialmente dos demais teóricos.

2.4 Teoria crítica e educação em Marcuse

Embora Marcuse tenha tratado da temática educativa em termos explícitos em alguns ensaios que nos saem à luz somente agora¹⁵, a educação em termos formativos pode ser lida como princípio básico que percorre toda a sua obra. Para tanto, é preciso ver o vínculo entre a educação e a filosofia de Marcuse como mediado por dois pontos chave: a crítica da modernidade como crítica estética, e a exigência de emancipação individual como pressuposto da transformação da realidade. Na medida em que a noção de sujeito está atrelada a interação direta com a realidade sócio-histórica, a educação em Marcuse é essencialmente política. É a partir desse viés que o seu projeto educacional medeia a educação estética, os parâmetros críticos das humanidades e das ciências com uma teoria crítica da contemporaneidade e políticas radicais orientadas para a emancipação e construção de uma sociedade não-repressiva. Nesse sentido, mais do que voltar-se para a filosofia de Marcuse para buscar nela propostas pedagógicas específicas, é preciso apreendê-la em um âmbito mais geral, como abordagem formativa da sociedade contemporânea.

No entanto, o estudo da temática educacional em Marcuse tem passado à margem da academia. Enquanto outros teóricos críticos foram afirmados na sua relevância para a teoria educacional contemporânea, Marcuse, ao mesmo tempo, parece ter se tornado uma figura histórica presa à década de 1960. Entretanto, a sua reabilitação como um teórico educacional crítico vem avançando nas últimas décadas através de autores como Douglas Kellner, Tyson Lewis, Clayton Pierce, Charles Reitz e Richard Kahn. Duas recentes coletâneas de artigos organizada por Kellner e Lewis, *On Marcuse: critique, liberation, and reschooling in the*

¹⁵ Buscando resgatar a relevância da filosofia de Marcuse para a educação e a atualidade do debate que ela provoca, o livro *Marcuse's challenger the education* (2009a) traz uma série de artigos onde se debate a educação na obra de Marcuse, também dois textos inéditos do filósofo resgatados dos seus arquivos em Frankfurt: *Lecture on education*, resultado de uma conferência de Marcuse na Universidade de Broklyng, em 1968, e *Lecture on higher education an politics*, fruto de uma conferência proferida na Universidade de Berkeley, este de 1975.

radical pedagogy of Herbert Marcuse (2008), e *Marcuse's challenge to education* (2009), além de trazerem importantes textos inéditos, buscam resgatar a relevância da leitura educacional em sua obra para a contemporaneidade¹⁶.

Para Kellner Lewis e Pierce (2009, p. 1) “na complexidade apresentada pela nossa época, Marcuse fala com clareza para acadêmicos, professores e ativistas interessados em compreender a complexidade da ‘contrarrevolução e revolta’ que ocorre hoje nos mais variados locais e domínios”. Reitz (2009, p. 229), por sua vez, vai ressaltar a importância de revisitarmos, nos termos de uma política da liberdade, a teoria crítica de Marcuse e em especial sua teoria educacional: “precisamos visitar sua filosofia do potencial emancipador da educação contra a alienação e pela reumanização da cultura e da sociedade”. De fato, as formulações marcuseanas acerca da sociedade unidimensional e suas consequências nefastas no campo da educação permanecem mais atuais do que nunca na contemporaneidade, e já não podemos considerar extemporâneo alguns dos seus diagnósticos, tal qual o que abre *A ideologia da sociedade industrial*: “uma falta de liberdade confortável, suave, razoável e democrática prevalece na civilização industrial desenvolvida, um testemunho do progresso técnico” (1978, p. 23). Ao colocar a educação como uma força potencialmente perigosa para a sociedade estabelecida, a sua filosofia corrobora o esforço efetuado hoje contra a educação no Brasil. Se a educação permite que os indivíduos superem a pura heteronomia e reconheçam a manipulação pulsional que controla a sua vontade, nada mais lógico para a manutenção do estado de coisas do que negar aos indivíduos os princípios básicos de uma educação emancipadora.

Um dos pontos nevrálgicos da sua filosofia da educação vai ser a crítica ao modelo educacional que parte da sociedade unidimensional. Contudo, se Marcuse critica essa concepção unidimensional de educação, o faz contrapondo-a ao conceito alemão de *Bildung* como educação para o enriquecimento e cultivo da multiplicidade das capacidades do indivíduo, que transcende a imediatidade e que inibe e sufoca o pleno desenvolvimento humano. A contradição entre essas duas concepções de educação não poderia ser maior: a sociedade unidimensional é uma ordem social que carece da crítica e da negatividade assim como do impulso que poderia levar à transformação prática, enquanto a *Bildung* foca-se na formação do homem como um todo para torná-lo apto a ser um sujeito crítico. Como já ressaltado anteriormente, a negatividade em Marcuse contém em si um conceito positivo na medida em que não se refere apenas à negação do estabelecido, mas também à progressão e realização da sociedade.

¹⁶ Há ainda que considerar toda um conjunto de autores que tiveram sua teoria pedagógica influenciada por Marcuse como Henry Giroux, Douglas Kellner e Charles Reitz.

Embora se trate de um texto particularmente curto, *Lecture on education* (2009a) vai sistematizar as suas principais ideias sobre a temática formativa, além de nos auxiliar a problematizar aspectos constituintes de sua concepção de educação nos demais textos. Para Reitz (2009, p. 236), as ideias-chave contidas neste texto de Marcuse constituem o que se pode chamar de um novo modelo de artes liberais para o ensino e que contém uma relevância contemporânea bastante pungente. Tomada por uma perspectiva essencialmente política, a educação é assumida como potência capaz de melhorar a vida humana, expressando-se na premissa central da conferência: a crença de que o nosso futuro e a nossa liberdade dependem diretamente de uma ênfase expandida na educação geral sobre uma ação política radicalmente democrática.

Logo no início do texto, Marcuse nos dá sua definição de educação: “educação é o ensino e aprendizado do conhecimento considerando a necessidade de proteção e aprimoramento da vida humana” (2009a, p. 33). Esse viés político deixa claro o seu papel ativo na sociedade, o qual não se restringe a um conjunto passivo de conhecimentos formais, mas envolve a racionalidade negativa em seu duplo viés de negação e construção de novas perspectivas. Ou seja, a educação não pode ser vista apenas como agente socializador, mas também como esfera formativa de resistência contra perspectivas que cerceiam os princípios de uma sociedade justa e democrática. Ao mesmo tempo em que nega os princípios da sociedade unidimensional, a educação, no viés marcuseano, deslinda alternativas amparadas no presente. Caberia à educação, portanto, a projeção de uma crítica imanente, de um diagnóstico que descreve tanto as deficiências da sociedade, mas também traz para a luz as potencialidades emancipatórias que estão contidas na teoria e na prática. Quando se aponta para as potencialidades, também se desvenda os obstáculos e as patologias que impedem a emancipação. Diante da situação mundial atual, a educação toma um viés político contundente quando se coloca na contramão dos movimentos antidemocráticos, ao mesmo tempo em que aponta para a construção de perspectivas ligadas à democracia e justiça social.

De fato, o princípio dessa educação que Marcuse vai chamar de geral é um conceito recente, na medida em que anteriormente estava restrita às classes dominantes em virtude de dois pontos principais: 1) a população não podia ou não devia ser livre para dispor do tempo de ser educado; 2) as classes dominadas deveriam ser supostamente protegidas e consoladas pelas classes dominantes. O diagnóstico de Marcuse vai mostrar que essa educação não é geral ainda hoje, mas por motivos muito diversos: se antes ela estava vinculada à desigualdade social, à falta de condições existenciais que permitissem o acesso à educação, na época do capitalismo

monopolista¹⁷ ela é restringida porque contém uma dimensão crítica potencialmente perigosa para a sociedade estabelecida. Para o autor, a educação está envolvida em uma dialética constituída, por um lado, pela necessidade constante do conhecimento no processo competitivo econômico e no direcionamento político; ao mesmo tempo, por outro, a sociedade incrementa a necessidade de conter esse conhecimento dentro do universo de valores e conceitos pertencentes à sociedade estabelecida (MARCUSE, 2009a, p. 34).

Para o filósofo o resultado dessa dialética do conhecimento na sociedade vai ser o destaque no caráter profissional da educação, no treinamento vocacional e o conseqüente declínio dos estudos das humanidades, da transcendência e do pensamento crítico (MARCUSE, 2009a, p. 34). Por outro lado, essa dialética se reflete diretamente no desenvolvimento histórico das ciências sociais. O florescimento da filosofia no período da revolução democrática funcionou como uma arma da burguesia contra o *Ancien Régime*: são dessa época Rousseau, Holbach e a criação da *Encyclopedie*. Depois da consolidação da burguesia, a cultura intelectual encaminhou-se no sentido da organização racional e científica da nova sociedade, movimento representado pelo pensamento de Saint-Simon. Todavia, esse conhecimento entrava em conflito com os interesses das classes dominantes e sua luta contra o retorno do socialismo, o que levou a escola de Saint-Simon a se dividir em duas tendências: a que focava na transcendência radical, ou seja, na utopia e no socialismo cientificista, e a empírico-positivista, que resultou na criação dos departamentos de relações humanas, engenharia social e pesquisa de mercado.

É inegável que tanto na época de Marcuse quanto na nossa assistimos uma prevalência da segunda tendência em relação à primeira também como uma disposição que perpassa as teorias do currículo. Desde modelos como a *Ratum Studiorum* (2009), caracterizada pela visão essencialista do homem como universal e imutável, até as teorias tecnicistas do currículo, como as que surgem da obra de John Bobbitt, *The curriculum* (1918), que tomam a escola nos parâmetros de uma empresa, tem marcado a história da educação com teorias que se embasam na escolarização tradicional. Além da ênfase no mercado, tal educação também se caracteriza pela acriticidade, neutralidade e fragmentação do conhecimento. Ao dirigir a educação para a qualificação profissional, a sociedade unidimensional faz convergir conceitos e valores no universo da realidade estabelecida, na ordem cada vez mais caracterizada pela eficiência e

¹⁷ É preciso recordar que Marcuse direciona suas análises da sociedade sobre o capitalismo monopolista, referindo-se constantemente a ele nos seus textos. Também denominado de capitalismo financeiro, corresponde a terceira fase do sistema econômico capitalista que surge com a Revolução industrial e está presente até os dias de hoje. Sua principal característica é a de que as instituições ligadas ao sistema financeiro são seus principais agentes.

produtividade tecnológicas. Neste sentido, a educação passa a ser entendida na sua capacidade para promover competências e habilidades, e não como dimensão emancipatória.

Podemos afirmar com Carneiro (2015) que o regime ditatorial brasileiro de 1964 instaura um regime unidimensional especialmente no que se refere ao pensamento que se constitui em meio a esta ordem. O ataque à educação justifica-se pela necessidade em impedir uma reconceituação das possibilidades de liberdade, exigindo uma estratégia profunda para abater o núcleo da produção crítica de conceitos. Daí as medidas que procuravam desqualificar as contribuições das ciências humanas, como restringir a filosofia ao campo da educação moral e cívica. Todavia, as novas medidas adotadas nas políticas públicas brasileiras a partir de 2019 apresentam uma nova fase que caracteriza um ataque violento e injustificado não apenas contra as ciências humanas, mas contra toda a ciência em geral. A perseguição dirigida às universidades e aos órgãos de fomento à pesquisa em nível de graduação e pós-graduação, rechaça por completo a dialética que ligava a formação científica e profissional ao progresso econômico. Esse movimento conservador vivido pela política atual, que representa sobretudo a contrarrevolução que responde às conquistas sociais angariadas nos últimos anos, possui a principal singularidade de, talvez pela primeira vez, representar um movimento guiado não apenas pelo anti intelectualismo e rechaço do pensamento crítico, como pelo culto da ignorância.

Longe de colocarmos a sociedade unidimensional como restrita ao tempo histórico de Marcuse, podemos perceber traços marcantes, principalmente na esfera formativa, que se fazem notar na nossa realidade. A teoria de Marcuse explica o capitalismo como um sistema econômico que é obcecado com eficiência, estandarização, mecanização e especialização, aspectos que envolvem, a repressão, a fragmentação e a dominação. Visto neste conjunto, o capitalismo impede uma educação real e impossibilita o desenvolvimento da consciência de si mesmo e a formação de uma visão de mundo crítica. A alienação aparece, conseqüentemente, como resultado de uma educação errônea que leva as pessoas a aceitarem que a anestesia sensível e a amnésia social como normais.

É nestes termos que Marcuse coloca a estética como centro de sua concepção de educação: para o filósofo, é importante considerar o resgate do caráter transcendental da razão e sua negatividade como um ponto a partir do qual se torna possível repensar a sociedade para além da unidimensionalidade. Em razão dessas características estarem reunidas na arte, elas permitem a emergência de um universo multidimensional, de recriação da vida de acordo com o desenvolvimento das potencialidades humanas. Como veremos mais adiante, a experiência da beleza compreende uma promessa de libertação: *une promesse de bonheur*.

A educação em Marcuse vai apresentar ainda um aspecto essencialmente político, pois vai ser condição de resistência aos modos unidimensionais de proceder da sociedade, uma resistência que é, primordialmente, subjetiva. Segundo o filósofo, para que se criem condições subjetivas para uma sociedade livre, já não basta educar os indivíduos para desempenharem mais ou menos alegremente suas funções, ou estender a universalização da educação como uma determinada “vocalização educacional para as massas” (MARCUSE, 2009a, p. 35). Ao contrário, é preciso um novo tipo de homem que seja educado para ser incapaz de tolerar o que está acontecendo e compreender criticamente aquilo que está acontecendo. Por sua própria concepção, uma educação assim toma os contornos da *Bildung*, já que ultrapassa a fronteira da escola e da universidade e exige a sua incorporação na dimensão política, moral e pulsional. “Educação para o homem como um todo, mudando sua natureza!” (MARCUSE, 2009a, p. 35).

Em ambos os sentidos, político e moral, o poder impulsionador dessa educação é o mesmo: a aplicação do conhecimento para a melhoria da condição humana e liberação do corpo e da mente das necessidades agressivas e repressivas. O conhecimento e seu acesso aparece como fundamento de uma educação democrática. No entanto, é preciso ter claro que a educação toma um lugar na sociedade que intensifica sua ambivalência até o ponto de ruptura. Ou seja, se de um lado vai haver uma mútua dependência entre educação e governo, principalmente no que tange ao apoio financeiro, por outro há a transcendência do conhecimento para além do *establishment*, no imperativo que exige a transformação da realidade. Enquanto exigência para uma sociedade melhor e diferente, essa contradição é irreconciliável com o estado de bem estar social. Se de um lado, o desenvolvimento da sociedade depende dos esforços advindos de uma educação inovadora, comprometida com o avanço científico, por outro lado o alcance dessa educação ultrapassa o mero desenvolvimento econômico para exigir mudanças qualitativas estruturais de melhoramento da vida humana para além do lucro, gerando até mesmo uma ação contrária ao desenvolvimento econômico.

A educação da sociedade unidimensional é definida por Marcuse como uma educação doente: “essa educação na doença toma a vontade e a intenção dos educadores. Acontece no meio limpo e claro da objetividade, da abertura de espírito, da discussão e da tolerância” (2009a, p. 36). O que o autor critica aqui é a falsa objetividade e neutralidade dos conhecimentos. Suas consequências são graves, já que orientam um modelo de educação que se desenvolve dentro do quadro da cultura estabelecida e não busca questionar essa cultura em si mesma. Na universidade e na escola, os estudantes recebem os conhecimentos unicamente como um conjunto neutro de ferramentas para as quais cabe, mais tarde, construir uma profissão. Essa

educação gera uma consciência feliz¹⁸, uma subjetividade acrítica, quando a exigência feita por Marcuse é de uma subjetividade crítica, unida com a *práxis* radical. Como já afirmava o autor em um de seus textos iniciais, o que se espera do indivíduo não é uma formação de linha de recuo protegida por trás do *front*, mas sim um trampolim de ataque ao mundo, não mais forma de renúncia, mas de conquista (MARCUSE, 1997a, p.122).

Na conferência de 1975 proferida em Berkely, *Lecture on higher education on politics* (2009b), Marcuse vai tratar da centralidade do conhecimento e a sua apreensão crítica, livre da falsa objetividade. A alternativa para uma educação transformadora não está no apelo ao emocionalismo ou à intolerância, mas em um outro conceito e outra prática da objetividade, outra interpretação dos fatos nos termos das possibilidades dadas para construir uma sociedade melhor. Contra o rótulo de pensador utópico, Marcuse insiste na importância da atitude científica, na liberação da ciência de seu abuso para a exploração, dominação e destruição:

Somos empiristas (não fornecedores de utopias). Queremos aprender os fatos, especialmente aqueles suprimidos ou obscuros. Em suma, queremos aprender mais, não menos. Nós não queremos destruir as instituições educativas, mas queremos reconstruí-las. Não descolar a sociedade, mas reagrupá-la (MARCUSE, 2009b, p. 42).

Aqui pode-se perceber a interdependência entre teoria e prática na sua concepção educacional. Ainda que a transformação da realidade seja o princípio básico da educação, o conhecimento teórico é o fundamento do qual deve partir essa transformação: “a verdadeira teoria é que guia a prática radical” (MARCUSE, 2009b, p. 42). Para tanto, o conhecimento precisa ser criticamente apreendido e historicamente localizado. Nestes termos, Marcuse ressalta o potencial das humanidades porque sua temática e metodologia coloca em foco questões sobre o significado da experiência humana em vez da pura descrição dos fatos. Livres da falsa neutralidade, os conhecimentos podem ser utilizados em outro sentido que não o da manutenção da sociedade existente, mas como instrumentos teóricos de negação e reconstrução dessa sociedade.

Nesse ponto também podemos tentar uma conceituação preliminar da educação estética. Como veremos mais adiante, a arte mostra a realidade como ela realmente é por trás das aparências, além de projetar a exigência de transformação das condições existenciais. Conforme ressalta Reitz (2009, p. 231), a arte para Marcuse não pode cumprir a promessa de libertação

¹⁸ Marcuse cunha o termo consciência feliz como o contraponto da consciência infeliz hegeliana. Se esta última possui consciência da sua natureza cindida e, portanto, incompleta, a consciência feliz não reconhece esse estado justamente por ser fruto do aplanamento dos elementos antagônicos da cultura, assim como da liberdade satisfatória e da entrega das mercadorias na sociedade unidimensional.

por si mesma, contudo ela traz uma série de insights fornecidos pelo estudo das humanidades que são as pré-condições intelectuais para a transformação política da existência humana alienada em existência humana autêntica. Além disso, como parte de uma racionalidade que se contrapõe à das ciências quantitativas, a estética projeta uma educação que toma por princípio as artes e que pode atuar contra a unidimensionalização e alienação cultural, reumanizando a vida política.

A estética libera outras formas de apropriação do real, que justamente por serem outras, abrem dimensões interditas da nossa percepção e amplificam o contato com o mundo. Valendo-nos da tese de Sousanis (2017), podemos dizer que a arte “desplanifica” a existência sufocante e petrificante que caracteriza a unidimensionalidade. Tal qual os planolandeses¹⁹, a unidimensionalidade significa a restrição de possibilidades e eliminação da dimensão crítica das potencialidades para transcender o estado presente. A planura, arraigada tanto na nossa visão de mundo, quanto internalizada nas noções mais subjetivas, impede que o potencial contido em cada um seja ativado. “[...] As ideias, as aspirações e os objetivos que por seu conteúdo transcendem o universo da palavra e da ação são repelidos ou reduzidos a termos desse universo” (MARCUSE, 1978, p. 32).

No universo plano e unidimensional os indivíduos “não são mais do que sombras insólitas e sem devir” (SOUSANIS, 2017, p. 21). Para sair dessa planura é preciso romper com os padrões de comportamento arraigados fortemente no consciente e inconsciente dos indivíduos, na sua subjetividade. É preciso um empurrão, “uma ruptura na experiência, que ilumine as fronteiras e os meios de transcendê-las. E com isto vem o entendimento de que “não precisamos ser inanimados, e que, capacitados, com os próprios pés, temos como deixar este plano [...]” (SOUSANIS, 2017, p. 25). Esse empurrão, que para Marcuse possibilita deixar a unidimensionalidade e iluminar as possibilidades do presente para a transcendência do estado de coisas, não deixa de ser outra coisa que a educação estética.

Ao quebrar com o monopólio da razão e trazer a sensibilidade como parte integrante tanto do conhecimento, quanto dos processos produtivos, Marcuse coloca a necessidade de ruptura com o que é dado de antemão. A educação estética tem o sentido da ampliação e o enriquecimento da racionalidade com modos de conhecimentos diferentes. Ao contrário da visão unidimensional e plana da pura racionalidade, a estética mostra que dois pontos de vista distintos, mas vinculados, ampliam a nossa perspectiva do mundo e, com isso, a nossa forma de experienciar e interagir com a realidade. A maneira como Marcuse insere a estética, na

¹⁹ Na obra de Sousanis (2017), planolandeses se referem aos indivíduos que vivem na cidade fictícia da Planolândia, um lugar onde dominam as concepções planas ou unidimensionais de percepção.

mediação entre a crítica e a projeção de alternativas, o “é” e o que “deve ser”, em um processo contínuo no qual cabe o cultivo permanente dos sentidos aliado à resistência política contra modos de vida unidimensionais, fazem com que a ligação entre estética e realidade se dê em moldes formativos: educação estética.

2.5 A década de 1960 e o problema da recepção da filosofia marcuseana

Conforme vimos anteriormente, o pensamento de Marcuse possui características próprias e singulares que o diferenciam no interior do âmbito mais geral da teoria crítica. Embora esse modelo crítico tenha aproximando-o das massas com a apropriação pelas revoluções da década de 1960, por outro lado essas mesmas qualidades afastaram-no do estudo na academia nas décadas seguintes, legando uma ideia bastante equivocada do pensamento marcuseano para as gerações seguintes. A seguir, iremos problematizar sua recepção no Brasil de modo a contemplar os fatores que levaram a diminuição contínua dos estudos no autor.

Ainda que a origem da corrente teórica denominada de teoria crítica remonte à década de 1930, sua aparição no Brasil se deu somente na década de 1960 quando foram publicados, ao lado de muitos livros de Marcuse, importantes ensaios de Adorno, Benjamin e Horkheimer²⁰, assim como a primeira coletânea de estudos sobre textos da teoria crítica, de José Guilherme Merquior, *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin* (1969), publicados em 1969 pela editora Tempo Brasileiro. Constitui-se, sem dúvida, o primeiro estudo brasileiro de peso sobre a teoria crítica, o qual apresenta uma coletânea com textos até então inéditos desses autores²¹. Cabe também aqui o mérito do livro de Luiz Costa Lima, *Teoria da cultura de massa* (1982), publicado também em 1969 pela editora Paz e Terra, o qual conta com o texto de Marcuse *A arte na sociedade industrial*, além de textos de Horkheimer, Adorno e Benjamin, os quais são precedidos de uma breve análise tanto do texto como do autor²².

²⁰ Há que se destacar a quantidade significativa das traduções das obras de Marcuse frente aos demais integrantes da teoria crítica. Publicaram-se no período de 1968 a 1973 os seguintes livros: *O homem unidimensional*, *Eros e civilização*, *Ideias sobre uma teoria crítica da sociedade*, *Contra revolução e revolta* (todos pela Zahar), *O fim da utopia*, *Razão e revolução* (Paz e Terra) e *Marxismo soviético* (Saga). De Adorno e Horkheimer foi publicado um capítulo do livro *Dialética do esclarecimento*, *A indústria cultural*, além do ensaio *Moda sem tempo: sobre o Jazz*, e *Ideias sobre a sociologia da música*. De Benjamin, publicou-se o texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* e uma coletânea, *A modernidade e os modernos*.

²¹ É válido ressaltar a alusão do próprio Merquior (1969, p. 15) na apresentação, onde indica que os autores por ele estudados na obra são em sua maioria desconhecidos no Brasil.

²² Veja-se aqui o comentário que precede o texto de Marcuse no livro em questão: “Herbert Marcuse é hoje o nome mais famoso entre os participantes do grupo alemão que, antes da ascensão do nazismo, formava o grupo depois conhecido como Escola de Frankfurt. Desde a década de 40, radicado nos EUA, Marcuse sobreviveu, ao contrário de Brecht, Adorno e Horkheimer, à fobia macarthista, fato que se interpreta como efeito de, praticando matéria pouco visada, a filosofia deixou de estar em foco” (Lima, 1982, p. 243).

Como aponta Coutinho (2011, p. 74), a recepção dos textos da corrente da teoria crítica no Brasil apontava para “uma saudável tendência à abertura do pensamento social brasileiro para as mais importantes correntes da cultura universal contemporânea; uma tendência que, apesar do golpe de 1964, manifestou-se com intensidade ao longo da década de 1960”. Marcuse aparecia no cenário brasileiro trazido por ventos passageiros, mas extremamente importantes, em meio a uma abertura intelectual que teve continuidade após o golpe militar. Seguindo essa tendência, e contrariando as forças repressivas em ação, nessa época apareceram um número considerável de traduções de autores e teóricos clássicos. A percepção do gradual fechamento do regime e a aproximação eminente da ditadura militar sob moldes fascistas instigaram os intelectuais da época a aprofundarem a discussão política com novas ideias e novas formas de luta que pudessem fazer frente ao panorama que se aproximava. Visando quebrar o monopólio dos manuais soviéticos chegados através do Partido Comunista Brasileiro (PCB), junto com a tradição da teoria crítica, neste período a bibliografia brasileira marxiana teve um incremento considerável, pois além dos textos frankfurtianos, aparecem também trabalhos de Lukács, Gramsci, Adam Scharff, Goldmann, Althusser, e muitos outros.

Acompanhando Coutinho (2011), pode-se dizer que foi essencialmente por conta dessa conjuntura cultural específica, e não pela superioridade intrínseca dos textos de Marcuse, que este gozou de considerável influência no cenário intelectual brasileiro da época. Conhecido internacionalmente como uma das principais influências da rebelião estudantil que culminou no maio de 1968, Marcuse chega no Brasil em um momento em que a intelectualidade brasileira não mais podia ver no PCB uma resposta adequada aos desafios impostos pela sociedade. Com o endurecimento do regime militar, questionava-se a timidez e a falta de atitude dos quadros do PCB frente à realidade concreta.

Após a adoção de uma amálgama de autores tão diversos quanto incompatíveis em uma mistura eclética, tais como Mao, Marx, Debray e Althusser, enquanto subsídios teóricos para uma ação eficaz contra a ditadura, o segundo momento da recepção das ideias de Marcuse localiza-se no movimento de ação gerado pela impaciência dos movimentos de esquerda que acreditavam poder vencer a ditadura pela luta armada. Porém, a dura realidade do sistema social e político, extremamente cruel com qualquer tipo de oposição, especialmente a luta armada, fez com que a esquerda repensasse novos limites para o pensamento e a ação. Uma parte voltou-se para Althusser e Gramsci, enquanto outro focou-se na Grande Recusa, que foi tomada por eles em um sentido tão amplo quanto literal: de oposição política à opressão concreta, a atitude passa a uma rejeição tão global quanto abstrata do legado cultural em geral. O problema não seria já a ditadura ou o capitalismo enquanto regime econômico-social, mas todo um legado cultural

baseado na razão e na ciência que, conforme os defensores dessa corrente, reprimia a subjetividade humana. Foi então que a obra de Marcuse, lida apressadamente, tornou-se fonte de inspiração da contra-cultura.

A repentina visibilidade pela qual se viu centrada a obra de Marcuse impediu uma abordagem mais acadêmica e influenciou equívocos de interpretação. Conforme Habermas (2003, p. 228), em 1956, quando retorna à Alemanha e profere uma série de conferências sobre Freud, Marcuse destaca-se com brilhantes intervenções que já continham *in nuce* a teoria exposta mais tarde em *O homem unidimensional*. Contudo, mesmo nessa época, após ter redigido livros que se ressaltam pela profundidade filosófica e primorosa argumentação, como *Razão e revolução*, sua obra ainda não havia adquirido ressonância. Como chama a atenção Habermas para o caso de que até aquela época na Alemanha, a tradução para *Eros e civilização* tinha passado praticamente inadvertida, um fato que só pôde ser revertido na década de 1960. Com efeito, no verão de 1967 Marcuse reaparece em Berlim como o celebrado mestre da nova esquerda: “o livrinho *Crítica da tolerância pura*, um acerto de contas com o liberalismo, enquanto isso se converteu, ainda que não de todo sem mal entendidos, em um abecedário (HABERMAS, 2003, p. 228).

Por certo, a grande popularidade de Marcuse fora do meio acadêmico ocasionou, além de uma leitura repleta de equívocos, uma amálgama de opiniões tão profusa quanto extremada. Havia aqueles que criticavam a sua abordagem de Marx, dentre os quais alguns o consideravam um pré-marxista, outros um não-marxista e alguns até como um anti-marxista. Parte da esquerda, contrária à crítica de Marcuse ao marxismo petrificado da tradição soviética, acusavam-no de obscurecer a luta de classes, classificando-o como um pessimista ante as mobilizações políticas da época. A academia, naquela época inserida no contexto da filosofia analítica e da linguagem, criticava Marcuse tanto pela sua abordagem interdisciplinar e falta de “rigor filosófico”, quanto pelo enfoque da história da filosofia. Conforme Menezes (2017, p. 193), de acordo com os relatos acerca da apropriação das obras de Marcuse, haviam três leituras “impróprias” em vigência na época: a contracultural, a anticomunista e a propriamente comunista. Cabe notar que cada parte lia Marcuse a partir de seus próprios filtros e interesses específicos.

Para Habermas, um dos principais problemas da recepção se deve ao fato de que as investigações de Marcuse precederam as subculturas do protesto e não puderam refletir sobre elas *a posteriori*. Por esse ângulo, Marcuse teve que realizar a difícil tarefa de combinar “a análise da aparição de um estado insuportável e a introdução crítica de sua negação determinada com a expressão insuportável deste estado, contra o qual ninguém protestava” (HABERMAS,

2003, p. 231). Como bem ressalta Habermas, quando a revolta é geral, o insuportável não precisa de expressão alguma, mas se ele não é sentido como tal, surge a necessidade de uma atitude ativa para tornar visíveis esses atos. Ou seja, “o protesto tem de começar abrindo os olhos para aqueles que vão apreender a análise” (HABERMAS, 2003, p. 231). As investigações de Marcuse tiveram que assumir ambas as funções, conformando, na visão de Habermas, uma das razões dos mal-entendidos na apreensão da sua filosofia pelo movimento radical de contestação.

O problema da leitura equivocada de Marcuse deve levar em conta também a atomização em torno de somente duas obras, *Eros e civilização* e *O homem unidimensional*. Nestas duas obras o autor sustenta uma postura mais radical, na qual uma leitura apressada demonstra uma análise que identifica o desenvolvimento científico-tecnológico com a dominação repressiva, uma valorização de Orfeu e Narciso contra Prometeu, desvalorizando o trabalho produtivo a favor do trabalho lúdico, a ênfase à uma sexualidade polimorfa e uma nova sensibilidade como antídotos para uma racionalidade instrumental. Frente a esse panorama idílico desenhado por Marcuse, não é de se estranhar que a esquerda brasileira tenha adotado o seu pensamento, embora o movimento tenha se voltado cada vez mais para uma via abertamente mística, a ponto de não mais reconhecer a sofisticação e riqueza teórica de sua filosofia (COUTINHO, 2011, p. 77). Muito embora em *Contrarrevolução e revolta* Marcuse tenha ressaltado os excessos do movimento contracultural, denunciando seu antirracionalismo, a sua influência no Brasil já se encontrava em forte declínio.

De fato, não somente no Brasil, mas também no universo intelectual mais geral, a identificação equivocada de Marcuse com os movimentos estudantis teve consequências desastrosas para o seu pensamento, e que perduram até os nossos dias. Essa identidade conferiu ao seu pensamento uma problemática positividade como ideologia do movimento estudantil da década de sessenta²³. Ora, uma filosofia que esteve sempre atrelada a negatividade com relação ao presente foi diretamente vinculada a um movimento social, obrigando-o a compartilhar injustamente suas características principais, levando adiante uma leitura errônea e seletiva de uma filosofia extremamente rica. De fato, em entrevista ao jornal Express, Marcuse falou da

²³ Do ponto de vista de Habermas (2003, p. 231-232), na medida em que a imagem de Marcuse tornava-se mais popular, ao mesmo tempo se consolidava como uma imagem cada vez mais alheia da sua pessoa e de suas verdadeiras intenções. Prossegue Habermas: “nela não posso reconhecer o homem íntegro e valente, cuja imunidade frente ao falso aplauso admiro; nela não reconheço os traços de um encanto particular, um pouco passado de moda e quase tímido, que convertem a Herbert Marcuse em infinitamente amável; nela não reconheço já o filósofo que em Santa Bárbara, uns dias antes do Natal, de fim de verão para os olhos europeus, assinalou a evocadora imensidão do oceano tranquilo como se quisesse pôr em testemunho ao líquido elemento e murmura: ‘Como pode haver gente que negue a existência das ideias?’”

repentina visibilidade a qual se viu durante o período dos movimentos estudantis, deixando claro o fato de que não foi o seu porta-voz: “foram a imprensa e a publicidade que me deram esse título e que fizeram de mim uma mercadoria bastante vendável” (1969d, p. 9).

Aqui adentramos já na última fase da recepção das ideias de Marcuse no Brasil, que se estende até praticamente os nossos dias e difere consideravelmente da anterior. Os anos finais da ditadura haviam massacrado o ideário revolucionário, no qual teoria e prática tinham passado por um longo confronto. Restava agora rediscutir as estratégias de luta e buscar, mais uma vez, novos mecanismos, desta vez articulando a reflexão à teoria crítica e à prática. A partir desse período o estudo da obra marcuseana entra em certo ostracismo que dura toda a década de 1970, para que no fim desta, veja seu papel reduzido a um dos membros “menos relevantes” da Escola de Frankfurt. Adorno, Horkheimer e Habermas despontavam como seus maiores expoentes. Substituindo-se a ênfase revolucionária que vinha dos Estados Unidos, o novo movimento mostra a intelectualidade brasileira voltando-se para a vertente europeia, como em um retorno às origens. De certa forma, esse movimento tem seu lado positivo no quanto livra Marcuse da aura produzida pela mídia e dá possibilidade de um estudo mais aprofundado de sua obra.

Uma outra vertente da apropriação das obras de Marcuse se concentra ainda na crítica conservadora. Se de um lado o filósofo chega como supervalorizado pela esquerda, há, ao mesmo tempo, uma preocupação dos setores conservadores com a penetração das suas ideias no Brasil, já que Marcuse era visto como um perigoso teórico comunista ligado aos movimentos de maio de 1968, para o qual cabia uma leitura essencialmente anticomunista (MENEZES, 2017, p. 193). Nesta linha temos o livro de Perboyre Vasconcelos, *A volta ao mito: a margem da obra de Marcuse*, publicado em 1970 pela editora Biblioteca do exército na série Coleção General Benício²⁴.

Coutinho (2011, p. 79) aponta ainda que foi durante a reativação da vida política em meados da década de 1970 que o espaço intelectual pôde ser ampliado, e que durante o período ditatorial esteve restrito ao “estético-cultural”. Ao mesmo tempo houve também uma excessiva politização do espaço cultural e uma desativação das problemáticas estéticas e crítico-culturais, ao qual ligava-se diretamente Marcuse e a maneira como era lido na época predecessora. É importante destacar também que é nessa época que aparece um dos intelectuais que mais colaborou para a difusão da teoria crítica no Brasil: Sergio Paulo Rouanet. Em uma leitura que

²⁴ Essas leituras, no mínimo tacanhas, aparecem em críticas bem humoradas da época, como num texto humorístico de Maciel, no Pasquim, que simula a tentativa de diálogo de um pai com seu filho. Nele, o pai fala para o filho: “eu sei alguma coisa de Marcuse que ouvi numa conferência dada por um coronel” (MACIEL apud MENEZES, 2017, p. 191).

se pretende expurgar os “irracionais”, Rouanet considera apenas a produção do Marcuse tardio, e parece se coadunar com a opinião mais geral que considera a sua obra como carente de “rigor” teórico²⁵.

De fato, a errônea ligação da obra de Marcuse ao rótulo “contracultural” colocava uma barreira de interdição intelectual a um dos mais importantes teóricos da sociedade do século XX. Em 1932 a barreira mandarim acadêmica da Alemanha de Weimar bloqueou a sua habilitação como professor universitário através de Heidegger, como vimos anteriormente. Vinte e três anos mais tarde, quando já fora reabilitado como cidadão alemão²⁶, a academia ainda não perdoara a traição de Marcuse à tradição, aos ideais libertários “*ma non troppo*”, restritos à esfera privada no respeito à ordem pública que faziam eco no modelo de teoria crítica de Adorno e Horkheimer. Ainda hoje a sua filosofia permanece obstruída por uma operação voltada a desacreditar a sua contribuição teórica, ou como explicar a ausência de Marcuse no volume dedicado à teoria crítica da *Coleção Os Pensadores*? Para Leo Maar (1997, p. 9), a obra marcuseana se resumiria a uma reflexão instrumentalizada estrategicamente pela ação imediata, sendo “sinônimo de ausência de ‘racionalidade efetiva’ para os cultores da prática como procedimento ‘civilizado’ nos parâmetros da boa soberania popular-burguesa”. Logo, ao excluir Marcuse de seu meio, a dita “inteligência” estaria se auto firmando como porta-voz legítimo da razão, ainda que em um universo imediato marcado essencialmente por finitudes e carências.

Para Habermas (2003, p. 228), a recepção relativamente tardia e, ao mesmo tempo, muito rápida deu lugar a uma imagem do autor que tem algo de a-histórico, impedindo o reconhecimento das camadas mais antigas. Ao contrário da consideração de autores como Rouanet, para o qual conta somente a obra tardia de Marcuse, os textos do período inicial da teoria crítica apresentam uma perspectiva bastante diferente de um autor ora classificado como contracultural. A título de exemplo, o texto *Sobre o caráter afirmativo da cultura* possibilita ao leitor uma apreciação clara da obra marcuseana que se contrapõe a abordagem depreciativa que ressaltava o âmbito meramente cultural, mas que transparece essencialmente pela sua faceta teórico-crítica²⁷. Essa abordagem permite também situar o pensamento de Marcuse no patamar

²⁵ Conforme faz notar Coutinho (2011, p. 81), talvez possa ser classificado como um “ato falho” o fato que quando Rouanet enumera as vertentes teóricas que estariam na raiz das subculturas antirracionais, cite Foucault e as *nouveaux philosophes*, e omita Marcuse e Benjamin.

²⁶ Marcuse havia emigrado em 1933, junto com o Instituto, para Nova York através de Genebra e Suíça, e seu retorno a Alemanha dá-se em 1956, quando profere uma série de conferências em Frankfurt am Main pelo centenário do nascimento de Freud (HABERMAS, 2003, p. 228).

²⁷ Tal fato pode ser corroborado pela afirmação Habermas, quando diz que “entre seus colegas, foi Marcuse o que teve uma atitude acadêmica mais marcada. Suas obras principais, *Razão e revolução*, *O marxismo soviético*, *Eros*

da discussão filosófica que lhe corresponde, localizando-o no núcleo fundamente da teoria crítica.

De fato, a derrocada no estudo de sua obra, assim como a de Eric Fromm e outros que seguem a mesma temática, coincidiu com um aumento do estudo de Habermas pelos idos da década de 1990. Isso se refere ao fato de Habermas representar o arrefecimento generalizado no espírito crítico que imperava na década de 1960-70, e que dá lugar ao pessimismo característico da década de 1990. Se num primeiro momento a recepção da teoria crítica foi marcada pela contracultura e pelo espírito da Grande Recusa, o segundo aparece como a defesa da razão, da ênfase no Iluminismo. No segundo momento, pretensamente considerado mais “acadêmico”, é possível notar uma teoria crítica muito mais pessimista, sem conflito: a teoria crítica aparece sem seu conteúdo marxista mais combativo. É possível que também a excessiva identificação com a utopia fez com que o estudo de sua obra se tornasse pouco atrativo em uma época como a nossa, marcada pelo pessimismo e desencantamento com respeito às revoluções frustradas, como bem destaca Loureiro (1998, p. 99-100): “alguém que durante sua longa vida [...] sempre defendeu o advento de uma sociedade justa e racional por meio da revolução só pode parecer anacrônico aos olhos desse fim de século que busca apressadamente enterrar todas as utopias”.

Durante a década de 1960 e 1970, Herbert Marcuse foi considerado um dos teóricos vivos mais importantes do mundo, sendo uma figura proeminente da corrente da teoria crítica. Não obstante, após sua morte em 1970, sua influência diminuiu sensivelmente devido de uma soma de fatores, conforme já apontamos. Porém, em meio a todos esses percalços, os estudos acerca da sua filosofia apresentam um aumento significativo nos últimos tempos. Hoje temos disponível quantidade considerável de traduções dos textos marcuseanos, inclusive suas obras essenciais, tanto em português como em espanhol, publicados entre os anos de 1960 e 1970, ocasionada pela sua popularidade naquelas décadas.

Ainda que os fatores da recepção de sua obra possam ter sido um percalço para a continuidade dos estudos marcuseanos, a falta de publicação de material inédito nos últimos anos aparece hoje como um dos impulsionadores de uma retomada das investigações. Durante as últimas décadas foi possível acompanhar um aumento da publicação de diversas obras inéditas de Marcuse, incluindo uma série de coletâneas de textos publicados em alemão, inglês,

e civilização, se ajustam todas elas ao contexto das disciplinas particulares correspondentes e encarnam um tipo quase tradicional de exposição sistemática-acadêmica” (2003, p. 286).

espanhol e português. É possível destacar a coleção organizada por Douglas Kellner²⁸, na qual importantes textos de Marcuse, a maioria inéditos, são reunidos em seis volumes divididos por temáticas distintas. Publicados em língua inglesa, o primeiro dos volumes, *Tecnologia, guerra e fascismo*²⁹ foi publicado também pela editora Unesp já no ano seguinte à primeira edição inglesa, de 1998³⁰.

O abandono de Marcuse contrasta com a publicação de materiais inéditos e desconhecidos que se encontram nos arquivos de Frankfurt. Somando-se à publicação da coletânea americana já citada, na Alemanha coloca-se em marcha a publicação de uma edição de seleção dos materiais póstumos, conservados no Arquivo da Biblioteca da Universidade de Frankfurt³¹. Na Espanha, procurando resgatar uma parte bastante negligenciada da obra de Marcuse, José Manuel Romero realiza uma série de traduções de seus escritos iniciais, que compreendem o período entre 1928 a 1933. Esses textos fazem parte das pesquisas escritas no período anterior à sua entrada no círculo da teoria crítica, sendo por isso de extrema importância para os estudos em Marcuse. Publicados entre 2010 e 2016 em idioma espanhol, neles o leitor pode encontrar textos nos quais se pode pesquisar as origens do pensamento marcuseano. É possível observar também nesses textos uma abordagem teórica bastante refinada e profunda dos escritos considerados da “pré-história” da teoria crítica, assim como um diálogo original entre Heidegger e Marx que resulta em uma síntese genuinamente marcuseana: a fenomenologia do materialismo histórico. No Brasil, cabe destacar a publicação de uma série de importantes textos inéditos no volume 2 de 2018, número 1.2, da revista *Dissonâncias*. O volume 1 traz também relevantes aportes de estudiosos da obra marcuseana. No ano de 2019 sai também um dossiê bastante significativo sobre a filosofia de Marcuse na revista *Dialectus*, vol. 1, n. 14.

Estudos mais aprofundados aos poucos estão sendo retomados por pesquisadores³². Esse movimento faz parte de uma tentativa de reabilitar a filosofia de Marcuse como uma importante

²⁸ KELLNER, Douglas. *Collected Papers of Herbert Marcuse*, New York: Routledge, 2004-2011, Seis volumes, Edição de Douglas Kellner.

²⁹ O primeiro volume é importante por reunir um material extremamente interessante da década de 1940, quando Marcuse colaborou inicialmente para o Instituto de Pesquisas Sociais, já radicado nos EUA, e logo a seguir quando trabalha para o governo dos EUA, como contribuição à guerra contra o fascismo alemão.

³⁰ MARCUSE, Herbert. *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

³¹ MARCUSE, Herbert. *Nachgelassene Schriften*. Lüneburg: Zu Klamper, 1999-2009, seis volumes, Edição de P.E. Jasen.

³² No Brasil, cabe destacar uma retomada das investigações, principalmente a partir dos anos 1990 de dissertações e teses que têm como temática as mais diversas facetas da obra do filósofo, como a filosofia, estética e psicanálise. Cabe destacar, além dos já mencionados trabalhos de Coutinho, Rouanet e Merquior na disseminação não só do pensamento de Marcuse, mas na introdução da tradição da teoria crítica no Brasil, também o trabalho pioneiro de Isabel Maria Loureiro e Wolfgang Leo Maar na década de 1990. A realização de importantes eventos em torno da temática da teoria crítica, como os sucessivos congressos internacionais de Teoria Crítica e Educação, promovidos

teoria capaz de nos auxiliar a repensar os problemas enfrentados nos dias de hoje. Em muitos aspectos, a influência de Marcuse fornece uma série insights que continuam influenciando sensivelmente algumas correntes teóricas do século XXI. Como exemplo podemos citar a teoria pós-moderna de Fredric Jameson; a teoria radical da democracia e movimentos sociais de Ernest Ladau e Chantal Mouffe; a utilização de sua filosofia pela teoria feminista em sua corrente de articulação entre marxismo e feminismo; a influência nos estudos sobre ecologia e socioambientalismo; suas análises da psicanálise são utilizadas por Slavoj Žižek; na teoria educacional o conceito de currículo oculto e a teoria da resistência de Giroux.

pelo grupo de estudos teoria crítica e educação da UFScar, o Colóquio Teoria crítica y marxismo ocidental, na Argentina, o congresso internacional Dimensão Estética, em homenagem aos 50 anos de Eros e civilização, na UFMG, que serviram para reunir importantes publicações sobre a pesquisa baseada na filosofia de Herbert Marcuse. No âmbito da teoria educacional, cabe destacar o livro *Educação para um novo princípio da realidade: contribuições da filosofia de Herbert Marcuse*, de Daltro Ulguim, resultado de sua tese em Educação.

3 A educação estética em Friedrich Schiller

“Pois, para dizer tudo de uma vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga”.
(SCHILLER, 2002, p. 80)

Escritas à luz da estética kantiana, as obras de Schiller guardam em si uma relação estreita com a ideia de formação, contudo é na obra *A educação estética do homem numa série de cartas* (2002) o lugar onde o autor reúne uma reflexão mais sistemática sobre a temática formativa. Redigidas entre 1794 e 1795 em forma de epístolas, Schiller comunica a seu mecenas, o Príncipe von Augustenburg, os avanços que havia feito e que esperava realizar no âmbito da estética. Embora Schiller mantenha ainda a ideia de desenvolver uma analítica do belo, seguindo as teses já expostas em *Kallias* (1999), tais considerações previas o levam em outra direção, pois lhe mostram a urgência de uma educação estética da humanidade. Será esse o tema em que se ordenam as reflexões sobre a beleza que Schiller desenvolverá em suas cartas ao Príncipe, as mesmas que após corrigidas e ampliadas acabariam por se converter no seu mais célebre ensaio.

Partindo das *Cartas*³³, daremos início a tarefa mais analítica de apresentar a estética marcusena como parte final de um arco teórico do qual Schiller representa a primeira parte. Em um primeiro momento vamos situar brevemente o conceito alemão de *Bildung* para em seguida analisar esse movimento na obra de Schiller. Pretendemos mostrar nos próximos capítulos a tese segundo a qual a educação estética em Marcuse não deixa de seguir os traços principais da *Bildung* schilleriana, dotando-a, por sua vez, das características básicas da teoria crítica, o que permite uma atualização crítica desse conceito. Da mesma maneira que Schiller utiliza a educação estética para gestar um novo modelo de civilização no crepúsculo do século XVIII, Marcuse nos apresenta a versão contemporânea da educação estética gestada em Schiller para pensar as possibilidades emancipatórias no horizonte do século XX.

3.1 A *Bildung* alemã

Antes de adentrarmos ao estudo mais sistemático das *Cartas* é necessário orientarmos a obra de Schiller como inserida no interior do movimento alemão conhecido por *Bildung*. De

³³ Doravante nos referiremos a obra *A educação estética do homem numa série de cartas* unicamente com o termo *Cartas*.

fato, para os objetivos desta tese, dizemos que a educação estética de Schiller conforma o próprio sentido da palavra *Bildung*, ao mesmo tempo em que a teoria estética da Marcuse é fortemente influenciada por essa noção de educação estética. Mas afinal, o que é esse conceito? A que ele se refere? Ainda que a morfologia bastante simples da palavra possa sugerir um significado claro que acompanha o uso, essa constatação está longe de ser verdadeira: *Bild* poderia ser traduzido por forma, enquanto que o prefixo *ung* designaria o processo segundo essa forma seria obtida, o que nos leva a traduzi-la no português por *formação*³⁴. Para que seu sentido pedagógico pudesse aflorar, a semântica da palavra teve que assumir especificidades, distinguindo-se do sentido mais amplo de formação – tanto de *Schöpfung*, *Gestaltung*, *Verfertigung*, *Verfeinerung* e *Bildnis* – quanto no sentido especificamente pedagógico de formação cultural – como *Erziehung*, *Unterricht*, *Wissen*, *Kultur*. O equivalente latino para formação é a *formatio*, e corresponde no inglês (Shaftesbury) a *form* e *formation*.

Como bem observa Gadamer (1997, p. 48), a palavra “formação” tal qual nos chega, já não está vinculada com o antigo conceito de “formação natural”, que se refere a aparência externa, de uma figura bem formada, nem a configuração produzida pela natureza, como se poderia dizer da “formação de montanha”. A formação integrada para os modernos especificamente o conceito de cultura e designa, antes de tudo, “a maneira humana de aperfeiçoar suas aptidões e faculdades”. Se Kant trata da “cultura” como faculdade que representa um ato de liberdade do sujeito atuante, Hegel já fala de formar-se e formação ao acolher o pensamento kantiano do dever para consigo mesmo, e Humboldt, por sua vez, percebe a diferença entre cultura a formação, referindo esta última como um processo mais íntimo que abarca tanto o conhecimento, quanto o empenho espiritual e moral que refluí na sensibilidade e no caráter.

Ainda que o termo *Bildung* apareça já durante o século XIII ligado em sua origem à mítica do período barroco e dos primeiros românticos, o termo só vai adquirir significado pedagógico em sentido estrito no século XVIII³⁵ como parte da pedagogia do Esclarecimento. Nesse período ela se separa da corrente teológica, mística e metafísica anterior e passa a ser

³⁴ Horlacher (2014, p. 36) ressalta que a palavra *Bildung* é praticamente intraduzível para qualquer outro idioma: “nem ‘educação’, nem ‘instrução’, nem ‘capacitação’, nem ‘formação cultural’, nem ‘criança’ se aproximam sequer da ambição cultural na semântica da palavra *Bildung*”.

³⁵ É curioso observar que o conceito de *Bildung*, nos termos em que se refere à estética em seu sentido educacional, aparece apenas no século XVIII, quando já na *Paideia* grega a educação estética era parte integrante do conceito de formação. Para Goergen uma explicação para esse lapso temporal pode ser encontrada na passividade dos sujeitos frente aos desígnios divinos que imperou na idade média, assim como no fato de que a relação direta entre *Bildung* e educação só ocorreu no contexto do movimento emancipatório burguês com seu afastamento crítico da teologia e da metafísica: clero e nobreza. “Trata-se de uma oposição às relações de poder limitantes da condição humana, na qual a *Bildung* eleva o homem ao nível do racional, libertando-o da condição de mera função das relações de poder” (2017, p. 440).

formulada nos termos da linguagem disciplinar da pedagogia. Para Goergen (2017, p. 440) esse percurso do conceito e a ênfase arregimentada no século XVIII relaciona-se com a emergência da razão enquanto elemento distintivo do humano que flui diretamente do movimento iluminista. Pode-se dizer que é a partir de Humboldt, que assumindo alguns pontos da filosofia de Herder, direciona a discussão da *Bildung* como formação no sentido do Esclarecimento. Conforme Britto (2010, p. 10 e ss), com a filosofia de Humboldt o conceito de *Bildung* é utilizado para designar a realização do homem enquanto processo de desenvolvimento pleno de suas potencialidades individuais, no qual a sociedade funciona como meio desse processo.

Esse novo momento da *Bildung* é marcado por uma postura fundada sobre a fragilidade e dependência própria da natureza humana, implicando ao mesmo tempo na premissa da inevitável necessidade do homem educar-se, formar-se com vistas a sua realização enquanto indivíduo e ser social. Conforme Goergen (2017, p. 440) em termos pedagógicos a *Bildung* significa aqui “a formação do homem virtuoso mediante influência externa à luz do conceito de cultura e civilização, atinentes ao progresso do mundo”. Um momento importante dessa tradição diz respeito a influência de Rousseau (1712-1778) na ênfase essencialmente pedagógica ao valorizar a historicidade e a individualidade. Movido pela ideia da perfectibilidade humana, Rousseau pensa uma educação fundada em uma postura crítica frente as formas desumanas da realidade em que vivia com o intuito de gestar formas engajadas na constituição de uma sociedade de homens livres.

A concepção de processo e continuidade é também uma das características marcantes da ideia de formação ou *Bildung*. Em sua ênfase no processo de devir, o processo formativo não se reduz a uma finalidade técnica, “mas nasce do processo interno de constituição e de formação e, por isso, permanece em constante evolução e aperfeiçoamento” (GADAMER, 1997, p. 50). A formação tampouco conhece algo diferente de suas metas estabelecidas, e precisamente neste ponto é que ela supera o mero cultivo de aptidões pré-existentes. Nestes termos, o estudo de qualquer matéria é um simples meio e não um fim, pois nada do que se aprendeu durante a formação desaparece, mas é preservado. Ou seja, a formação é para Gadamer também “um conceito genuinamente histórico, e é justamente o caráter histórico da ‘preservação’ o que importa para a compreensão das ciências do espírito”.

Outro importante marco para a *Bildung* contemporânea – e também o que mais interessa para os objetivos dessa tese – refere-se ao seu período neo-humanista. Devido à Reforma Protestante considera-se que o Renascimento alemão sofreu um atraso e estendeu-se até o século XVIII, de forma que os pensadores desse período – entre eles Schiller – atraídos pela arte e filosofia clássica, procuraram resgatar aspectos destas para pensar um conceito moderno

de formação. Como movimento, a *Bildung* neo-humanista estende-se até o século XX com a *Paideia* de Jaeger (1989), escrita durante o período de entreguerras (1919-1939), que busca o resgate da tradição grega de educação.

Conforme Vilanou (2001, p. 7), a *Bildung* em sua vertente contemporânea se desenvolveu em contato com o neo-humanismo do século XVIII que se orienta para o mundo grego-latino, perdurando durante décadas a modo de um ideal (*Bildungsideal*) que atua como uma ideia na qual transita toda a pedagogia contemporânea. Ainda que um dos pontos principais seja a orientação para o ideal de humanidade, o que remete a um projeto de cultura geral humana, não exclui a individualização, mas ao contrário, a exige. Esta também vai ser uma ideia marcante da *Bildung* schilleriana. Na medida em que o objetivo da educação estética é o aperfeiçoamento da humanidade, Schiller não deixa de mostrar que para o alcance dessa meta não bastam novas instituições, mas sim um homem novo. Mediante a concepção do homem educado pelo belo como indivíduo virtuoso, Schiller traça o caminho para a liberdade que não se basta ao indivíduo com ser isolado, mas exige sua projeção no universo que o cerca.

Conforme Gadamer (1997, p. 53), na ideia de formação teórica de Hegel encontramos a concepção que demonstra na reconciliação consigo mesmo e no reconhecimento de si no outro um traço importante da dinâmica particular/universal que permeia a *Bildung*. A formação teórica conduz ao conhecimento para além do que o homem sabe e vivencia, pois implica aprender o diferente, aquilo que é distinto do comum experienciado, o que remete à necessidade de construir pontos de vista universais a fim de apreender a realidade. Para Hegel, “reconhecer no outro o que é próprio, familiarizar-se com ele, eis o movimento fundamental do espírito, cujo ser é apenas o retorno a si mesmo a partir do diferente” (GADAMER, 1997, p. 54). Logo, toda a formação teórica, mesmo o aprendizado de um idioma e a concepção de mundos estrangeiros, constitui um processo de formação autêntico que se iniciou bem mais cedo. Cada indivíduo particular que se insere na coletividade de um povo, assimila traços culturais de uma substância já existente, que precisará ser apropriada individualmente em um movimento que vai do universal para o particular. Por isso cada indivíduo particular está constantemente em processo de formação “e já sempre a ponto de suspender sua naturalidade, tão logo o mundo em que esteja crescendo seja um mundo formado humanamente no que diz respeito à linguagem e ao costume” (GADAMER, 1997, p. 54). Disso podemos concluir que não é o alheamento que perfaz a formação, mas o retorno a si.

Há que se considerar que mesmo que a tradução corrente da palavra *Bildung* nos leve ao significado simplificado de formação, a vertente contemporânea liga-se ainda com outras expressões como *Geist* (espírito) e *Freiheit* (liberdade). Logo, esses três termos, *Geist*, *Freiheit*

e *Bildung* unidos sob um mesmo signo constituem a chave sobre a qual descansa uma pedagogia voltada para a plenitude do ser humano segundo os desejos de liberdade que se seguiram à Revolução Francesa (VILANOU, 2001, p. 8). Nesses termos é preciso considerar o importante papel desempenhado pela ascensão da burguesia enquanto se orienta por valores que em si mesmos abarcam a ideia de *Bildung* como ideal de formação do indivíduo burguês. Frente ao ideal cortesão do antigo regime surge o ideal de homem culto da *Bildung* enquanto modelo desse novo sujeito, o homem burguês, um ideal que tem sua origem já em Herder. Em muitos aspectos a *Bildung* conforma-se com os parâmetros do que Marcuse vai mais tarde designar de cultura afirmativa³⁶: o cultivo de si nos termos de uma autoformação como processo exclusivamente interior e espiritual mediante o qual o sujeito pode elevar a sua verdadeira condição humana através da emancipação intelectual que envolve também a educação estética e moral.

Em seu intento de resgatar a rica filosofia educacional, a *Bildung* alemã compreende a formação humana de uma perspectiva da totalidade da pessoa, ou seja, toma a educação do indivíduo enquanto unidade integral, autônoma, individual e, porque não, bela. Para Vilanou (2001, p. 10), essa noção veio a resultar na confiança no progresso da humanidade, da história e da educação do gênero humano (Lessing), na moralização da humanidade (Kant), na dimensão estética da educação (Schiller) e na resolução das dissonâncias do indivíduo (Hölderlin). Daí ser o romance de formação (*Bildungsroman*) uma das maiores contribuições da cultura alemã à literatura mundial, visto que coloca a educação como um itinerário que tem que percorrer cada indivíduo singular no percurso de uma formação que o eleva ao universal. Visto em seu conjunto, a *Bildung* neo-humanista trata de uma série de projetos formativos que visavam restabelecer a harmonia ideal abalada pela sucessão dos acontecimentos históricos que levaram à consolidação da racionalidade e a consequente cisão entre razão teórica e razão prática, interioridade e exterioridade, impulso formal e impulso sensível.

Como veremos mais adiante, um dos principais fatores que influenciaram a *Bildung* schilleriana foi a Revolução Francesa e as consequências nefastas que a ênfase exacerbada na razão trouxe. Daí vem a importância desempenhada pela estética, que coloca a *Bildung* como um “processo de autoconstrução do ser humano e da constituição de sua vontade no permanente conflito entre a sensibilidade e a razão, ou seja, entre o indivíduo e a sociedade” (GOERGEN, 2009, p. 45). Essa noção vem a ser também representação da insatisfação de Schiller com a dicotomia entre as inclinações naturais e o dever em Kant, sendo que se Schiller parte de Kant,

³⁶ Ver capítulo 4 desta tese.

ele distancia-se e até critica seu contemporâneo, pois acredita que a ligação entre as faculdades não vai ser encontrada no homem, mas sim na arte. A forte conotação estética da *Bildung* neo-humanista vai ser, de fato, o seu elemento distintivo, o que a distancia do ideal da *Paideia* em sua ênfase central na ética.

A estética vai colocar a ênfase na dinâmica de apreensão dos elementos estranhos ou incomuns da realidade, posição que valoriza outras formas de conhecimento, como os sentidos e os sentimentos. Falando de Helmholtz, Gadamer vai dizer que o tato que atua nas ciências do espírito não se esgota no inconsciente, como uma espécie de senso, mas é ao mesmo tempo uma forma de conhecimento e uma forma de ser. “Tem de se ter sentido ou tem-se de ter formado o sentido para o que é estético e o que é histórico, caso queiramos confiar no nosso tato no trabalho das ciências do espírito” (GADAMER, 1997, p. 57). Este sentido não é meramente natural, mas tende para a consciência, uma consciência que sabe avaliar cada caso específico, resultando no fato de que quem possui sentido estético sabe separar o belo do feio, a boa e a má qualidade. Como a formação do sentido estético envolve a ponderação, a reflexão e a avaliação, para Gadamer esta não se refere à um determinado comportamento nem a um mero processo, mas à questão do ser que deveio: “considerar com maior exatidão, estudar com maior profundidade não é tudo, caso não esteja preparada uma receptividade para o que há de diferente numa obra de arte ou no passado” (GADAMER, 1997, p. 58). A característica universal da formação vai ser, portanto, o manter-se aberto para o diferente, para outros pontos de vista mais universais que não formam um padrão fixo, mas aparecem apenas como pontos de vista de possíveis outros, adotando características que o aproximam de um sentido universal.

A experiência formativa que emana da estética põe ênfase em aspectos distintos de apreensão do real, permeados por uma racionalidade que é ao mesmo tempo sensível e instintiva e, justamente por isso, conforma uma experiência aberta e não dogmática. Para Schiller, ainda que a estética kantiana tenha preparado os caminhos para uma nova teoria da arte, assim como através do esclarecimento fundou no sujeito as bases sobre as quais se assenta o instinto moral até que o conhecimento claro o emancipe, ao mesmo tempo, essa “técnica que torna a verdade visível ao entendimento, a oculta, porém, ao sentimento; pois o entendimento, infelizmente, tem de destruir o objeto do sentido interno quando quer apropriar-se dele” (SCHILLER, 2002, p. 20). Nesta lógica, a concepção de educação estética schilleriana vem completar o sistema kantiano ao colocar em jogo novamente a virtude e a felicidade, doutrinas ainda que não suprimidas, pelo menos negligenciadas na moral kantiana.

Conforme Suzuki (2002, p. 7) a estética é utilizada por Schiller as vezes como uma doutrina da virtude, uma ética, que completa o sistema da moral. Na medida em que as

investigações de Schiller sobre o homem enquanto natureza sensível e racional empenhadas em unificar felicidade e obrigação complementam a filosofia kantiana e conduzem ao estabelecimento do estado moral, elas também mostram uma doutrina pedagógica preocupada com o desenvolvimento do homem em sua totalidade, como ser que encontra sua plenitude no restabelecimento do conjunto de suas dimensões. Nas próximas sessões vamos acompanhar como esse processo é pensado por Schiller através da análise das *Cartas*.

3.2 Do estético ao político

Durante o período de 1791 a 1795 Schiller redigiu praticamente todos os seus escritos estéticos. Neles é possível observar a expressão filosófica tanto de sua autoconsciência enquanto artista, como sua atitude frente à modernidade em surgimento, que aparece na tomada de posição frente a obra de Kant, da *Aufklärung* e dos rumos da Revolução Francesa. Desses textos ressalta-se o seu mais célebre ensaio, *A educação estética do homem numa série de cartas*, na qual Schiller busca ampliar a capacidade libertadora do belo ao âmbito da política e da sociedade. Na medida em que as *Cartas* são redigidas não a um correspondente competente em estética, mas a um homem de Estado, que lhe exige a máxima clareza e simplicidade expositivas, lhe obrigam a realizar uma série de considerações sobre o belo e o gosto quanto à sua influência sobre o homem e a sociedade.

Nos termos em que a hermenêutica exige uma compreensão que considera o panorama histórico-social no qual se insere o texto a fim de compreendermos as exigências explicitadas nas *Cartas*, precisamos também conhecer o panorama da época que vai nos apresentar um Schiller profundamente ligado às questões postas por seu tempo. O século XVIII já fazia sentir por toda a Europa os ventos da mudança que partia da França enquanto centro dos novos ideais: o Iluminismo. As tensões políticas cresciam influenciando pensadores como Rousseau, Voltaire e Montesquieu, que propagavam o ideal de reforma da sociedade através da razão. O interesse do povo pela libertação da religião e da monarquia, colocava a razão como única força capaz de garantir a liberdade e os direitos do homem. Ainda que a raiz do movimento venha da França, esses ideais espalham-se por toda a Europa, de maneira que na Alemanha o movimento, agora denominado *Aufklärung*, refletia o clima de esperança que acreditava na potencialidade do homem em livrar-se de seu estado de menoridade criando condições através do entendimento para alcançar a liberdade social.

Schiller se deixa influenciar por esse movimento progressista vindo naquela onda de mudança que proclama os ideais da razão, também uma onda de esperança para uma sociedade

apática. A razão orientando os ideais da igualdade e liberdade parecia prognosticar uma nova fase na história da humanidade. Apesar disso, a Revolução Francesa de 1789 e as consequências nefastas por ela engendradas culminam numa reviravolta histórica que vai afetar diretamente o pensamento alemão. A violência em que vai resultar traz consigo o peso da desilusão, assim como um desanimo incomensurável que espalha por toda a Europa. Na Alemanha, nasce uma necessidade de não apenas expor as críticas em relação à revolução, mas também se dá relevo à tarefa urgente de encontrar uma solução para essa barbárie que acabava de se instalar no seio da razão. Nesse mote, pensadores como Goethe e Eckerman escrevem respostas à essa fase histórica, contudo, será Schiller – e esse é o ponto mais importante – a propor uma resposta à violência através de um projeto de educação estética. Conforme Habermas (1993a, p. 62), Schiller se vale de conceitos kantianos para ser o primeiro a colocar a crítica da modernidade como uma crítica estética. A estética, neste contexto, está intimamente ligada a uma dimensão política e histórica: um projeto de crítica da cultura moderna³⁷.

As nove primeiras cartas caracterizam-se essencialmente pela crítica à racionalidade ilustrada, cujo ponto de partida é o pensamento de Rousseau. Pode-se ver nelas o retrato de um Schiller desiludido com o Iluminismo, com a ênfase extremada dada à razão teórica que mais tarde acabou por derivar na violência do Terror³⁸. Escritas sob o impacto das consequências regressivas da Revolução Francesa, da brutalidade pela qual Schiller viu inscrita na face da sociedade o espectro do Estado de natureza, as *Cartas* buscam refletir as exigências universais da revolução burguesa com e contra a Revolução Francesa (BARBOSA, 2004, p. 14). Embora o teor seja de crítica, esta não é tomada em seu viés conservador, pois sua preocupação fundamental é com a falta das condições subjetivas fundamentais imprescindíveis ao estabelecimento de um Estado racional. É daí que se pode observar o caráter eminentemente pedagógico das *Cartas*.

³⁷ Süsskind aponta para a importância de relacionarmos a teoria schilleriana da modernidade, tanto em seu diagnóstico crítico quanto na solução estética, com a tentativa que Schiller faz no livro *Poesia ingênua e sentimental*, obra em que pretende caracterizar positivamente a sua época em relação ao passado. Conforme Süsskind (2011a, p. 16), “a articulação entre os dois livros constitui a passagem de uma crítica para uma consideração sobre a especificidade do contexto cultural moderno, no qual a relação com a tradição (a imitação ou não dos antigos) constitui um problema especialmente relevante e desafiador”.

³⁸ Também chamado de Período do Terror, Período dos Jacobinos ou O Terror, na Revolução Francesa foi o período compreendido entre 5 de setembro de 1793 a 27 de julho de 1794, na qual o grupo mais radical da Convenção, os Jacobinos, tomaram o poder. Motivados pelo descontentamento em relação aos objetivos não alcançados pela Revolução, e sob a influência do pensamento rousseauiano em uma leitura radicalizada ao extremo, levaram adiante uma perseguição aos “inimigos” da Revolução que acabaria em uma horrível carnificina. Além da violência, o destaque desse período estava no acento dado à racionalidade, chegando até mesmo à tentativa de abolição da religião pelo culto da Razão (BURNS, 1989, p. 43 e ss).

É importante notar que o fracasso da Revolução Francesa teve um peso central na redação das *Cartas*, afinal quando parecia a Schiller que o Estado natural ia ser suplantado pelo Estado moral, quando a razão colocava-se a frente de um projeto de sociedade orientada para a liberdade, a humanidade infelizmente mostrou-se despreparada para tal feito³⁹. Quais foram as causas desse fracasso? Schiller vai procurar encontrar essa resposta nas *Cartas*, mostrando que a ênfase ora na natureza formal, ora na natureza sensível não faz mais que acentuar a natureza cindida do homem como um ser incompleto e finito. Ambas as legislações, razão e sensibilidade, não são capazes de sozinhas gerar projetos emancipatórios porque são limitadas. Pela beleza, veremos mais adiante, Schiller encontra o caminho que as faz andar juntas em mutua interdependência, para através de uma educação estética alcançar a liberdade. De acordo com Süsskind (2011a, p. 15), o filósofo faz confluir nas *Cartas* as questões políticas ligadas à Revolução Francesa com uma teoria filosófica da arte. Partindo do diagnóstico da cisão e, portanto, da duplicidade da natureza humana, Schiller propõe que a formação, para evitar esse duplo descaminho que impede a realização da liberdade, deva passar pela arte e pela beleza enquanto instâncias capazes de harmonizar a dualidade do homem. Nesses termos (e aqui não há como não fazer uma analogia com o Schiller médico), a educação apresenta-se como um remédio, uma cura para a perversão e selvageria da modernidade⁴⁰. Como ressalta Barbosa (2014, p. 147), nas *Cartas* a formação de uma cultura estética é colocada por Schiller como a única terapia eficaz frente ao diagnóstico da modernidade.

Para ler as *Cartas*, destaca Duflo (1999, p. 66), é preciso ter em mente que Schiller não parte de uma solução, mas de um problema, e não o faz por meio de uma exposição dogmática, mas ancora a argumentação em um campo herdado diretamente de Kant. Duflo sugere que poderíamos ler a primeira parte (*Cartas I a IX*) como tentando dar conta do problema da divisão antropológica por meio de uma antropologia pragmática de apelo político e histórico. A segunda parte (*Cartas X a XVI*) deixa a antropologia pragmática para buscar na antropologia pura as origens dessa divisão, e que vai encontrar no belo e no jogo a possível via para a solução do

³⁹ Podemos notar a desilusão de Schiller com o fracasso dos ideais da Revolução na seguinte passagem: “O edifício do Estado natural balança, seus fundamentos podres cedem, parece dada a possibilidade física de entronizar a lei e fazer da verdadeira liberdade o fundamento do vínculo político. Esperança vã! A possibilidade moral está ausente, e o momento generoso não encontra uma estirpe que lhe seja receptiva” (SCHILLER, 2002, p. 31).

⁴⁰ A ideia de formação enquanto uma educação do homem que abarca a totalidade das dimensões do seu ser, pretendendo o cultivo dos âmbitos físico, ético, estético, intelectual e afetivo é, de fato, a característica principal da *Bildung* em seu viés pedagógico. Sob esse aspecto, é importante notar que Schiller, mais do que qualquer um, buscou esse ideal de formação ampla para si próprio. Além de filósofo, Schiller foi também médico, historiador, poeta e dramaturgo, nos termos em que podemos ler as *Cartas* não só como um objeto de estudo antropológico da sua sociedade, mas como uma solução para curar as feridas da humanidade, no qual a cura é a arte.

problema. A terceira e última parte (Cartas XVII a XXVII) continua e aprofunda a análise do problema e da sua solução.

De início, e dando o tom da discussão que se seguirá, Schiller chama a atenção para a necessidade de se pensar a arte em uma época em que tudo se volta para o político. Enquanto os acontecimentos pulsam na direção do concreto, do eminente cotidiano, na qual “a utilidade é o grande ídolo do tempo”, a arte parece desaparecer e seus limites se estreitam na medida em que a ciência amplia os seus. A Revolução Francesa havia aberto um debate em toda a Europa sobre as questões políticas, mantendo ocupados com essa temática os pensadores daquele tempo. Nesse sentido, ocupar-se com o tema estético em um momento em que a investigação filosófica é solicitada a ocupar-se da ideia de liberdade política não parece “uma reprovável indiferença em relação ao bem da sociedade?” A resposta de Schiller consiste em sustentar que, ao contrário do que parece, a reflexão sobre a estética é justamente a chave para abordar os problemas políticos:

Resisto a essa amável tentação deixando que a beleza preceda a liberdade e penso poder não apenas desculpá-lo mediante minha inclinação, mas justificá-lo mediante princípios. Espero convencer-vos de que esta matéria é menos estranha à necessidade que ao gosto de nosso tempo, e mostrarei que para resolver na experiência o problema político é necessário caminhar através do estético, pois é pela beleza que se vai à liberdade (SCHILLER, 2002, p. 22).

Para Schiller, o Estado é inicialmente uma obra da necessidade natural, visto que os homens se agrupam primeiro sob leis naturais. Porém, conforme a sua disposição racional superior, é preciso transformá-lo em um Estado moral, começado do zero como se fora fruto de um contrato livremente assumido cujo fim seja o respeito da dignidade e liberdade humana. Com efeito, a transição do puro Estado natural ao perfeito Estado moral não é simples nem fácil, já que neste processo não é possível prescindir em momento algum do Estado, ao mesmo tempo que é preciso suprimir a legislação natural para fazer surgir a moral. Ou seja, a passagem da sensibilidade para a razão seria obra, em Kant, da dimensão estética da autonomia presente na faculdade de julgar. A tarefa de Schiller será, portanto, seguir a senda já aberta pelo filósofo de Königsberg, colocando o estético como a mediação que torna realidade a transição entre razão e sensibilidade.

Para Schiller, a liberdade que aparecia como valor orientador da Revolução Francesa era uma farsa que defendia e proclamava um conceito que não compreendia. A verdadeira liberdade humana e sua aprendizagem vinha apenas da estética, pois qual não é a “maior de todas as obras de arte senão a construção de uma verdadeira liberdade política?” (SCHILLER,

2002, p. 21). O rumo tomado pelo progresso parecia não resultar em favor da arte, afastando-a ainda do Ideal⁴¹. A arte deve elevar-se para além da privação, pois a arte é filha da liberdade, e vice-versa, e quer ser legislada pelas leis do espírito, não pela privação da matéria. Esse impeditivo ela encontra no caráter da época, a qual Schiller caracteriza como vergada sob o jugo da privação, na qual a utilidade é o grande símbolo do tempo.

Nesta balança grosseira, o mérito espiritual da arte nada pesa, e ela, roubada de todo o estímulo, desaparece no ruidoso mercado do século. Até o espírito da investigação filosófica arranca, uma a uma, as províncias da imaginação, e as fronteiras da arte vão se estreitando à medida em que a ciência amplia as suas (SCHILLER, 2002, p. 22).

Conforme Habermas (1993, p. 64), da mesma maneira que o espírito dos negócios se automatiza na esfera da sociedade, também no reino do espírito se automatiza o espírito especulativo. Desse modo, se desenvolve na filosofia e na sociedade duas legislações contrárias em aberta oposição entre sensibilidade e entendimento que impinge os sujeitos a uma dupla coerção: a coerção física da natureza e a coerção moral da liberdade. Agindo segundo esses princípios, o Estado natural dinâmico e o Estado racional ético batem de frente e só convergem sob o efeito da repressão do espírito comunitário. Daí podemos deduzir, acompanhando Habermas, que a realização da razão aparece em Schiller como a ressurreição do destruído sentido comunitário, que, por sua vez, não pode nascer unicamente da natureza ou da sociedade, mas apenas como um processo de formação que coloque fim à disputa dessas duas legislações.

Presente em grande parte da obra schilleriana está a ideia de que a mais alta meta da humanidade é alcançar um Estado perfeito em que a vontade individual esteja em harmonia com a vontade expressa nas leis. Em outras palavras, é preciso que a liberdade do indivíduo apareça como a única lei. Para Schiller (2002, p. 28), todo o indivíduo traz em si, enquanto destinação e disposição, “o homem ideal e puro” que encerra a possibilidade de um Estado moral perfeito. Para realizar o estado moral não há, por sua vez, outro caminho senão enobrecer ao homem temporal e individual, e convertê-lo em homem ideal e universal. Porém, isso pressupõe que o homem ideal não deva triunfar às expensas do temporal, mas que desde o reconhecimento de sua superioridade, seja capaz de entrar em harmonia com ele. Aqui Schiller deixa claro que não basta apenas seguir as exigências da razão, incapaz de aceitar condição alguma por parte do mundo sensível, mas levar em conta um conceito de natureza humana compreendida como um todo sensível-racional:

⁴¹ Por Ideal Schiller trabalha em dois sentidos: 1) uma ideia inalcançável como uma ideia da razão; 2) um modelo para os artistas modernos.

É certo que na avaliação moral unilateral esta diferença desaparece; pois a razão se satisfaz apenas se sua lei valha incondicionalmente; na avaliação antropológica plena, porém, quando o conteúdo conta ao lado da forma e também o sentimento vivo tem a sua voz, ela será considerada tanto mais (SCHILLER, 2002, p. 28).

Para Schiller o desequilíbrio e a desarmonia no indivíduo impedem o alcance do Estado moral. Dirigindo uma dura crítica ao espírito da Ilustração, o filósofo procura mostrar que a unilateralidade com que o desenvolvimento histórico tratou do entendimento em prejuízo da sensibilidade formaram uma senda que impede não somente o desenvolvimento do homem como indivíduo, mas também o progresso da sociedade como um todo. Aquele equilíbrio entre razão e fantasia que desfrutavam os antigos gregos rompeu-se na mesma medida em que o entendimento e a abstração ampliavam seu campo e reduziam, ao mesmo tempo, o da imaginação. Assim como as ciências dividiam seus objetos de pesquisa, a sociedade também tornou-se mais complexa, especializando seus ofícios e deixando nos homens as marcas desse processo.

A fragmentação, diz Schiller, passa a ser o signo do progresso e dá o tom de seu desenvolvimento: “eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento” (2002, p. 36). O avanço no conhecimento e a acumulação de experiência tinha decerto que produzir essa fragmentação de um jeito ou de outro, e aquele feliz equilíbrio entre sensibilidade e razão precisava romper-se para o necessário progresso da cultura. Tal situação não pode continuar se se deseja, de fato, alcançar o Estado moral: é preciso superar a cisão interior do homem para que sua natureza se desenvolva o suficiente para ser, ela mesma, capaz de assegurar realidade à criação política da razão.

Esta é, segundo Schiller, “tarefa para mais de um século”, já que enquanto não se tenha restabelecido o equilíbrio no interior do homem, tampouco poderá ser recuperada a harmonia entre Estado e indivíduo. E recuperar a harmonia da natureza humana não deixa de ser o mesmo que enobrecer o caráter da humanidade, que passa obrigatoriamente pela educação da sensibilidade. Esta, para Schiller, “é a necessidade mais premente da época”, não apenas porque ela vem a ser um meio de tornar o conhecimento eficaz para a vida, mas também porque desperta para a própria melhora do conhecimento. E, na medida em que o Estado não pode assumir essa função, justamente por ser reflexo e fonte dos males que pretende corrigir, Schiller busca na arte a possibilidade de romper como esse círculo que liga uma constituição política degenerada com uma humanidade imperfeita.

Schiller acredita que a verdadeira arte se eleva sobre o mundano para o ideal e plasma, através de suas criações sensíveis, os modelos universais das coisas. A arte depura a sensibilidade e oferece à razão, que por si só não quer nada com o temporal, um âmbito de formas eternas nas quais pode aplicar-se, infundindo ao homem a harmonia que o permite mover-se através das vicissitudes de sua época sem renunciar a ela, ao mesmo tempo em que não se submete aos seus ditados (GARCÍA, 2000, p. 311). Dessa maneira, ao ser educado pela beleza o homem é capaz de aperfeiçoar seu juízo ao ponto de transbordar para o âmbito do cotidiano a qualidade virtuosa de sua índole na medida em que aprende a envolver o frívolo e o grosseiro com “formas nobres, grandes e cheias de espírito [...] com os símbolos da excelência até que a aparência supere a realidade e a arte a natureza” (SCHILLER, 2002, p. 52).

Procurando qualificar o debate em torno do belo com vistas às críticas por parte dos que o tomam como mero conceito empírico, Schiller busca um conceito racional de beleza e o faz colocando-a como condição necessária do equilíbrio interno da natureza humana. Para tanto, Schiller deduz o conceito de beleza a partir de um conceito puro de humanidade, ou seja, coloca como qualidade do belo a capacidade de unificar as duas faculdades opostas da natureza humana: razão e sensibilidade. Conforme García (2000, p. 311) Schiller leva a um plano antropológico e político o que por meio de uma perspectiva técnica havia tentado alcançar já em *Kallias*⁴²: a ideia de que a beleza surge da harmônica reconciliação entre razão e sensibilidade. Dessa maneira, a beleza aparece como chave para restabelecer a harmonia no homem da qual depende o estabelecimento do Estado moral.

Em uma análise estética que tende eminentemente ao político, Schiller procura mostrar que é somente através de uma transformação da subjetividade individual que se pode pensar a transformação mais ampla da sociedade. Partindo do princípio de que a natureza humana é essencialmente dicotômica e cindida, e que a perfeição é um estado atingido na “unidade duradoura que permanece eternamente a mesma nas marés da modificação” (2002, p. 61), o homem só pode desabrochar quando se encontra em estado de equilíbrio. Schiller tenta mostrar que, ao contrário das leituras dos rigoristas estéticos que ignoram a natureza mista do homem, é preciso considerar razão e sensibilidade como duas forças potentes e antagônicas. Sendo assim, permanece inútil a tarefa de querer elevar moralmente o homem sem, ao mesmo tempo, cultivar sua sensibilidade.

⁴² Escrito durante 1792-1793, o problema principal levantado por Schiller nesta obra era estabelecer com e contra Kant um critério objetivo para o belo. O texto *Kallias* tem por objetivo conciliar o empírico e o *a priori* em um princípio objetivo do gosto a partir da natureza da razão.

3.3 A teoria dos impulsos de Schiller

O diagnóstico schilleriano da modernidade vai, nesse sentido, identificar um duplo descaminho, no qual o homem ora é vítima da rudeza e tende para a selvageria, ora é vítima da perversão e tende à barbárie. Em outros termos, a ênfase excessiva na cultura teórica e na racionalidade, em acordo com o projeto iluminista, tenderia a tornar o homem refinado insensível, da mesma maneira que um homem não educado vai resultar em um sujeito inculto e escravo de seus impulsos. “Do filho da natureza resulta, quando descamba, um furioso; do discípulo da arte, um indigno” (SCHILLER, 2002, p. 32). Trata-se aqui de dois estados da natureza humana que são identificados pelo filósofo à semelhança da antropologia kantiana: parte racional ou moral e parte natural ou sensível.

Schiller defende que razão e sensibilidade introduzem em nossa natureza dois impulsos radicalmente antagônicos que denomina respectivamente como impulso sensível e formal. O primeiro corresponde ao nosso estado físico, e preocupa-se em submeter o homem ao tempo e à matéria através da sensação. O âmbito desse impulso estende-se até onde o homem é finito, e embora seja ele quem desperta e desdobra as disposições da humanidade, é também ele que torna impossível a sua perfeição: “com ligas indestrutíveis, acorrenta ao mundo sensível o espírito que se empenha pelo mais alto, e faz voltar aos limites do presente a abstração que marcha livremente para o infinito” (SCHILLER, 1990, p. 64).

O segundo impulso, chamado de formal, tem sua origem na natureza racional ou absoluta do homem e é marcado pela imutabilidade, unidade e permanência. Enquanto o primeiro impulso constitui-se pela casualidade, o segundo tem por finalidade fornecer as leis: leis para os juízos no que se refere aos conhecimentos, e para a vontade no que se refere às ações. Enquanto suprime o tempo e eleva à universalidade a totalidade dos homens, o impulso formal suprime as limitações e alça o homem a uma “unidade de ideias” que compreende em si todo o reino dos fenômenos. Esse impulso independe do tempo: decide para sempre e eternamente o que decide para agora, compreendendo toda a sequência do tempo.

Pode-se dizer que o sentimento, relacionado ao primeiro impulso, só pode dizer algo que é verdadeiro para determinado sujeito em determinado momento; por sua vez, o pensamento, ligado ao impulso formal, decide eternamente a validade de sua afirmação. Apesar disso, como já discutimos anteriormente, o homem não pode ser apenas forma, e o sensível se faz necessário em todos os momentos. Schiller argumenta que ainda que se trate de impulsos divergentes eles não são opostos por natureza, e quando aparentam sê-lo é porque transgrediram

um a esfera do outro, ocasionando o desequilíbrio. Nesse caso, é preciso atentar para o fato de que é tarefa da cultura assegurar igual justiça aos dois, e não afirmar um em detrimento do outro. Ou seja, à cultura cabe dupla tarefa: resguardar a sensibilidade das intervenções da liberdade formal, ao mesmo tempo em que deve defender a personalidade contra o poder da sensibilidade, incumbência levada a cabo, respectivamente, pelo cultivo da faculdade sensível e formal. Logo, na medida em que a natureza dos dois instintos é assegurada pela influência que cada um exerce sobre seu oposto, para Schiller eles existem em estado de ação recíproca, em uma dinâmica em que “cada um ao mesmo tempo funda e limita o outro” (SCHILLER, 2002, p. 73).

Partindo desse princípio, Schiller vai afirmar que através do desenvolvimento cultural do ser humano, o cultivo da faculdade sensível e da faculdade formal objetivaria a realização desse ideal duplo. Esse cultivo é levado adiante através de duas etapas:

primeiro: proporcionar à faculdade receptiva os mais multifacetados contatos com o mundo e levar ao máximo a passividade do sentimento; segundo: conquistar para a faculdade determinante a máxima independência com relação à receptiva e ativar ao extremo a atividade da razão (SCHILLER, 2002, p. 69)

A convergência dessas duas realizações é pensada como um ideal de unidade. Ou seja, a plenitude da existência humana ocorreria na medida em que o homem consegue tomar para si o mundo sem perder-se nele, sendo capaz de submeter à razão a multiplicidade dos fenômenos. Logo, a possibilidade de um terceiro impulso vai estar diretamente ligada a essa convergência entre impulso formal e sensível, situação que é pensada por Schiller como ideal da cultura humana.

Ora, se cada um desses impulsos é capaz de atuar sobre o outro, moderando-o ao mesmo tempo que o torna possível, isso quer dizer que deve existir algum tipo de vínculo entre eles. Conforme García (2000, p. 314), Schiller acode a questão derivando para a dialética, já que a única maneira de suprimir uma contraposição é superar completamente os dois elementos enfrentados com um terceiro. Desse modo, a existência de um terceiro impulso que englobe a ambos, e que não viole nem a legislação da sensibilidade nem a da razão é a única maneira de assegurar a unidade harmônica da natureza humana.

Como ponto de intersecção, o terceiro impulso deve obrigatoriamente reunir as características antagônicas do impulso sensível e formal. Nos termos em que o impulso sensível exige variação, passividade, multiplicidade, tempo e necessidade física, e o impulso formal atividade, unidade, permanência e necessidade moral, o terceiro impulso se caracterizará pela

passividade e atividade simultânea, unidade na multiplicidade, suspensão do tempo no tempo e mútua anulação entre a necessidade física e a necessidade moral (GARCÍA, 2000, p. 315). Por ser esse terceiro impulso capaz de ficar a salvo tanto da coação da natureza, quanto da constrição da moralidade Schiller lhe dá o nome de impulso do jogo ou impulso lúdico.

Enquanto o impulso sensível refere-se a “mera vida”, matéria, e o impulso formal tende à razão, à disposição formal e suas relações com a faculdade do pensamento, o objeto do impulso lúdico é a “forma viva”. E na medida que a única coisa capaz de suprimir o tempo no tempo, tornar possível a unidade na multiplicidade e anular a constrição física e moral é a beleza, o impulso lúdico não deixa de ser outra coisa que a disposição estética. Mediante essa definição, a beleza aparece aqui não enquanto algo estendido a toda forma viva e encerrada nela, tal qual a estatua contida no mármore, mas sim como algo passível de impressão, de formação: “somente quando sua forma vive em nossa sensibilidade e sua vida se forma em nosso entendimento o homem é forma viva, e este será sempre o caso quando o julgamos belo” (SCHILLER, 2002, p. 78).

Enquanto consumação da humanidade no homem, a beleza não pode ficar restrita unilateralmente nem a forma nem a vida, mas sim ser objeto de ambos os impulsos, ou seja, do impulso lúdico. Dispensado por igual da obediência da razão e da submissão à matéria, o impulso lúdico designa aquilo que não está nem subjetiva nem objetivamente contingente, não constrange o interior nem o exterior. Dessa maneira, coloca-nos em posição de pura contemplação ante o objeto sem despertar em nós nenhum interesse de natureza teórica, prática ou egoísta. Pelo impulso lúdico o dever não mais constrange e a mente aceita com mais liberdade e calma a realidade das coisas. Para Schiller, somente o jogo torna completa a natureza do homem, tornando a sensibilidade criativa e a razão passiva, fundindo intuição e abstração, ideia e sensação. E essa bela aparência desperta em nós a consciência de uma liberdade que não é somente aquela que nasce da razão, mas flui através da natureza dual do homem dando a medida de nossa genuína humanidade:

Pois, para dizer tudo de uma vez, o homem joga somente quando é homem no pleno sentido da palavra, e somente é homem pleno quando joga. Esta afirmação, que há de parecer paradoxal neste momento, irá ganhar um grande e profundo significado quando chegarmos a relacioná-la à dupla seriedade do dever e do destino; suportará, prometo-vos, o edifício inteiro da arte estética e da mais bem dificultosa arte de viver (SCHILLER, 2002, p. 80).

Com essa definição de impulso lúdico Schiller radicaliza a ideia de jogo presente na *Crítica do juízo* de Kant, entendendo o impulso lúdico como um jogo entre as capacidades

racionais e sensíveis do homem, no qual a ausência de regras ou conceitos identifica-se com a verdadeira liberdade humana. Em primeiro lugar, o homem *deve apenas jogar* com a beleza, ou seja, sem tentar transformá-la em atividade séria no sentido do impulso formal, não submeter a beleza à leis. Em segundo lugar, Schiller coloca a exigência de que o homem *deve jogar apenas* com a beleza, isto é, não deve deixar que o jogo se distancie do ideal de beleza.

Pode-se dizer que as reivindicações dos outros dois impulsos, formal e sensível, são sérias: enquanto um se refere à necessidade e à manutenção da vida, o outro diz respeito à realidade das coisas e à preservação da dignidade. Conforme Süsskind (2011b, p. 20), essa pretensa seriedade acarretaria uma objeção quanto à definição do belo como “mero jogo”. Com o conceito de impulso lúdico Schiller inverte o senso comum que sustenta essa objeção que coloca o jogo como limitação mas que aqui, ao contrário, aparece como ampliação, porque “é o jogo e somente ele que torna completo e desdobra de uma só vez sua natureza dupla”. Em outros termos, “com o agradável, com o bem, com a perfeição, o homem é apenas sério; com a beleza, no entanto, ele joga” (SCHILLER, 2002, p. 79).

Para Süsskind (2011b, p. 21), o conceito de impulso lúdico articula-se com a arte sob três pontos principais: 1) o belo artístico seria a convergência entre o impulso formal e o impulso sensível, gestando uma “forma viva” que suspende a oposição entre ambos; 2) o impulso lúdico compreende um determinado juízo sobre a beleza enquanto exigência da razão para a “consumação da humanidade”; 3) o jogo enquanto expressão cultural humana. “Não errará jamais quem buscar o ideal de beleza de um homem pela mesma via em que ele satisfaz seu impulso lúdico” (SCHILLER, 2002, p. 80). Neste ponto Schiller faz uma série de considerações sobre os jogos ao longo da história, comparando os jogos dos gregos, competições esportivas sem violência, e dos romanos no Coliseu, jogos embasados no derramamento de sangue e na morte. Dessa maneira, Schiller exemplifica como o ideal de beleza de um povo se expressa no impulso lúdico.

Todavia, Schiller pretende chegar ainda mais longe centrando seus esforços em tentar demonstrar que somente a beleza torna possível a passagem da sensibilidade para a razão. Em outras palavras “não há outro caminho para tornar racional ao homem sensível do que torná-lo previamente estético”. Nessa acepção, a beleza se converte na chave que torna possível uma transformação subjetiva e objetiva da humanidade, pois abre os caminhos para a educação moral. Segundo Barbosa (2015, p. 232), é na medida em que o gosto contribui para eliminar os obstáculos que impedem a determinação racional da vontade que ele pode vir a ser instrumento da moralidade enquanto seu fundamento externo.

Para Duflo (1999, p. 68), o diagnóstico de Schiller deve ser visto como uma antropologia pragmática que remonta a uma antropologia pura, visto que busca, simultaneamente, o fundamento supra-sensível dessa divisão, assim como a possível solução do problema que ela levanta. Desse modo, o homem aparece primeiro como um ser da natureza, ou seja, como homem físico ao qual pertence o estado da necessidade em que a natureza age no homem sem o homem. Contudo, o homem só é homem porque não se submete diretamente ao assujeitamento imposto pela natureza, e dessa maneira ele é, além de homem físico, também homem moral. O homem é inteiramente dividido, marcado por um duplo apego que toma a forma de uma oposição estéril e sem fim, já que se uma dessas legislações esmagasse a outra até fazê-la desaparecer, o que desapareceria seria o próprio homem enquanto tal.

Para terminar essa infeliz oposição do homem consigo mesmo e realizar no Estado as mudanças necessárias que podem fazê-lo passar da arbitrariedade à racionalidade sem prejudicar sua natureza sensível, é preciso encontrar um homem ou um povo que possua um caráter total, tal qual o possuíam os gregos. A restauração da totalidade não vai ser vista por Schiller na ação política ou tampouco na filosofia, mas sim na arte. Aqui, conforme Duflo (1999, p. 69), se insere a antropologia pura de Schiller: a partir da humanidade como conceito puro, chega-se ao puro conceito de beleza, aquele que possibilita o retorno à totalidade perdida.

3.4 Educação pela beleza

É preciso sempre lembrar que o problema de fundo das *Cartas* parte de um lado dos fracassos a que se viu a Revolução Francesa, e de outro a emergência da *Aufklärung*. Ainda que os extremos das classes inferiores e superiores levem a sociedade à selvageria e à barbárie, mostrando-a despreparada para o Estado moral, Schiller vai ressaltar a permanência da exigência racional da liberdade e, com ela, a de um sujeito social competente. Contudo, é esse sujeito novo que teima em não surgir e prorroga indefinidamente uma mudança social concreta. Nesses termos, Schiller vai pensar a educação no lastro do Kant de 1783, em *Resposta à pergunta: o que é esclarecimento?* (KANT, 2011). Neste texto, Kant define o esclarecimento como a máxima de pensar por si próprio sem a tutela de outro e da heteronomia. Kant vai desenvolver esse conceito em conexão com o uso público da razão ao colocar o tutor (*Vormund*) como aquele que fala por alguém, enquanto que o indivíduo emancipado que assume a sua maioridade (*Mündigkeit*) é aquele que fala publicamente por si mesmo.

Nesses termos, a exigência do esclarecimento converge para uma cultura da razão enraizada na esfera pública. Para Kant, a revolução não poderia se efetivar e seus efeitos não

passariam do nível superficial, pois dependeriam de uma mudança nos modos de sentir e pensar do povo. Dez anos mais tarde essa questão vai influenciar Schiller a pensar as dificuldades de se alcançar o Estado de liberdade, desautorizando toda a expectativa de mudanças a curto e a médio prazo. Essas considerações também levam Schiller a pensar o contínuo obscurecimento das mentes em uma época de esclarecimento: se a razão purificou os sentimentos e a filosofia, que a princípio separou-se da natureza e que agora a traz de volta, então, questiona Schiller (2002, p. 46), onde reside a causa de ainda sermos bárbaros? O filósofo vai se referir a Kant para apontar a causa desse estado: *Sapere aude!* Ousa ser sábio! É preciso disposição de espírito para emancipar-se, tanto que Schiller se refere à deusa Atena saindo completamente armada da cabeça de Júpiter, pois suas primeiras ocupações são voltadas para a luta.

Para ser sábio “é necessário ânimo forte para combater os empecilhos que a inércia da natureza e a covardia do coração opõe à instrução” (SCHILLER, 2002, p. 46). Porém, a cega luta pela sobrevivência, a constante sucessão de penas não deixa aos homens força para uma luta mais árdua contra o erro. Se livres da penosa arte de pensar, entregam de bom grado à outros a tutela de seus conceitos. De outro lado estão aqueles que libertos da necessidade, curvam-se à menoridade por sua própria escolha. O ponto central aqui para Schiller é debater como uma educação só para o material, o físico, e outra voltada unicamente para a racionalidade, não são capazes de tirar o indivíduo de seu torpor e incentivá-lo a emancipar-se. Para Schiller (2002, p. 47) “toda a ilustração do entendimento só merece respeito quando reflui sobre o caráter, pois o caminho para o intelecto precisa ser aberto pelo coração”. Logo, a formação que vise à emancipação deve, obrigatoriamente, tomar para si a tarefa de educar a sensibilidade.

Para Schiller, não há projeto educativo sem a crença de um progresso tanto do indivíduo quanto da sociedade. Logo, se tal progresso é possível é porque a natureza humana não se resume ao eterno antagonismo entre razão e sensibilidade, mas tem como marca o desenvolvimento harmônico das suas faculdades enquanto ideal de humanidade. Enquanto o belo torna possível a passagem do racional para o sensível, levando unidade à natureza humana, Schiller concentra as possibilidades de transformação na educação para a beleza. Não é à toa que Schiller (2002, p. 28-29) vai colocar a educação estética no status de uma arte, no qual o educador é o artista pedagogo, o qual distingue do artista mecânico e do artista do belo.

O artista mecânico⁴³ toma o material amorfo em suas mãos para dar-lhe uma forma que satisfaça aos seus fins, sem se importar com fato de impingir-lhe violência, “pois a natureza

⁴³ Aqui a arte tem o sentido de técnica (*techné*) ou artifício.

que ele elabora não merece por si respeito algum, ele não quer o todo pelas partes, mas apenas as partes pelo todo”. Por sua vez, o artista do belo toma o mesmo material e o transforma pela violência, embora evite mostrá-la. Ou seja, não respeita a matéria mas procurará, “por uma aparente deferência para com ela, iludir o olho que protege a liberdade da mesma”. A situação vai ser completamente diferente, nos diz Schiller, quando se trata do artista pedagogo ou político que toma o homem como seu material e sua tarefa ao mesmo tempo. “Aqui o fim retorna à matéria, e é somente porque o todo serve às partes que as partes devem submeter-se ao todo”. O respeito à matéria que tem o artista político é muito diverso do que tem o artista mecânico e o artista do belo: ele deve aproximar-se da sua matéria cuidando de sua especificidade e personalidade não apenas nos termos subjetivos, como poderia fazer o artista do belo, mas objetivamente e para a essência interna.

Essa noção do educador como artista político reflete diretamente na educação como meio que conduz à sociedade. Para Schiller, o Estado deve formar-se por si e para si, de maneira que é somente quando suas partes se afinam com a ideia do todo que ele pode tornar-se real. Na medida em que o Estado representa a humanidade em termos coletivos, ele deve observar para com os cidadãos a mesma relação que eles têm para consigo mesmos e “só poderá honrar a humanidade subjetiva no mesmo grau em que ela estiver elevada à humanidade objetiva” (2002, p. 29). Nesses termos, Schiller vai afirmar que se formação dos sujeitos resulta numa determinada concepção de Estado como reunião desses indivíduos, o caráter que se dará à educação do povo vai definir a própria ideia de humanidade:

Se o homem interior é uno consigo, ele salva sua especificidade mesmo na mais alta universalização de seu comportamento, e o Estado será apenas o interprete de seu belo instinto, a formula mais nítida de sua legislação interna. Se, por outro lado, no caráter de um povo o homem subjetivo se opõe ainda contraditoriamente ao objetivo que apenas a opressão do primeiro permita a vitória do segundo, o Estado empunhará contra o cidadão o severo rigor da lei e deverá, para não ser sua vítima, espezinhar sem consideração uma individualidade tão hostil (SCHILLER, 2002, p. 29).

Daí a importância que Schiller coloca na educação estética como meio que permite a passagem do Estado sensível e material para o Estado formal e moral. A beleza permite ultrapassar o Estado sensível, alcançar o Estado estético pelo domínio racional das pulsões, e, com isso, chegar ao Estado político, garantia da autonomia assim adquirida (JIMENEZ, 1999, p. 159). Se a liberdade política é a meta mais elevada, na qual devem estar postos todos os esforços da cultura, se nela se consuma a grande obra que a Revolução não soube criar, então a tarefa política torna-se essencialmente tarefa pedagógica, formativa, pois para Schiller é preciso criar o cidadão para a constituição antes de pedir que as pessoas se submetam a uma

constituição. Contudo, não haverá aqui um círculo⁴⁴? Schiller não o nega, mas ao mesmo tempo aponta o modo de evitá-lo: deve-se agir sobre o caráter dos homens prescindindo do recurso ao Estado. Para tanto, é preciso encontrar um elemento que se conserve puro apesar de toda corrupção política: as belas artes (SCHILLER, 2002, p. 49).

Mas será mesmo a arte um elemento puro? E quanto à influência do meio, da época em que escreve o autor, e o que não dizer de sua classe social? Schiller adverte, “o artista é, decerto, o filho de sua época, mas ai dele se for também seu discípulo ou até seu favorito” (2002, p. 50). Aparece aqui a temática do classicismo com a qual os pensadores alemães estavam ocupados. É legítimo que o artista volte-se para a rica cultura grega, absorva a clareza daqueles tempos para voltar ao seu século com o fim de purificá-lo. Assim, ele vai extrair de tempos mais nobres a essência imutável e absoluta para além do tempo. Esta não deixa de ser outra coisa que a forma estética, conceito central mais tarde na filosofia de Marcuse: “é dali, do puro éter de sua natureza demoníaca, que jorra a fonte da beleza, intocada pela corrupção das gerações e dos tempos que, muito abaixo dali, agitam-se em redemoinhos turvos” (SCHILLER, 2002, p. 50). Ainda que a humanidade esteja corrompida, a arte manteve salvo o Ideal e a verdade com a qual é possível projetar novas formas de existência: “da cópia será refeita a imagem ideal”.

O belo tem o caráter de unir as duas naturezas antagônicas do homem para torná-lo um todo harmonioso: “pela beleza, o homem sensível é conduzido à forma e ao pensamento; pela beleza, o homem espiritual é reconduzido à matéria e entregue de volta ao mundo sensível (SCHILLER, 2002, p. 91). A formação do caráter se dá, portanto, pela via da retificação dos conceitos, assim como pela purificação dos sentimentos, sendo que um caráter perfeito é aquele no qual ambos os impulsos atuam em equilíbrio, materializando-se através do impulso lúdico. Conforme Süsskind (2001a, p.17), esse estado depende de uma mobilização da cultura enquanto mobilização integral das esferas de validade da razão, o que implica uma radicalização da *Aufklärung*: um conceito uno de racionalidade. Logo, a tarefa da cultura estética será desencadear esse processo assegurando a harmonia dos impulsos.

A natureza fornece prodigamente ao homem a disposição a esse livre e gratuito dispêndio de energia que é o jogo; lhe inculca o gosto pelo adorno e enquanto o separa da mera materialidade, refina seus sentimentos no cultivo da racionalidade, convertendo-o, através da

⁴⁴ Fichte já havia apontado no ensaio *Über Geist und Buchstabe in der Philosophie: In einer Reihe von Briefe*, sobre o problema do círculo que envolve a estética e a política nas *Cartas*, mas recusado por Schiller na publicação de sua *Horen*. Segundo Fichte, as épocas de servidão são, ao mesmo tempo, as de falta de gosto estético. Nesses termos, se não é aconselhável deixar os homens livres antes que desenvolvam seu senso estético, é impossível desenvolvê-lo antes que sejam livres. A ideia de elevar o homem à liberdade pela educação estética põe-nos em um círculo se antes não for encontrado uma maneira de despertar nas massas a capacidade e a coragem de não serem escravos de ninguém (SCHILLER, 2002, 144, nota 06 do tradutor).

cultura e da arte, em uma criatura estética. A beleza, afirma Schiller, é nossa segunda criadora, já que se encarrega de continuar o trabalho da natureza, gerando um estado de ânimo que contem em si a totalidade do humano e que, agora sim, é responsável por levar o homem à sua completa realização. Certamente, a disposição estética por si só não melhora moralmente o homem nem amplia seus conhecimentos, mas lhe devolve a “liberdade de ser o que deve ser”, outorgando-lhe a “suprema de todas as dádivas, a dádiva da humanidade” (SCHILLER, 2002, p.106).

Enquanto favorece todos os âmbitos da humanidade, a estética conduz ao desenvolvimento completo, universal. Todos os outros exercícios impõem e desenvolvem uma aptidão particular; somente a estética conduz ao ilimitado. A experiência estética é, para Schiller, o modelo de reconciliação e desenvolvimento pleno das faculdades do homem em conexão direta com a ação política, já que coloca como objetivo a transformação do mundo pela transformação individual. Na medida em que a beleza transforma o mundo oferecendo ao homem a aparência de liberdade, essa aparência transforma o interior do homem restabelecendo o equilíbrio de sua natureza. Dessa maneira, se o homem consegue tornar realidade esse equilíbrio interior, não encontrará obstáculo para converter em realidade fora de si o que somente como aparência lhe mostrava a beleza.

O estado estético conduz ao homem nobre, não apenas em sentido próprio, mas sobretudo porque é capaz de modificar a realidade que está a sua volta. Para Schiller, o espírito não se basta em ser livre, ele também tem necessidade de libertar tudo o mais à sua volta, mesmo o inerte. Assim, a beleza aparece como “única expressão possível da liberdade no fenômeno” (SCHILLER, 2002, p. 116, nota do autor). Visto sob essa perspectiva, o homem em sentido pleno, o homem lúdico, não busca somente evadir da prisão de sua moralidade, mas empenha-se também em dar vida à tudo o que o cerca, em libertar os objetos que habitam sua sensibilidade, tornando possível o cultivo maior desta.

Schiller (2002, p. 106) vai dizer que no estado estético “o homem é zero” se considerada a total ausência de determinação particular nele, tanto do âmbito formal quanto sensível. Logo, o belo é de todo indiferente ao conhecimento e à intenção moral, pois a beleza não oferece resultados isolados nem para o entendimento nem para a vontade e não auxilia sequer no cumprimento de um dever: “é, numa palavra, tão incapaz de fundar o caráter quanto de iluminar a mente”. Pela cultura estética permanecem indeterminados o valor e a dignidade pessoais de um homem, e na medida em que eles só podem aparecer como dependentes dele mesmo, essa perspectiva deixa em aberto a possibilidade do homem, pela natureza, fazer o que quiser de si mesmo. Ou seja, pela estética é completamente devolvida ao homem “a liberdade de ser o que

deve ser”. A estética, em sua ausência total de determinabilidade, possibilita uma liberdade que havia sido tolhida pela coerção da natureza na sensação e pela legislação da razão no pensamento.

Se por um lado a disposição estética é a ausência total de determinabilidade em termos individuais, por outro lado, ela deve ser vista como um estado de máxima realidade quando se refere à soma de forças que nela estão conjuntamente ativas, pois não se pode esquecer que esse estado estético reúne em si as disposições sensível e formal, suprimindo a contingência de ambas. A estética favorece a todas as disposições justamente por ser condição da possibilidade de todas elas. “Todos os outros exercícios dão à mente uma aptidão particular e impõe-lhe, por isso, um limite particular; somente a estética conduz ao ilimitado” (SCHILLER, 2002, p. 109). Para Schiller, somente o estado estético é um todo em si mesmo, no qual somos arrancados do tempo e entregues à nossa humanidade.

Ao nos entregarmos à fruição estética da beleza autêntica somos levados, a um só tempo, da seriedade ao jogo, do movimento ao repouso, do pensamento abstrato para a intuição. Nos dirá Schiller que a autêntica obra de arte deve nos levar à uma disposição para a alta serenidade e liberdade de espírito combinada com a força e a energia. Não há nesta disposição, que nos deixa em contato com a obra, pedra de toque mais segura da verdadeira qualidade estética. Essa experiência nos transforma nos termos em que faz nascer em nós uma disposição que reflui sobre o nosso caráter e que ultrapassa o âmbito meramente estético. Sustenta Schiller (2002, p. 110) que “se após uma fruição desta espécie achamo-nos dispostos de preferência a algumas maneiras de sentir ou agir, mais inaptos e enfasiados para outras, isso serve como prova incontestante de que não experimentamos um efeito puramente estético”.

Na medida em que avança, o impulso lúdico vai acrescentando abundância estética à necessidade, até que se desprende por completo das amarras da privação e a beleza se torna, por si mesma, objeto de seu empenho. Só então, em meio ao terrível reino da força e ao sagrado reino das leis, o impulso lúdico pode, enfim, erguer imperceptivelmente “um terceiro reino, alegre, de jogo e aparência, em que desprende o homem de todas as amarras das circunstâncias, libertando-o de toda coerção moral ou física” (SCHILLER, 2002, p.139). É nesse sentido que acontece a transformação do estado de coisas, pois o estado estético executa a vontade do todo mediante a natureza do indivíduo.

3.5 A atualidade da educação estética schilleriana

Vendo-as como parte da história da filosofia, as *Cartas sobre a educação estética do homem* de Schiller, possuem um lugar fundador na história do conceito de jogo. Mesmo que Pascal abra um amplo espaço para a ideia de jogo, ou que Kant coloque essa noção como parte importante das questões da *Crítica da faculdade de julgar*, para Duflo (1999, p. 65), o caráter iniciador do pensamento de Schiller permanece inegável, sendo determinante em duas consequências mais imediatas. Primeiro, Schiller marca uma virada após a qual o pensamento sobre o jogo será possível e legítimo pela importância filosófica demonstrada por essa temática. E segundo, todo o discurso posterior sobre o jogo deverá se situar em relação à esse início. Ou seja, de certa forma, ainda vivemos a herança de Schiller. A noção de jogo ao longo da história da filosofia tem vocação intrínseca para nomear um ponto de encontro entre duas naturezas divergentes, o racional e o sensível. A filosofia de Schiller vai assumir totalmente e levar a um grau até então inigualável a capacidade do jogo para descrever um ponto de unificação possível, processo que se desenrola pela educação estética.

A educação estética em Schiller aparece como uma composição reflexiva que vê o homem como organismo vivo em constante transformação em seu compromisso com a prática política. Pelo harmônico funcionamento da natureza interna do indivíduo se chega ao melhoramento e transformação objetiva do estado de coisas. De fato, a fragmentação pela qual se viu envolvido o homem no auge da Revolução, levou Schiller a pensar a ideia de uma formação total, no sentido de que a natureza, que tudo une, dê forma ao homem e não o entendimento, que tudo separa. E embora as *Cartas* sejam escritas em uma época bastante distante temporalmente da nossa, a crítica schilleriana nos soa hoje estranhamente familiar:

Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode formar-se enquanto fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia do seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência (SCHILLER, 2002, p. 37).

De fato, Schiller aqui não denuncia meramente o utilitarismo da época, mas o mecanismo frio de organização social que submete os indivíduos a um injusto princípio de rendimento econômico, com todas as suas consequências. Não há como negar que em nossa época o utilitarismo criticado por Schiller aparece de formas muito mais agravadas. A fragmentação do indivíduo atrelada ao desenvolvimento tecnológico alcança dimensões profundas da natureza humana, imprimindo na própria subjetividade individual o seu *modus*

operandi. Para Marcuse (2001), a tecnologia não diz respeito apenas a um modo de produção ou desenvolvimento de determinada sociedade; ela também projeta, a partir de uma estrutura apriorística, um determinado modo de vida e de relacionamento com o todo. Isso na medida em que ela atinge a estrutura pulsional, projetando a partir da própria subjetividade dos sujeitos um parâmetro próprio de ação.

Conforme Dalbosco (2014, p. 1031), na modernidade a tecnização da ciência e a ênfase ao aspecto metódico-experimental vinculam a noção de experiência humana à um princípio quantificacionista. Ao proceder dessa maneira, a ciência moderna legitima os modos dogmáticos de experiência, assim como ignora a noção de historicidade, levando ao extremo uma importância exagerada ao impulso formal, em um diagnóstico já mostrado por Schiller. É claro que as consequências desse processo no campo educacional são amplas. Voltando-se à formação amparada em modelos positivistas, a ênfase recai em um conceito de razão absolutizado e dogmático, estabelecendo um monopólio metodológico que exclui outras formas de acesso ao conhecimento, como o caso da estética.

De fato, é preciso reconhecer a forte influência do projeto iluminista educacional e seu posicionamento epistemológico de crença na razão como fonte de emancipação. O progresso pela razão, levando pela via do conhecimento a um melhoramento da humanidade, aparece como uma das tarefas centrais da educação. Entretanto, essa ideia da relação pedagógica e sua contribuição para a criação e melhoramento do conhecimento, nas palavras de Goergen (2005, p. 60) parte de uma visão da escola como instituição universalizadora e que promove ideais unificadores. Por conseguinte, não deixa de sublinhar ou pautar grande parte de sua conduta em aspectos uniformizados da cultura dominante, desconsiderando aspectos importantes como a historicidade e a contingencialidade da experiência formativa. Ou seja, a razão torna-se instrumentalizada e, como tal, coloca-se não mais como porta de acesso à emancipação, mas como veículo de manutenção da ordem vigente.

É através de Schiller que encontramos (talvez pela primeira vez) um questionamento consistente acerca da rigidez da prevalência do âmbito formal enquanto fundamento de uma ordem racional universal. Esta reflexão nos induz a repensarmos a posição do âmbito sensível no processo educativo enquanto parte essencial da ideia de formação. Conforme Hermann (2005, p. 75), o momento estético quebra com a rigidez da aplicação de princípios em favor dos aspectos contingentes da vida humana, na qual ressalta-se a necessidade do gosto para o âmbito moral. Ou seja, o elemento estético oferece uma perspectiva essencial que a razão mesma não é capaz de produzir.

Com o tratamento do belo e da problematização da educação estética pela via do impulso lúdico, Schiller traz tematizações importante para o âmbito da formação. Conforme Lago (2014, p.58), na medida em que o pensador ousou tratar da questão da fragmentação do indivíduo, propondo a sua superação no equilíbrio entre impulso formal e sensível pela via do impulso lúdico, pôde colocar em cheque a pretensa prevalência da razão como modelo de formação. Com efeito, o jogo liberta-se das faculdades do entendimento, conforme entendia Kant, para então situar-se enquanto elemento central da formação no qual o homem alcança sua total plenitude.

Embora a ênfase de Schiller na beleza como via unificadora entre racionalidade e sensibilidade possa, em um primeiro momento, fundamentar um conceito perigoso de cultura (tendo em vista principalmente o direcionamento do belo no contexto dos Estados totalitários), é preciso considerar que o autor tem em mente aqui a constituição harmoniosa do indivíduo cindido, para o qual as exigências do impulso formal e sensível levam ao desequilíbrio. O belo seria o princípio formativo que possibilita o nascimento de um homem emancipado que vive a completude do seu ser. Com efeito, o estado lúdico tem a função de, ainda que ambos sejam levados à máxima expressão, limitar tanto o sentimento quanto a razão sem se impor pela violência: no impulso lúdico, “as duas legislações devem existir com plena independência, e ainda assim perfeitamente unidas” (SCHILLER, 2002, p. 124). A beleza cumpre a função de ligar o conhecimento sensível ao racional, pois como obra da livre contemplação, com ela é possível penetrar no mundo das Ideias sem abandonar o mundo sensível. Ao limitar os excessos de ambos os impulsos, a beleza torna-se instrumento de mediação entre os sentidos e a razão e faz nascer o estado lúdico que guia o homem em uma formação emancipatória.

De fato, para Schiller o Estado não pode ser cessado enquanto se forma a moral. Ainda que o artista mecânico possa interromper o funcionamento do objeto, tornando-o imóvel para imprimir-lhe a forma sensível e agir sobre ele, esse procedimento não pode ser adotado quando o assunto é a formação humana. Enquanto o artesão que conserta o mecanismo do relógio, deixa antes que a corda se acabe para melhor trabalhar nele, o mecanismo vivo da formação humana “precisa ser corrigido enquanto pulsa, as engrenagens são trocadas enquanto giram” (SCHILLER, 2002, p. 25). Para tanto, o impulso lúdico fornece ao artista pedagogo o mecanismo que o possibilita operar a transformação no movimento incessante do Estado. É na dinâmica social que o homem se forma enquanto indivíduo e membro da sociedade. Contudo, essa formação demanda cuidado, já que se deve evitar os extremos de recair tanto na abstração do racionalismo vazio, quanto na mera materialidade da sensação. Nestes termos é que Schiller coloca a necessidade de a formação ser mediada pelo impulso lúdico, de maneira que o

indivíduo não fique restrito ao informe, mera impressão da vida, ou do inerte e mera abstração, mas possa tornar-se forma viva, ou seja, quando sua forma vive em sua sensibilidade e sua vida se forma em seu entendimento. O homem não é apenas matéria, nem tão somente espírito, logo a formação deve ser objeto comum de ambos, ou seja, do impulso lúdico.

Podemos pensar aqui o sentido educativo do impulso lúdico sinalizado por Schiller como uma dinâmica na qual não cabe a imposição mecânica sobre o objeto, mas a valorização da experiência entre os sujeitos envolvidos como responsáveis pelos processos como dialética entre o formal e o sensível, ou seja, entre a formação do homem e a forma que se efetiva no homem. Trata-se sobretudo de superar a educação como um processo de imposição do conhecimento, como tarefa do artista mecânico que age sobre o objeto, mas ver a formação como uma dinâmica política-pedagógica de ação dialética entre sujeitos profundamente envolvidos nesse processo. A pedagogia em seu sentido tradicional não deixa de ser resultado da rejeição dessa dinâmica que exige a entrega dos envolvidos, ademais de ressaltar a distância entre razão e sensibilidade, ciências humanas e naturais. Somente o artista pedagogo é capaz de fazer surgir a forma viva, o espaço por excelência da formação em seu sentido integral.

Schiller, com o conceito de impulso lúdico põe ênfase em um ideal de formação que coloca o homem como ser que só pode atingir sua completude no equilíbrio perfeito, percorrendo um caminho em três níveis: o físico, o estético e o moral. Se no primeiro a sujeição à natureza é total, mas também é via de acesso ao mundo pelos sentidos, no nível da contemplação estética ocorre uma mediação que torna possível a sua transição do estado físico ao moral. A educação estética schilleriana coloca-nos a tarefa de repensar nossos processos formativos no equilíbrio entre sensibilidade e razão, evitando os extremismos tanto de uma abordagem puramente teórica, quanto a que preconiza unicamente a experiência. É preciso construir uma noção de conhecimento que abarque o racional e o sensível como âmbitos constitutivos de uma ideia de formação integral, que vê o homem em sua totalidade. Somente a partir de uma formação ampla é possível pensar também a transformação da realidade a que se inserem os processos educativos.

Considerando-se a totalidade das *Cartas*, é-nos impossível negar a sua ingente atualidade, ainda mais quando elas são pensadas dentro de uma perspectiva histórica de desvalorização das artes, exacerbação do racionalismo e reificação humana. Afinal, a “tarefa para mais de um século” continua aberta. Talvez, a realidade histórica vivida por Marcuse, as duas grandes guerras, o fascismo, e mais tarde uma tentativa de revolução duramente abafada por uma contrarrevolução preventiva, o levaram a resgatar o conteúdo explosivo das *Cartas* para pensar, pela última vez, a estética como guia de uma sociedade libertada em todos os

sentidos: emancipada. A seguir, vamos adentrar no estudo das obras estéticas de Marcuse buscando rastrear nelas estes elementos schillerianos que a um só tempo guiaram a filosofia de Marcuse assim como lhe deram uma faceta essencialmente formativa nos moldes da *Bildung*.

4 Primeiros textos estéticos marcuseanos: da cultura afirmativa às vanguardas estéticas (1937-1945)

“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 rastreada com a transitoriedade e a necessidade: uma dança no topo do vulcão, uma gargalhada em meio ao luto, um jogo com a morte”.
(MARCUSE, 1997, p. 130)

A dificuldade com que se depara o pesquisador ao investigar a temática da estética mostra-se já no uso da própria palavra “estética”, termo complexo usado para designar a reflexão filosófica sobre a arte. O problema reside não apenas na incipiente investigação nessa área ou na diversidade com que o termo “estética” é utilizado, mas sobretudo provém do próprio objeto da estética, isto é, a arte⁴⁵.

A ambiguidade e complexidade do objeto, considerado como um universo apartado da realidade cotidiana, faz com que se aumente sobremaneira a dicotomia entre arte e sociedade, colocando a arte irremediavelmente como um campo à parte e, além disso, ambíguo. Com isso, a arte é isolada do âmbito para o qual existe, já que ligada essencialmente à uma prática, a arte cria objetos palpáveis ou produz manifestações concretas que ocupam um lugar dentro da realidade da qual também surge. E embora seja presença constante, a arte significa também uma maneira de interpretar, representar e dar significado ao universo simbólico ligado à nossa sensibilidade, às nossas intuições, enfim, à nossa subjetividade. Assim, a arte ancora-se na realidade sem ser plenamente real, para que ao desvelar o universo ilusório e diáfano nos mostre também uma outra maneira de ver e se relacionar com a realidade que nos cerca.

Logo, ao assumir como tarefa compreender e explicar a ambiguidade da arte e utilizá-la como instrumento para sacar ensinamentos capazes de transformar a realidade, não é tarefa fácil nem tampouco livre de insucesso. Mesmo compreendendo essas dificuldades, Herbert Marcuse foi um filósofo que tomou a si essa tarefa em sentido estrito: para ele, a estética conforma um conhecimento capaz de transformar positivamente a realidade. Impulsionado pelo âmagô do projeto da teoria crítica em unir *práxis* e teoria, o filósofo pôde vislumbrar na arte a

⁴⁵ Afinal, como compreender a sociedade moderna sob o signo da imagem se se concede tão pouco espaço ao ensino das artes? Como problematizar um aspecto tão complexo como a arte e seu lugar nas sociedades complexas quando o ensino da estética, inserido na disciplina de filosofia, é frequentemente relegado ao final do ano escolar, “se houver tempo”?

possibilidade de uma leitura transformadora da sociedade atual, sem que com isso a arte perdesse a sua autonomia. A dimensão estética guarda a capacidade única de ser ao mesmo tempo um instrumento da crítica e também fator de inspiração para a transformação do real. Dessa maneira, guarda em si um importante potencial emancipador.

Os textos marcuseanos são importantes também do ponto de vista propriamente estético, visto que em suas mais diversas abordagens a estética procurou dar resposta às crises de legitimação da arte, encontrando aí o cerne de seu projeto revolucionário embasado na estética: a liberdade pela beleza. Pode-se dizer que as diversas correntes e tendências das artes se sucedem e suplantam-se respondendo às crises e transformações na própria sociedade, para as quais é necessário sempre uma nova linguagem para comunicar o que se tornou impossível com a linguagem anterior. No entanto, se comparado aos sistemas anteriores, as vanguardas modernas aparecem e sucedem-se em um ritmo infinitamente mais rápido, impedindo, muitas vezes, a análise estética. Conforme Jimenez (1999, p. 14), a tendência ao abstracionismo e à antiarte, no seu total abandono da tradição, geram uma crise de legitimação que impossibilita de dizer o que ela é ou não é, chegando ao ponto de impedir de responder uma pergunta primordial: quando existe ou não existe arte?

Dentro desse esquema, pode-se afirmar com Jimenez (1999, p.13) que a arte moderna, tomada globalmente, extrai de seu próprio dinamismo sua força de legitimação. Enquanto as antigas convenções caíam sob o golpe da revolução, arrastavam consigo as normas e critérios com as quais ligavam-se à arte do passado. Ao romper com a tradição, o modernismo acelerou a dissolução das certezas e favoreceu o desaparecimento de valores ligados ao belo e à harmonia, ao equilíbrio e à ordem; em suma, os valores ligados à forma estética. É nesse contexto que a filosofia de Marcuse resgata do âmbito da estética a discussão acerca da legitimação da arte, procurando colocar sob crivo tanto a arte burguesa, quanto a vanguardista arte marxista. Dessa discussão resulta a consideração da forma estética como núcleo emancipatório da arte.

Excetuando-se sua tese de doutorado, o primeiro estudo de Marcuse que tem como temática central a estética é *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, de 1937. Uma das principais contribuições trazidas por esse texto é a descoberta precoce de um constructo estético, durante os três séculos de domínio burguês que veio legitimar, como elemento ideológico, a manutenção do *status quo* marcado pelo nascimento e desenvolvimento do capitalismo. O texto demonstra o quanto a produção artístico e cultural sob o predomínio burguês foi utilizada como instrumento de dominação, tendo sido ampliada e reformada durante o período do capitalismo monopolista. Conforme Maar (1997, p. 23) o ensaio de Marcuse procura focar a função

ideológica da cultura, referindo-se, no entanto, à questão posta pelo problema da formação do sujeito nos termos do movimento operário. Há que ater-se ao fato que ele não se debruça sobre a obra de arte, esmiuçando-a nos termos da estética de forma e estrutura, mas flui sobretudo no plano da crítica ideológica.

Se as reflexões de Schiller tem como ponto de partida a problemática levantada pela Revolução Francesa, Marcuse também parte de um terreno histórico bastante definido: a ascensão do nacional socialismo. O texto é escrito sobre o reflexo da vitória do Partido Nacional Socialista Alemão, em 1932, e é preciso interpretá-lo tendo em vista este acontecimento histórico. A Alemanha passava então por um momento que refletia os acontecimentos das últimas décadas e que gerava um acirramento de condições culturais propícias ao autoritarismo de Estado. Um desses fatores dizia respeito à derrota alemã na Primeira Guerra Mundial, a qual levou o país a entrar em um estado econômico e social que favoreceu a ascensão do nazismo. A resolução adotada no Tratado de Versalhes, que estabeleceu como única culpada pelo conflito a Alemanha, impôs o pagamento de indenizações aos países vitoriosos, a perda de todos os territórios conquistados, assim como a proibição de produzir munições e equipamentos bélicos. As definições do Tratado vieram a acentuar o descontentamento pela derrota na Primeira Guerra, gerando um sentimento de revanche e ódio pelos vencedores. No âmbito econômico, o pagamento das reparações abalou seriamente a estabilidade da Alemanha, gerando uma crise de desemprego em massa, colaborando para aumentar a agitação social e desestabilizar a frágil República de Weimar.

Toda essa conjuntura social e econômica, somada aos esforços para marginalizar a Alemanha tiveram como resultado o enfraquecimento e isolamento dos seus líderes democráticos, o que permitiu o surgimento na população da ideia de que era necessário recuperar seu prestígio nacional através da militarização e expansão de territórios. Essa conjuntura permitiu a ascensão dos partidos radicais de direita, como o Nacional Socialismo, que se aproveitou das frustrações da Alemanha para dirigir as massas. Nesse sentido, há que ver neste texto a tentativa de Marcuse em mostrar a possibilidade de a cultura ser utilizada como meio de criar uma falsa unidade, de povo, raça ou religião que funciona com o princípio da exclusão do diferente. Visto sob esse viés, o texto de Marcuse procura analisar a cultura burguesa e rastrear nela os elementos que propiciaram a sua utilização pelo Estado autoritário.

O texto marcuseano aqui abordado faz parte de uma coletânea de artigos escritos entre 1934 a 1935 e publicados em 1965 em Frankfurt, traduzidos em castelhano em 1967 e publicados no Brasil somente em 1997. Os escritos permitem introduzir o leitor ao clima da época, mais especificamente nos traços gerais da cultura nazista e a entender o processo que

levou a burguesia a propiciar uma cultura que elimina em seu interior as contradições e conflitos. Para Entel, Lenarduzzi e Gerzovich (2005, p. 18) o texto *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1997a) constitui uma tentativa de desentranhar não somente os germens do autoritarismo na cultura burguesa, mas também o peculiar processo pelo qual essa cultura separou-se da *práxis*, cindindo cultura e civilização em duas esferas antagônicas. Sob esse ponto de vista, o texto é precursor das análises estéticas no núcleo da teoria crítica, antecipando elementos importantes que mais tarde fariam parte das análises levadas a cabo pelos teóricos críticos⁴⁶.

Escrito durante a década de 1940, o texto *Alguns comentários sobre Aragon: a arte e a política na era totalitária* (2001a) tem como temática principal debater o conceito de forma estética com relação à vinculação entre arte e política na estética marxista⁴⁷ e surrealista. Marcuse continua pesquisando a temática já iniciada no ensaio *O caráter afirmativo da cultura*. O autor sugere que em um mundo dominado pelo totalitarismo, a oposição estética e o amor são as forças de resistência mais eficazes, já que projetam uma realidade alternativa que vai contra os rumos das sociedades estabelecidas. A arte mostra imagens de uma vida melhor ao mesmo tempo em que revela o horror do real. O autor registra as tentativas dos surrealistas em criar mundos alternativos através da arte, embora sua revolução tenha sido rapidamente absorvida. É nesse sentido que Marcuse se volta para os escritores da resistência francesa como nova possibilidade da arte. Este texto toma de Schiller os conceitos de “forma estética” e “potencialidade da arte”, além de outros conceitos que aparecem nas obras seguintes, para fazer frente à sociedade.

Em *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1997a) e *Comentários sobre Aragon* (2001a), textos estéticos correspondentes ao período inicial de Marcuse na teoria crítica, podemos rastrear os primeiros sinais de uma crítica estética da modernidade ao modo do Schiller das *Cartas*. A arte, vista em suas teorizações contemporâneas, sempre apareceu como força motriz capaz de desempenhar um papel unificador, no sentido de um novo princípio formativo e

⁴⁶ Conforme Maar (1997, p. 25), o ensaio *Sobre o caráter afirmativo da cultura* constitui uma contribuição importante para as demais elaborações dos teóricos críticos, mais especificamente para a apreensão das características da cultura de massas em sua função ideológica, que seria observada mais tarde por Adorno na cultura de massas americana, a qual traz uma certa continuidade dos propósitos do Estado totalitário. Ademais, o ensaio de Adorno, *Crítica cultural e sociedade*, pode ser lido praticamente como uma continuação direta e um aprofundamento deste texto de Marcuse.

⁴⁷ Em termos resumidos, a estética marxista é uma teoria da estética baseada ou derivada das teorias de Marx. Envolve a abordagem dialética e materialista, assim como uma visão essencialmente histórica e sociológica na esfera cultural especialmente relacionadas à obra de arte. Na estética marxista, o papel da arte não seria apenas o de apresentar as condições existenciais com veracidade, mas também melhorá-las. Nas obras de arte orientadas por este viés aparecem como temas centrais a luta de classe, o proletariado e a ênfase no realismo, em uma contraposição dos elementos da arte burguesa, como o idealismo.

civilizatório guiada pelo ideal histórico burguês, ou seja, o alcance da liberdade. Como já vimos no capítulo anterior, este é o fundamento sob o qual se assenta a obra de Schiller: fazer da beleza a via sob a qual se vai à liberdade. Acompanhando a sua filosofia, podemos afirmar que também esta vai ser a premissa adotada pela sua educação estética, quando afirma a transformação da sociedade avançada através do contato com uma razão sensível. Se a educação estética de Schiller (2002, p. 21) deveria resultar na “maior de todas as obras de arte, a construção de uma verdadeira liberdade política”, por sua vez, Marcuse radicaliza essa ideia com o conceito de nova sensibilidade⁴⁸.

Nesses termos concordamos com Barbosa (2010, p. 166) quando afirma que se Schiller foi o primeiro a fazer da beleza a via para a liberdade, Marcuse, a seu modo, foi o último, sendo que “sua obra se encontra no extremo de um arco histórico tensionado de tal modo que uma ponta toca a outra, o fim encontra a origem”. Em virtude dessa influência fundamental de Schiller, sustentamos que a teoria formativa de Marcuse deve ser vista também sob os moldes do conceito alemão de *Bildung*. Neste e nos próximos capítulos vamos tentar refazer esse caminho que leva de Schiller a Marcuse, e que ao final vai nos mostrar a filosofia de Marcuse como uma filosofia da educação de orientação política fundamentada na *Bildung* schilleriana.

4.1 “Uma dança no topo do vulcão”: arte e política nos anos 1930

4.1.1 Cultura *versus* Civilização: A cultura afirmativa na época burguesa

Durante as décadas de 1930 e 1940, Marcuse trabalhou intensamente nos projetos do Instituto. Na medida em que o foco estava no desenvolvimento de uma teoria crítica da sociedade contemporânea com foco na cultura e na ideologia, o filósofo se compromete a desenvolver uma teoria crítica da arte e da estética, a qual vai continuar buscando em diferentes contextos históricos (KELLNER, 2007, p. 21). De fato, a crítica da ideologia era um elemento constituinte importante para a teoria crítica, sendo que a investigação acerca de como a cultura burguesa ajuda a reproduzir e legitimar as relações sociais do capitalismo, auxilia a analisar de maneira mais aprofundada essa questão. Enquanto a teoria crítica procura contextualizar os fenômenos dentro de um horizonte histórico específico, a análise da cultura burguesa aparece justamente no momento em que esta tendia para o fascismo. É nesses termos que o texto de Marcuse procura trabalhar uma teoria da cultura que revele como as funções ideológicas da

⁴⁸ Essa hipótese será melhor trabalhada nos capítulos seguintes.

cultura burguesa que auxiliaram a preparar o caminho para o fascismo e, mais tarde, a estabelecer a forma das relações sociais no capitalismo.

O ensaio de Marcuse pode ser dividido em três momentos. O primeiro, remete aos primórdios do pensar filosófico e trata da relação entre o ideal e o material, assim como as mudanças sofridas pela filosofia antiga em relação ao belo e o necessário na época burguesa. No segundo, tem ênfase a importância da ideia de alma para a cultura afirmativa em sua relação com a beleza e a felicidade. No terceiro momento, o autor apresenta duas possíveis maneiras de abolição da cultura afirmativa: a realizada pelo Estado autoritário, e a transformação da arte em vida. O ponto comum vai ser o argumento da separação, em termos objetivos, entre a esfera material e a anímica, e entre razão e sensibilidade em termos subjetivos, que origina e define a cultura afirmativa da era burguesa e, mais tarde, embasa a cultura de massas do capitalismo.

A nosso ver, o conceito de cultura afirmativa de Marcuse sofre influência direta da teoria dos impulsos de Schiller, de maneira que a chave de interpretação vai estar na cisão entre a cultura e a civilização e na necessidade de reunião dessas duas dimensões. Se para Schiller o impeditivo da liberdade vai estar na dicotomia entre impulso formal e impulso sensível, em Marcuse esse diagnóstico vai aparecer na incompatibilidade entre cultura material e cultura sensível própria do período burguês. Conforme vamos avançando na análise dos textos de Marcuse, podemos rastrear esse diagnóstico como pano de fundo da sua crítica estética da modernidade: a separação entre sensibilidade e razão exclui o sensível como parte do conhecimento e gera uma série de implicações negativas na cultura material e intelectual, nos processos de produção, nas relações sociais e na educação. Na formação, as implicações da cultura afirmativa geram uma noção que desconsidera a dinâmica sócio-histórica que compõe o conhecimento. Ao focar-se na educação do homem como ser individual, impossibilita que a formação seja vista como um processo político e pedagógico que exige a experiência entre sujeitos. Como indivíduos isolados da totalidade, a educação na cultura afirmativa não gera o questionamento nem a transformação das condições existenciais. Igual à Schiller, também para Marcuse esse processo vai levar à fragmentação do indivíduo, a um desenvolvimento unilateral de suas disposições que, conforme veremos mais adiante, é definido pelo signo da unidimensionalidade.

Para Marcuse, a origem da cultura afirmativa tem início muito antes do advento do período burguês. Na antiguidade clássica, sustentava-se que todo o conhecimento humano deveria estar referido à *práxis*, tanto na experiência cotidiana, quanto nas artes e nas ciências em geral. Ou seja, o conhecimento devia estar referido à realidade, como parte integrante da sociedade, tanto em sua cultura material quanto intelectual. No entanto, ainda que Aristóteles

“insista no caráter prático de todo conhecimento”, ele os organizava em uma hierarquia tal que desvinculava o saber relativo à existência cotidiana do saber filosófico, o qual não existiria para nenhum fim exterior a ele mesmo e que deveria ser responsável por proporcionar a felicidade (MARCUSE, 1997a, p. 89). Nessa sobrevalorização do conhecimento filosófico iniciou-se uma separação entre o útil e o belo, as coisas que remetem à cotidianidade e as que remetem ao espírito.

Essa distinção na qual a teoria pura e o âmbito do belo se consolidam como atividades autônomas superiores e acima das demais atividades, faz com que desapareça a pretensão originária da filosofia de construir a *práxis* em conformidade com as verdades conhecidas (MARCUSE, 1997a, p.90). Ou seja, a filosofia, restrita ao âmbito ideal, não toma mais parte na construção da tessitura cotidiana do real. A separação entre o útil e o belo criou uma senda profunda na cultura, constituindo o início de um desenvolvimento que abriu a perspectiva para o materialismo da *práxis* burguesa de um lado, e ao enquadramento da felicidade em um plano à parte da cultura, de outro.

A desvalorização do âmbito material aparece justificada segundo a conclusão de que o mundo do necessário, da provisão material da vida, é permanentemente inconstante, inseguro e não-livre, permanecendo no universo do acaso. Já na antiguidade clássica a desvalorização do trabalho era visível: na Grécia clássica, o trabalho era realizado por escravos enquanto que a atividade pensante e o cultivo do espírito se reduzia aos cidadãos ou homens livres. Argumentava-se que a ordem do cotidiano é instável e contingente, presa eternamente sob as leis da mera casualidade. Colocar seu objetivo, sua felicidade, nesses bens convertia o sujeito em escravo de homens e coisas que se subtraem ao seu poder. De fato, na antiga *polis* o trabalho não gozava de prestígio e era associado aos estratos baixos da população, enquanto que as classes ociosas disfrutavam de tempo para cultivar o espírito e apreciar a beleza. Na medida em que a filosofia ocupa-se da felicidade dos homens – e a teoria antiga fixa-se na *eudaimonia* como bem supremo – ela não pode encontrá-la na constituição material da vida, mas precisa transcender a facticidade desta⁴⁹.

Na modernidade, segundo Marcuse, o idealismo também seguiu esses passos, pois “a história do idealismo é também a história da resignação em face do existente” (1997, p. 93).

⁴⁹ Ainda que não seja mencionado no texto de Marcuse, cabe ressaltar que na literatura grega pré-clássica essa atitude negativa em relação ao trabalho já estava muito presente nas sagas que conformavam a sua mitologia. Em *O trabalho e os dias*, de Hesíodo, é relatado como o fim da Idade de Bronze e os tempos heroicos, descritos na *Ilíada*, resultam em uma Idade do Ferro na qual os homens devem se esforçar e trabalhar arduamente para a sobrevivência. Esses tempos são descritos como obscuros e o trabalho quase como um castigo: “Pois agora é a raça de ferro e nunca durante o dia cessarão de labutar e penar e nem à noite de se destruir; e árduas angústias os deuses lhe darão” (HESÍODO, 1996, 174-178).

Embora adotando os mesmos princípios, na época burguesa a relação entre o necessário e o belo, entre trabalho e prazer, experimentou modificações decisivas. Substituindo o modo de ver pelo qual a ocupação com os valores superiores seria apropriada por determinados setores sociais, surge a tese da universalidade e validade geral da cultura. Desaparece a boa consciência do idealismo antigo, que afirmava a obrigatoriedade da maioria dos homens dedicar-se à provisão da existência, enquanto uma pequena parcela dedicava-se ao prazer e à verdade. Instaure-se agora a competição livre que confronta os indivíduos entre si como compradores e vendedores da força de trabalho. Além disso, os coloca em identificação direta no que diz respeito ao âmbito anímico, ou seja, a relação com o mercado de trabalho é imediata, mas também o é sua relação com Deus, com a verdade e com a beleza. “Conforme sua essência, a verdade do juízo filosófico, a bondade de uma ação moral, a beleza de uma obra de arte, devem afetar a todos, se referir a todos, comprometer a todos” (MARCUSE, 1997a, p. 95).

Ainda que a antiguidade fosse marcada pela separação do mundo em duas esferas antagônicas, o mundo do belo além do necessário era também o mundo da felicidade. Não existiam dúvidas de que o objetivo do homem neste mundo consistia na realização da sua felicidade, ainda que esta somente pudesse ser vista como objetivo último, no qual a garantia da mera existência vinha em primeiro lugar. Devido ao precário desenvolvimento das forças produtivas nessa época, a sociedade não os permitia imaginar outra forma de existência na qual a prática material fosse configurada de maneira a permitir espaço para a felicidade em seu interior. Ainda que com a cultura afirmativa houvesse uma radicalização da separação entre o belo e o necessário, a exigência de felicidade foi mantida, mesmo que em uma dimensão à parte. Tornando-se parte do âmbito privado, a felicidade na época burguesa é desligada da esfera material e passa a atuar como força conciliadora: “ela fornece a permanência na mudança, a pureza no impuro, a liberdade no plano da ausência de liberdade” (MARCUSE, 1997a, p. 97).

Na medida em que cultura burguesa exige o contato imediato e universal com a cultura, os indivíduos, sem restrição de sexo, origem ou posição social, precisam assumir os valores culturais que lhes facultam a possibilidade de modificar a sua existência. É nesse sentido que a cultura torna-se um elemento importante e primordial da nova classe: ela fornece a alma à civilização. Aqui Marcuse insere sua definição de cultura (enquanto instrumento de pesquisa social) como um todo formado tanto pelo plano da reprodução ideal (mundo espiritual) quanto pela reprodução material (civilização), conformando uma unidade historicamente distinguível e apreensível. No entanto, perante a ascensão da burguesia, seguindo as sendas abertas pelo idealismo antigo, transparece um segundo conceito de cultura que contrapõe o mundo espiritual

ao material, diferenciando a cultura da civilização e separando-a do processo social nos aspectos sociológicos e relativos aos valores.

A este segundo conceito de cultura, identificado com a burguesia e perfeitamente distinguível na contemporaneidade, Marcuse procurou chamar cultura afirmativa: aquela pertencente à época burguesa que caracterizava-se pela separação entre a esfera material e anímica, elevando esta última à condição de superioridade em relação à civilização. Seu traço distintivo é a afirmação de um mundo infinitamente superior à cotidianidade da eterna luta pela existência, e que qualquer indivíduo por si só pode realizar “a partir do interior”, sem transformar a realidade. Com a separação entre cultura e civilização, as qualidades da universalidade e beleza sublime são interiorizadas e convertidas nos valores culturais da burguesia, erigindo na cultura um reino de aparente unidade e liberdade, em que os antagonismos são enquadrados. Nesses termos, se instaura a crença em um mundo superior, valioso em si mesmo que, na verdade, não deixa de ser o dos valores e interesses burgueses, mundo que se afirma poder chegar sem a necessidade de modificar as condições materiais da existência, já que não depende da modificação da realidade, mas apenas do cultivo do espírito. A cultura, assim entendida, reafirma e oculta as novas condições sociais de vida.

Nestes termos, conforme Maar (1997, p. 25), “dizer que a cultura possui caráter afirmativo é questionar a sua negatividade, sua dimensão emancipatória”. A cultura, até então, podia ser entendida como o repertório dos ideais de emancipação, que conferiam sentido à existência humana, contrapondo-se a situações em que o homem deixa de ser fim em si mesmo e passa para a esfera da acumulação, da mercadoria. Por essa via, a cultura podia ser vista como universo de valores que se contrapunha fortemente à ordem vigente e a sua ideologia. A esfera cultural podia ser vista aqui como imune a invasão mercantilista, facultando por isso o aperfeiçoamento ético.

Com essa nova configuração da frente social, o indivíduo converte-se em portador de uma nova exigência de felicidade: deixa de ser o representante de universalidades superiores para, em um conceito novo de individualismo, tornar-se responsável por si mesmo. Cada indivíduo deve tomar em suas próprias mãos o provimento da sua existência e a satisfação de suas necessidades, situando-se de maneira imediata em relação às finalidades e metas sem a mediação feudal ou da igreja. E na medida em que essa configuração confere ao indivíduo um leque maior de exigências e satisfações individuais, o capitalismo nascente trata de preencher as lacunas com objetos de satisfação enquanto mercadorias.

Pode-se considerar o movimento artístico romântico como o principal representante da cultura afirmativa, visto a sua localização histórica entre os séculos XVIII e XIX. Caracterizado

essencialmente pela importância dispensada aos sentimentos, à alma, à interioridade e ao misticismo em detrimento da razão, o romantismo expressava uma visão de mundo baseada no indivíduo. Poetas como Blake, Wordsworth, Byron e Shelley rejeitavam o racionalismo e a civilização em favor da natureza, que unida ao poder da imaginação poderia levar os indivíduos à transcenderem seu cotidiano permeado de lutas e carências. Por outro lado, o movimento artístico aparece ligado à grandes movimentos revolucionários, dos quais a Revolução Francesa se destaca. Para tanto, é preciso observar no movimento romântico a representação dos valores da burguesia em luta contra a aristocracia, no qual a interioridade e os valores individuais aparecem, muitas vezes, como pano de fundo de uma luta mais política. É notável neste sentido que, em umas das principais obras do romantismo, *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, a obra *Emilia Galotti*, cujo tema é a burguesia militante, esteja aberta no quarto onde Werther se suicida.

Enquanto se contrapõe à aristocracia, a cultura burguesa professa ideais progressistas, como a universalidade e igualdade geral. Conforme assevera Coelho (2009, p. 60), Marcuse não deixa de fazer notar o caráter desigual, no plano concreto, da igualdade afirmada como universal, pois quando se trata das condições necessárias para a obtenção no mercado dos meios para a conquista da felicidade, a igualdade desaparece. A igualdade abstrata não fazia sentido para o proletariado rural, mas apenas para a burguesia, que não necessitava de uma igualdade real para usufruir da liberdade individual. Além do mais, para a burguesia a permanência na igualdade abstrata era parte das condições do seu domínio, que seria ameaçado no caso do avanço do abstrato para o concreto. Por outro lado, não podia abandonar o caráter universal dessa exigência sem denunciar-se a si própria, assumindo que para a maioria das pessoas as condições permanecem as mesmas. Para o indivíduo recém libertado das mediações opressivas do feudalismo, a possibilidade da felicidade deve ser sempre hipostasiada como ideal.

Dentro desse *modus operandi*, a burguesia em ascensão pôde fundamentar a exigência de uma nova liberdade social por meio da razão humana universal, ignorando o caráter desigual de condições no plano concreto. A cultura afirmativa é, em seus traços mais elementares, idealista: “às necessidades do indivíduo isolado ela responde com a característica humanitária universal; à miséria do corpo, com a beleza da alma; à servidão exterior, com a liberdade interior; ao egoísmo brutal, com o mundo virtuoso do dever” (MARCUSE, 1997a, p. 98). Não restam dúvidas de que, afinal das contas, a cultura afirmativa está posta ao serviço das massas insatisfeitas e da mera auto-exaltação justificadora, encobrendo a atrofia corporal e psíquica do indivíduo.

A cultura afirmativa guiou a exigência da libertação universal do indivíduo com a ideia do caráter humanitário puro, ou seja, tanto a formação do homem quanto as leis mais gerais da sociedade deveriam conduzir ao exercício individual da fruição da beleza e da verdade. Sem mediações o indivíduo deveria relacionar-se imediatamente com os valores culturais, assim como com ele mesmo. A ideia aqui seria transcender todas as condições sociais e igualar os homens em sua condição anímica, da mesma maneira como é levado adiante os diálogos shakespearianos: “criminoso e santo, príncipe e serviçal, sábio e tolo, rico e pobre se reúnem numa discussão de cujo livre transcorrer deve surgir a verdade” (MARCUSE, 1997a, p. 102).

Não obstante, essa unidade jamais ocorre na realidade social efetiva, que é de fato o seu contrário, já que a força crítico-revolucionária do ideal se mantém viva apenas na irrealidade. Assim, a contradição cotidiana entre uma vida miserável e as promessas continuamente ofertadas pela cultura superior, precisa ser enfrentada de forma permanente por uma ideologia de âmbito cultural. Entranhada mediante um processo educacional longo, a cultura afirmativa projeta na alma a realização idealística dos seus ideais. Ou seja, a cultura já não se refere a um mundo melhor, mas apenas mais “nobre”, que não resulte de uma transformação das condições de vida, mas mediante um acontecimento na alma do indivíduo.

O estabelecimento da cultura afirmativa pode ser considerado como análogo às consequências perpetradas pela Revolução Francesa já apontadas por Schiller nas *Cartas* (2002). O constante processo de separação dos âmbitos sensível e material vai levar a um duplo descaminho: o afastamento do conceito de *Bildung* como formação pela multiplicidade, e o agravamento da cisão do indivíduo, ocasionando a sua fragmentação. A cultura, posta em uma dimensão à parte e impossibilitada de transformar a realidade cruel em que se insere, leva, no outro extremo, à um modelo relacional dos indivíduos com os fatos imediatos pautado pelo valor da mercadoria. A separação entre razão e alma, e a sobrevivência desta última na literatura do Renascimento, denotam a classificação da estética como uma disciplina separada do âmbito mais amplo da filosofia, na medida em que as paixões e os afetos escapam aos limites do pensamento conceitual. Na tradição filosófica, além de Schiller, também Marx e Nietzsche rebelaram-se contra a separação e a desqualificação dos sentidos. Por sua vez, ao negar o deslocamento da sensibilidade para os porões da filosofia, Marcuse demonstra com a análise da cultura afirmativa que durante o período burguês esta redução do estético produziu uma verdadeira mutilação da experiência humana.

Tal cultura embasada na separação entre as esferas material e anímica, como aponta Schiller na Carta IV, vai gerar um indivíduo oposto a si mesmo de duas maneiras: “como selvagem, quando seus sentimentos imperam sobre seus princípios, ou como bárbaro, quando

seus princípios destroem seus sentimentos” (2002, p. 29). Se o selvagem despreza a arte e coloca a natureza como soberana, por sua vez o bárbaro escarnece da natureza enquanto continua sendo seu escravo de um modo mais desprezível que o selvagem, pois o homem cultivado honra e respeita a natureza na medida em que põe rédeas ao seu arbítrio. Essa relação assimétrica com a natureza é agravada sobremaneira com o capitalismo, o qual a compreende unicamente como material de controle e transformação visando os objetivos do capital. Por outro lado, o selvagem, nos termos da cultura afirmativa, refere-se àquele indivíduo que se orienta unicamente pelo cultivo do interior, conforme veremos no tópico seguinte, concentrando suas possibilidades emancipatórias no cultivo da alma.

O panorama montado por Marcuse acerca da cultura afirmativa assemelha-se, neste ponto, a aspectos do diagnóstico da fragmentação do homem já expostos por Schiller. Nas *Cartas* (2002), Schiller procura mostrar como a cisão dos impulsos impede o aparecimento de um caráter ético enquanto conduta natural, pois recaem em extremos que prejudicam sua conduta. Contrariamente, o filósofo vai afirmar que é preciso que os impulsos do sujeito concordem suficientemente com a sua razão para valer como uma legislação universal (SCHILLER, 2002, p. 28). A ideia de totalidade, de formação integral está presente em todos os pontos contrapondo-se ao caráter fragmentário do homem que se apresenta na modernidade, e que tanto horroriza Schiller: “o homem retrata-se em seus atos, e que figura é esta que se espelha no drama de nossos dias! Aqui, selvageria, mais além, lassidão: os dois extremos da decadência humana, e os dois unidos em *um* espaço de tempo!” (SCHILLER, 2002, p. 31).

Se Marcuse colocou como um dos traços principais da cultura afirmativa a dedicação à arte enquanto privilégio das classes mais abastadas, e a provisão material da existência como preocupação infundável das classes menos favorecidas, toma como modelo a cisão dos impulsos de Schiller. Para este (2002, p. 32), as classes mais baixas movem-se por impulsos grosseiros e sem lei na busca da satisfação material, justificada pela necessidade primeira de defender sua existência. Por outro lado, a languidez e a depravação de caráter das classes superiores é muito mais revoltante porque sua fonte é a própria cultura. A ilustração do entendimento, nesses casos, demonstra uma influência tão pouco nobre que acaba por perpetuar a corrupção por meio de máximas.

Se de um lado a cultura afirmativa projeta formas de vida que, influenciadas pelo impulso formal, são pautadas pelo valor da mercadoria e pela objetificação das relações sociais, por outro lado a ênfase acentuada do impulso sensível origina uma subjetividade orientada para a idealidade, em uma concepção de cultura conformista e acrítica. Os dois extremos levam à um indivíduo fragmentado e incompleto, incapaz de reunir em si as forças tanto para emancipar-

se, quanto transformar a sua realidade. A contribuição essencial de Marcuse com o texto *Sobre o caráter afirmativo* (1997) vai ser dirigir a análise de uma perspectiva política que considera a utilização da cultura afirmativa pelos regimes totalitários, assim como pelo capitalismo monopolista. No tópico a seguir, veremos como se dá esse processo através do conceito de alma.

4.1.2 A alma e a glorificação da resignação

Para Marcuse, um dos principais elementos legitimadores da cultura afirmativa é o conceito de alma: o caráter humano se converte num estado interior, no qual liberdade, bondade e beleza tornam-se qualidades da alma. Nesse sentido, a cultura toma um viés passivo, possibilitando que a *práxis* social se mova em um ambiente neutro e em uma posição de concordância, nunca contra a ordem estabelecida. Sob esse ponto de vista, a cultura deve ser vista essencialmente como uma determinada postura, um “saber se portar”, mera adaptação às condições existenciais. Vista mais como um determinado comportamento do que conjunto de valores, “a cultura repassa o dado enobrecendo-o, e não substituindo-o por algo novo” (MARCUSE, 1997a, p. 103).

Na história da filosofia o conceito de alma sempre apareceu como problemático. Nem Descartes, nem Kant ou Hegel lograram resolver a questão. Foi somente com a literatura do Renascimento, mais especificamente com o Romantismo, que a alma encontrou expressão positiva (MARCUSE, 1997a, p.107). Nela, a alma aparecera como um universo novo a ser descoberto e fruído, e que deveria atender às exigências de liberdade e amor próprio postas pela cultura nascente. Vista da perspectiva do século XVIII e XIX, essa demanda da alma aparece como uma promessa não cumprida. Tudo nessa perspectiva centra-se no desenvolvimento interior, na individualidade, naquelas situações únicas e vivas, corroborando o fato de que em meio ao universo social capitalista a alma não pode sobreviver.

Enquanto oposta a tudo o que não é mundo e voltando-se essencialmente para o desenvolvimento das aptidões interiores e individuais, a alma tornou-se o elemento central de justificação da não-realização dos ideais burgueses, revestindo-se de um alto grau de resignação frente a realidade. Superando todas as diferenças sociais e naturais, o que importa para a alma é o homem como ser particular, insubstituível. Os valores da humanidade devem ser a verdade, bondade e justiça, sendo que todas as fragilidades devem ser expiadas pelo puro humanismo. De fato, um tal ideal no interior de uma sociedade determinada pela lei do valor da economia só pode ser representado pela alma como acontecimento anímico, completamente alheia ao

universo da realidade. Tanto é assim que o valor da alma é incompatível em sua relação com o corpo: “há uma bela alma num corpo feio, uma alma saudável num corpo doente, uma alma nobre num corpo mesquinho – e vice-versa” (MARCUSE, 1997a, p. 108).

Com a afirmação de que é possível uma tal separação entre corpo e alma, de maneira que o que acontece com o corpo não pode afetar a alma, a cultura afirmativa assumiu uma prerrogativa terrível na ordem vigente. Sob esse viés a liberdade da alma pode ser usada para desculpar a miséria, o martírio e a servidão, servindo para submeter ideologicamente a existência aos princípios da realidade estabelecida. Enquanto que o corpo é fustigado em uma realidade cruel, a alma permanece pura e livre, alheia em uma dimensão irreal da qual a transformação da realidade concreta não faz parte.

Outra das tarefas da alma seria a de internalizar os sentidos, sendo que dessa conexão entre os sentidos e a alma seria gerada a ideia burguesa de amor como “anseio pela felicidade terrena, pela benção da independência, pela superação do fim” (MARCUSE, 1997a, p. 110). Na medida em que a cultura afirmativa forjou-se sobre a oposição de interesses dos indivíduos, e não sobre a solidariedade, e a ideia de amor exige a superação dessa individualidade na entrega incondicional de pessoa a pessoa, o amor na arte burguesa é alcançado apenas na tragédia. Ainda, ao mesmo tempo que na arte o amor é alçado pela tragédia, no cotidiano burguês ele aparece como obrigação ou hábito. Conforme Marcuse, o amor contém em si o princípio individualista da nova sociedade: exige exclusividade.

De fato, as relações privadas como o amor e a amizade seriam as únicas que a alma deveria assegurar na realidade efetiva, pois a alma tem sobretudo a função de alçar aos ideais sem instar a satisfação dos mesmos. Na medida em que os sentidos e o valor da alma não fazem parte da realidade histórica, ela pode manter-se intacta inclusive em uma realidade má. Nesse sentido, a alma diferencia-se até mesmo do espírito: onde o espírito precisa condenar, a alma ainda pode compreender. A alma não é direcionada ao conhecimento crítico. Enquanto o conhecimento conceitual e teórico procura superar as oposições com base no avanço inexorável em direção da verdade, para a alma todas as oposições exteriores se conciliam em uma unidade interior qualquer.

Aqui aparece outro ponto chave da cultura afirmativa: a dissolução dos antagonismos na unidade interior da alma. Se uma alma germânica, fáustica e ocidental corresponde a uma cultura germânica, fáustica e ocidental, também a sociedade feudal, capitalista e socialista seriam apenas manifestações de tais almas, nas quais as duras contradições dessas sociedades seriam interiorizadas e dissolvidas na bela e profunda unidade da cultura. Na medida em que a alma assume a característica da compreensão universal, desvaloriza a diferenciação entre

racional e irracional, certo e errado que deve ser obtida através de uma análise da realidade efetiva com vistas às possibilidades realizáveis da configuração material da existência. Podemos citar como exemplos desta abordagem da cultura afirmativa os quadros de Victor Meirelles, como *A primeira missa no Brasil*, de 1861, e de Pedro Américo, com *O grito do Ipiranga*, 1888. Suas obras, majoritariamente patrocinadas pelo Estado, serviram de base para a fundamentação de um imaginário simbólico capaz de aglutinar as forças nacionalistas, criando um ideário da nação brasileira. Nelas, é possível observar a ausência de exatidão histórica em contraste com a grande ênfase no sentimentalismo, assim como, no caso de *A primeira missa no Brasil*, a criação do imaginário de um país construído sob a base do convívio pacífico e ausente de conflitos com a população indígena. Juntando uma amálgama de valores e juízos divergentes sob a unidade da alma, a cultura afirmativa impede também o juízo crítico que reconheceria os traços contraditórios dessa cultura e impediria o convívio com os traços fascistas e autoritários.

Nesse sentido, Marcuse procurou na gênese da cultura burguesa os elementos que mais tarde foram utilizados pelo nacional socialismo para criar uma unidade germânica na cultura que respaldaria sua ascensão ao poder e as enormes contradições acarretadas por esse regime. “A alma nos torna suaves, complacentes e obedientes aos fatos que afinal não tem importância” (MARCUSE, 1997a, p. 113). O regime nazista utilizou largamente a arte clássica como um meio de criar uma falsa unidade alemã que respaldaria o regime, ao mesmo tempo em que imporia um novo modelo de homem e país. Buscando influência no barroco e no romantismo alemão de um lado, e de outro no neoclassicismo de inspiração greco-romana, a estética nazista era utilizada pelo regime como instrumento na reconstrução de sua concepção de nação alemã, devendo ocupar-se de temas como o campesinato nórdico e exaltação da importância da terra; cenas heroicas de soldados alemães, carregadas de grandeza; a mitologia nórdica, frisando a importância da história nacional. Ao mesmo tempo, também levava a cabo um ataque sistemático à arte moderna – ou arte degenerada, como costumava chamá-la – criticada por seu aspecto internacionalista, que não se prestava a ilustrar um determinado regime político, nem a fortalecer a identidade nacional. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que ocupava-se de utilizar o aspecto afirmativo da arte clássica para criar uma unidade cultural que respaldasse o regime, bloqueava a crítica e a denúncia que brotavam das vanguardas artísticas.

A apropriação de artistas ligados ao romantismo foi constante durante o período que compreendeu a década de 1920 a 1930 pelos regimes autoritários, especialmente na Alemanha e na União Soviética, envolvendo-os em uma atmosfera de passividade e bloqueando as críticas que vinham de outras vertentes. Na música, por exemplo, houve uma mitificação ou

endeusamento de Wagner e a ascensão de Pfitzner, ao mesmo tempo em que se negava os trabalhos de Kurt Weill. A defesa do movimento autoritário se movia na exaltação de uma arte engajada na representatividade do ideal de Estado, opondo-se à concepção de arte pela arte dos artistas e pensadores do século XIX. Conforme Contier (1988, p. 122), a música de Wagner representava a exaltação sonora do povo alemão desde a época medieval, sendo compreendida por todos, diferentemente do formalismo de Schoenberg, um tipo de música considerado indecifrável, e visto sob o ponto de vista ideológico como algo perigoso, pois simbolizava o ataque aos pressupostos culturais nacionalistas.

Nestes termos, os discurso das obras de arte puderam ser manipulados pelos regimes totalitários, transvestindo o sentido utópico da suas obras em um conteúdo conservador ao serem incorporados ao Estado como paradigma cultural. O nazismo precisou se apoiar em símbolos românticos do passado, tais a música de Wagner, a fim de consolidar um projeto político que enfatizava uma sociedade sem conflitos. A exaltação da alma foi, dessa maneira, direcionada para um fim em que a resolução dos conflitos internos na unidade individual teve de ceder lugar ao domínio irrestrito do Estado e ao embrutecimento dos sentidos, compulsoriamente submetidos à uma arte purgada da crítica.

O aplanamento da crítica, que tão bem serviu à legitimação dos Estados totalitários, é conseguido facilmente quando se enfoca a separação entre a concretude do cotidiano e a diafaneidade do idealismo anímico. Na cultura da alma foram colocadas todas aquelas forças e necessidades que não puderam encontrar espaço no cotidiano, forçando o ideal cultural a assumir sozinho o anseio por uma vida mais feliz. Qualidades como bondade, solidariedade e verdade somente podiam aparecer na sociedade burguesa enquanto afirmativos, pertencentes a um universo apartado da realidade. Estes valores se mostram sob duas formas possíveis: sendo interiorizados como deveres da alma individual (assim a alma deve realizar o que é continuamente negado no exterior), ou representados como belos objetos artísticos (desse modo sua realidade seria remetida a um plano essencialmente distinto). A cultura burguesa seguiu a segunda opção, permitindo a realização de seus ideais somente na arte.

4.1.3 Prazer desinteressado ou *Une promesse de bonheur*? O papel da arte na cultura afirmativa

A arte foi o meio no qual foi permitido o aparecimento de tudo o que na realidade factível é considerado utopia, fantasia e rebelião. Sob o *medium* da beleza, a qual estabelece um processo de descontaminação da verdade e afasta-a do presente, todas as qualidades negadas

no exterior pela cultura burguesa podiam aparecer. Para a burguesia nascente, o que acontece na arte não compromete com nada, deixa tudo como está. Apesar disso, a beleza possui também um poder perigoso para a forma vigente de existência: enquanto qualidade sensorial (*Sinnlichkeit*) imediata a beleza remete à felicidade no plano dos sentidos, ela estimula a fruição. Conforme Marcuse (1997a, p. 114), a beleza é desavergonhada, ela apresenta à visão o que não pode ser prometido abertamente e o que é negado à maioria. Ou seja, a arte também representa o que Stendhal chamou de *promesse de bonheur*.

É nesse sentido que Marcuse chama a atenção para a proibição, no âmbito da arte burguesa, da utilização do corpo para a fruição. Ao corpo foi-lhe permitido apenas a sua utilização enquanto produtor da mais-valia, do lucro: a coisificação do corpo na fábrica se tornaria um dever moral, enquanto que a coisificação do corpo na fruição se converteria em depravação. Nesse sistema social, se considera inumano utilizar o corpo dos dominados como objeto de prazer, mas não se atenta para o fato de que a utilização do corpo e da inteligência das classes subalternas para a obtenção de maior lucro fosse algo inumano. Pelo contrário, acreditou-se mesmo que a dita atividade formava parte do exercício natural da liberdade.

Enfatiza ainda Marcuse que a proibição de oferecer o corpo não apenas como instrumento de trabalho, mas de fruição, se sintetiza em uma das raízes sociais e psíquicas da ideologia patriarcal-burguesa. A desvalorização e o desprezo que nascem da subversão desse tabu não é aplicável apenas à prostituição, mas envolve todas as atividades vinculadas ao princípio do prazer que não estejam direcionadas para a “reprodução”. Nos setores que ocupam a base da sociedade, mostrar o corpo belo em situações como o circo ou espetáculos, ainda que se tenha presente a coisificação, gera alegria pela liberação do ideal afirmativo. Nas palavras de Marcuse (em um insight da teoria das pulsões desenvolvida mais tarde em *Eros e civilização*), somente quando essa liberação se produza, “quando os sentidos se liberam inteiramente da alma, então surge a primeira luz de uma outra cultura” (MARCUSE, 1997a, p.115).

Sem embargo, para servir a legitimação da ordem estabelecida, a fruição da beleza é permitida apenas no âmbito inofensivo e internalizado da alma: “somente a beleza dotada de alma e a fruição dotada de alma que lhe corresponde foram admitidas na cultura” (MARCUSE, 1997a, p.116). Isso porque a felicidade pode ser reproduzida como valor cultural apenas na idealidade do belo. De fato, na ideia do belo idealizado era possível expressar o anseio e fruir da felicidade no qual a arte torna-se um mensageiro que anuncia uma verdade possível. Tal fato não ocorre nos outros dois planos da cultura que dividem com a arte a representação da verdade ideal: em sua orientação idealista, a filosofia tornou-se mais desconfiada em relação à felicidade, enquanto que a religião lhe concederia um espaço apenas no além.

A beleza tornou-se o âmbito no qual podia se expressar o anseio por felicidade, tornando a arte um mensageiro que anuncia uma verdade possível. Contudo, a arte conserva a verdade apenas sob a forma da aparência (*Schein*), já que a fruição da felicidade só pode ser liberada sob a forma idealizada da alma, e, por sua vez, a idealização suprime o sentido de felicidade, na medida em que o ideal não pode ser fruído. De fato, segundo Marcuse (1997a, p. 118) para que o indivíduo possa se submeter ao ideal de modo a acreditar encontrar nele satisfeitos seus anseios, o ideal precisa estar provido da aparência de uma satisfação no presente. Mais uma vez, é somente na arte que se apresenta essa realidade de aparência. Aqui, o importante é, novamente, o conceito de belo, já que o decisivo nesta situação não é mostrar a realidade como ideal, mas como realidade bela. Somente a beleza torna perfeita a aparência da arte, na medida em que desperta a aparência da familiaridade da disponibilidade, enfim, da realidade efetiva:

A aparência (*Schein*) leva algo a aparecer (*Erscheinen*); na beleza da obra de arte o anseio se realiza por um instante: quem a contempla sente felicidade. E uma vez configurado na obra, o instante belo pode ser sempre repetido: encontra-se eternizado na obra de arte. Quem contempla pode sempre reproduzir essa felicidade na fruição da arte (MARCUSE, 1997a, p. 119).

Ainda tratado neste texto de um viés distinto, é preciso compreender o conceito de beleza como aparecia (*Schein*) tendo em referência como este conceito aparece em Schiller⁵⁰. Nele, a beleza é capaz de transformar as coisas através da aparência da liberdade, ou seja, como liberdade no fenômeno: uma aparência de liberdade que é emprestada pela razão ao objeto (SCHILLER, 2002, p. 116, nota do autor). De fato, no impulso lúdico o homem não desfruta da liberdade moral em si, mas de uma liberdade em meio ao mundo sensível. Disso, Suzuki (2002, p. 13) extrai uma importante consequência, pois sempre que contempla um objeto belo, o homem está, ao mesmo tempo, projetando simbolicamente nesse objeto sua própria liberdade. Já que é a razão quem empresta sua autonomia ao mundo sensível, é por isso que se pode afirmar que o belo é liberdade no fenômeno. Como já ressaltamos no capítulo anterior, essa noção de Schiller resulta que a beleza, não bastando a si mesma, “precisa pôr em liberdade tudo mais à sua volta, mesmo o inerte”⁵¹ (SCHILLER, 2002, p. 116, nota do autor).

Ainda que nos textos mais maduros de Marcuse o conceito de beleza como liberdade na aparência venha revestido de um sentido positivo de reconstrução da sociedade, o texto *Sobre*

⁵⁰ Ainda que o tom empregado por Marcuse neste texto seja mais pessimista, contrastando com a concepção schilleriana, a conotação que o conceito de belo como aparência é tratado nas suas obras mais maduras tem um sentido contrário, ressaltando sua potencialidade para a revolução.

⁵¹ Como veremos mais adiante, nos textos da maturidade, em especial *A dimensão estética* (1977), Marcuse trabalha com o conceito de beleza como liberdade na aparência, radicalizando em muitos pontos a noção schilleriana.

o caráter afirmativo da cultura, transparece essencialmente seu viés negativo. No âmbito da beleza da obra de arte haveria uma ruptura imediata com a reificação, sendo que eternizar essa felicidade na cultura afirmativa seria a via de acesso à perpetuação da situação efetiva de reificação. Conforme Maar (1997, p. 27), “a felicidade só se realiza na formação social presente, aparecendo como felicidade privada, abstratamente isolada, instantânea”. Ora, no capitalismo a felicidade não pode aparecer como vinculada ao social, pois assim seria imunizado contra as reivindicações de felicidade, como promotor da alienação e imposição. O povo, conforme o universal hegeliano, se reifica na relação coisificada, e assim como ocorre nas relações de troca, também a essência, a substância social da felicidade aparece como forma abstrata relacionada a coisas: bens da cultura comercializados como mercadoria.

Marcuse ressalta ainda que, embora a arte estabilize as condições existenciais em um estado de resignação, por outro lado a arte confronta a realidade com a imagem de uma ordem melhor que se sobrepõe a ordem vigente. Embora essa imagem seja distorcida, assim mesmo trata-se de uma imagem da felicidade, na qual o indivíduo frui a beleza e a bondade, a paz e a alegria virtuosa: vivencia uma libertação. A reificação se rompe por um instante, já que para a arte o que importa é a essência do ser: o sofrimento é sofrimento, a alegria é alegria. Para Coelho (2009, p. 61), a arte burguesa é palco constante dessa contradição: “reforça e legitima a ordem opressiva, mas preserva, em sua própria intimidade, legitimidades, como a busca da condição humana essencial, para além das imposições sociais”. De fato, as figuras ideais da grande arte burguesa eram muito distantes da realidade cotidiana, o que as qualificou como fontes de esperança para um mundo melhor. Segundo Schoolman (1980, p. 329), ao fazer isso a cultura ganha qualidades críticas e de denúncia de uma sociedade que não cumpre as promessas que faz.

Mas ao apresentar a ideia de felicidade enquanto felicidade na aparência, a obra de arte sofre uma transformação decisiva: coloca-se a serviço do existente⁵² (MARCUSE, 1997a, p.119). Na mesma medida em que a arte apresenta valores como beleza e verdade enquanto atuais, a arte pacifica a ansiedade que se revolta. Nesse sentido, ela torna-se um instrumento de educação cultural dos indivíduos, auxiliando a disciplinar um indivíduo liberto, ao qual a nova liberdade trouxe consigo novas formas de servidão, de modo a tornar suportável a ausência de liberdade da existência social. O presente antagonismo entre as possibilidades de uma existência mais rica descobertas justamente pelo pensamento moderno nascente, e a convivência com a

⁵² Nos textos da maturidade, em especial *Contrarrevolução e revolta* e *A dimensão estética*, Marcuse vai assumir um viés argumentativo oposto ao esboçado aqui, colocando a arte enquanto aparência como princípio emancipatório por excelência da obra de arte.

empobrecida vida atual, tornou necessário uma educação secular de forma a que o indivíduo pudesse suportar esse embate constante.

4.1.4 A mobilização total: cultura afirmativa na época do capitalismo monopolista

Retomando o percurso investigativo até aqui, pode-se concluir que o conceito marcuseano de cultura afirmativa baseia-se em alguns pontos-chave essenciais: a separação entre a *práxis* material e a cultura enquanto reino dos valores superiores; o idealismo, dando precedência ao estado ideal sobre a realidade material; a prerrogativa da universalidade e validade geral da cultura; o individualismo e o imediatismo como forma de relação do sujeito com a realidade; o culto da alma; e a ideia de beleza ideal como aparência (*Schein*). O texto de Marcuse destaca-se por investigar as raízes de uma cultura que, tendo seu ponto culminante na época burguesa, foi utilizada para justificar uma forma de existência miserável que bloqueia as possibilidades de mudança efetiva.

Enquanto derivativa da teoria da dualidade dos impulsos de Schiller, o conceito de cultura afirmativa é o ponto de partida para as reflexões posteriores de Marcuse, em especial *Eros e civilização* (1968) e o ensaio *A nova sensibilidade* (1969a). Se no texto de 1937 Marcuse constrói um diagnóstico bastante pessimista, no qual a cisão entre cultura material e espiritual vai levar à cultura afirmativa da época burguesa, nos textos mais maduros, o filósofo vai mostrar como a educação estética torna-se meio pelo qual é possível unificar novamente os âmbitos opostos da cultura, abrindo caminho para a transformação das condições existenciais. Enquanto a beleza reúne em si os princípios da razão, assim como da sensibilidade, o impulso sensível e o formal, torna-se meio pelo qual é possível repensar o progresso como submissão passiva da natureza (tanto interna quanto externa) pela violência da racionalidade moderna. Nesse caminho, o homem abandona a sua natureza fragmentada e é guiado por uma formação que abrange o cultivo da totalidade das suas faculdades, na qual atuam em conjunto a razão e a sensibilidade.

O texto de 1937 é importante também porque nele aparecem pela primeira vez aspectos seminais tanto de sua concepção estética, quanto da teoria da revolução. De fato, a abordagem da cultura afirmativa continua uma constante em sua filosofia até as obras tardias, sendo trabalhada no interior de um jogo dialético no qual aparece ora como vilã, aliada à estrutura ideológica de dominação, ora como elemento primordial de uma estética libertadora. Embora o texto *Sobre o caráter afirmativo da cultura* apresente um panorama negativo da posição da arte na sociedade, é importante ter em mente o contexto no qual foi escrito, ou seja, a ascensão do

Estado autoritário. Visto sob esse prisma, a cultura da era burguesa atuou como importante elemento ideológico aglutinador das novas pretensões de dominação. Para Maar (1997, p. 28), uma das principais contribuições do texto marcuseano será demonstrar os alicerces ainda ocultos da manipulação das massas,

as bases no plano material-sensível em que se sustentam, enquanto satisfação aparente e transitória, os mecanismos de obstrução dos potenciais emancipatórios que poderiam resultar na anulação direta das aspirações e dos objetivos quando estes são subordinados ao império direto de uma universalidade social (MAAR, 1997, p. 29).

A satisfação aparente seria a chave para a solução dos problemas que se tornaram conscientes com a crítica ideológica: a lacuna entre os ideais anunciados e a realidade efetiva. Não obstante esses fatores, Marcuse não deixa de reconhecer aspectos progressistas que coexistem em dualismo no interior da cultura burguesa. De fato, o idealismo burguês não é somente ideologia: ele expressa também uma situação verdadeira na medida em que deixa entrever, por traz do vélo ideológico, as condições repressivas que causam esse estado assim como as possibilidades emancipatórias de sua transgressão. Para Maar (1997, p. 28), o idealismo burguês “expressa um todo verdadeiro, uma totalidade de indivíduo e universal a ser recuperada, e no âmbito dessa totalidade haveria de se recordar inclusive a satisfação objetiva das carências”.

A cultura burguesa “não contém só a legitimação da forma vigente de existência, mas também a dor causada por seu estado; não só a tranquilidade em face do que existe, mas também a recordação daquilo que poderia existir” (MARCUSE, 1997a, p. 99). Ao mesmo tempo em que o idealismo pinta a beleza dos homens e das coisas, a verdade e a bondade, aprofunda, ao mesmo tempo, o anseio pela libertação, deixando em descoberto a terrível realidade: “um mundo como este não pode ser modificado por meio disto ou daquilo, mas unicamente mediante o seu desaparecimento”. Nas sociedades capitalistas, portanto, a felicidade e as possibilidades de realização só podem aparecer como ilusão, pois se limitam ao efêmero. Ainda assim, pode-se afirmar que a cultura da era moderna é essencialmente contraditória, pois na medida em que seus conteúdos ajudam a legitimar a dominação, ao mesmo tempo denunciam a injustiça e a alienação produzidas pelas relações sociais. Por mais que essa cultura proclame a grandeza da alma, a autonomia do belo, a grande arte modernista continua a declarar seu descontentamento com a lógica da produção de mercadorias e das relações sociais que ela gera.

A cultura afirmativa nasce no seio da luta na qual a burguesia libertou-se do sistema feudal e, nesse sentido, deve ser entendida como porta-voz dos valores sustentados pela então

classe ascendente. Na medida em que professava a nova liberdade adquirida, a cultura da época burguesa preservava, ainda que em um âmbito interiorizado, a fruição da beleza e da verdade; a mobilização exigida era apenas parcial. Mas adentrar o Estado autoritário, com a evolução da economia para o capitalismo monopolista, a cultura exige uma “mobilização total”, ou seja, o indivíduo deve se subordinar à disciplina do regime em todos os planos de sua existência. Conseqüentemente, a burguesia entra em conflito com sua própria cultura, já que a mobilização total do capitalismo monopolista é incompatível com os momentos progressistas da cultura centrados na ideia da personalidade. Começa a auto abolição da cultura afirmativa. O paradoxo dessa situação é que, ao mesmo tempo em que rebaixa a sensibilidade no âmbito material, a cultura afirmativa projeta no plano superior tudo aquilo que o capitalismo necessariamente precisa excluir: os valores da igualdade e universalidade já não podem mais conviver nem mesmo no idealismo da cultura.

A situação modifica-se. Ao invés da identificação abstrata e genérica com uma comunidade humana a se realizar no interior, os indivíduos são jogados em uma comunidade exterior, igualmente abstrata, e ainda falsa: raça, sangue, solo. Evidentemente, essa guinada na cultura possui função idêntica à sua predecessora, qual seja, conduzir à renúncia e à integração ao existente pela aparência real da satisfação. É preciso ressaltar que o caráter afirmativo da cultura não é um traço específico da sociedade burguesa, mas toda a cultura produzida até aqui tem conservado essa marca, deste ou daquele modo, como elemento indispensável da dominação. Porém, o processo disciplinador dessa nova fase não pode ser levado adiante sem a rejeição dos momentos progressistas contidos nos momentos anteriores da cultura. Se a alma era um dos pilares básicos no qual se sustenta a resignação em face do existente na cultura afirmativa do período burguês, por sua vez, na época do capitalismo monopolista a sua função não deixa de ser menos importante. Justamente porque a alma permaneceu alheia aos problemas da existência mundana, porque vive além da economia, a economia consegue se impor tão facilmente a ela.

Partindo do diagnóstico das *Cartas* de Schiller, Marcuse procura mostrar o agravamento do estado de fragmentação que é ocasionado pela cultura afirmativa sob a perspectiva do capitalismo nascente, tarefa levada a cabo por uma visão essencialmente política de cultura. Sua preocupação vai ser mostrar, além das origens e desenvolvimento dessa noção, sua influência nefasta na manutenção de uma estrutura socioeconômica e cultural que impede a revolução. Na medida em que Schiller circunscreve a argumentação à temática cultural, Marcuse vai além ao analisar a situação de um ponto de vista eminentemente político. Sob as condições do capitalismo monopolista, cabe tomar a cultura em sua inter-relação com a esfera

econômica e social impostas pelo novo panorama histórico, ampliando consideravelmente os limites da análise.

As transformações ocorridas durante o capitalismo registram, junto com o incremento ao acesso à cultura, também uma maior integração do movimento operário. Esse fato implica a constatação de um inesperado poder de resistência por parte do capitalismo para superar as contradições e crises internas geradas pelo modo de produção. A cultura que aparece nesse novo estágio já não é mais crítica, mas integradora, ou seja, faz parte das condições sociais que favorecem a perpetuação do estado de coisas. Para Maar (1997, p. 26), o caráter afirmativo apreendido por Marcuse e apresentado com toda sua clareza na sociedade de massas do capitalismo, constitui uma conceptualização dessa questão que aponta para um problema grave a ser enfrentado: “a crise ideológica não é uma crise de acesso à cultura; ‘a’ cultura se revela social, dotada de um caráter afirmativo” (MAAR, 1997, p. 26).

Conforme Marcuse, as realizações da cultura afirmativa foram melhor delineadas e utilizadas em larga escala na época de preparação ideológica do Estado autoritário. Através de longas citações do texto *O trabalhador*, de Ernest Jünger, Marcuse reconstrói o discurso que subordina a arte aos imperativos da defesa nacional e da mobilização total. A arte passou de elemento enriquecedor da alma individual à ferramenta de enriquecimento, embelezamento e segurança do Estado autoritário, além de fornecer as condições ideológicas que lhe permitiram reorganizar o todo social de acordo com o interesse de determinados grupos. Uma diferença é fundamental nessa nova configuração: desaparece a pretensão de felicidade individual na grandeza do povo. Ou seja, se antes o desejo de felicidade podia ser apaziguado no plano da aparência real (*Schein*), agora até mesmo a interiorização e individualização são absorvidas pela mobilização total. Esta premissa pode ser ilustrada com uma passagem exemplar da obra de Jünger:

Nessa captação absoluta da energia potencial, que transformou os Estados industriais beligerantes em vulcânicas oficinas siderúrgicas, anuncia-se, talvez do modo mais evidente, o despontar da era do trabalho – essa captação faz da guerra mundial um fenômeno histórico cujo significado é muito mais importante que o da Revolução Francesa. Para desdobrar energias de tal grandeza, não basta mais armar o braço que carrega a espada, é preciso uma armação até a medula, até o mais fino nervo da vida. Realizá-la é a tarefa da mobilização total, de uma ação através da qual a rede elétrica da vida moderna, amplamente ramificada e cheia de dutos, é canalizada, por meio de uma única chave na caixa de luz, para a corrente da energia bélica (JÜNGER, 2002, p. 196).

Ernest Jünger, escritor bastante conhecido no período da República de Weimar, via a tecnologia como meio para “estetizar” a política, capaz de resolver a crise da decadência e o

declínio cultural perpetradas pelo modernismo. Sua obra, *O trabalhador* (1932), foi muito utilizada pelo nazismo no sentido da mobilização total, na medida em que o autor trata da criação da figura mítica do trabalhador como “solução” no ambiente político-intelectual da modernização conservadora alemã nos termos que “a subjetividade individual deve se sacrificar em prol da mobilização total da técnica, no espaço industrial e na guerra” (COELHO, 2017, p. 253). Ainda que a crítica que Marcuse dirige à Jünger seja direcionada a abordagem que o autor faz da cultura em tempos de mobilização total, caracterizando-a como instrumento que deve servir ao Estado, é preciso considerar que sua crítica ao progresso e à sujeição do homem ao aparato produtivo suscitam importantes reflexões para pensarmos o capitalismo.

É preciso ver em Ernest Jünger, mais do que meramente um autor que influenciou aspectos do nazismo, uma crítica contundente à racionalidade que reduz o ser humano enquanto trabalhador, determinando sua condição mediante os princípios das relações de produção. Na medida em que a modernidade coloca o ser humano como livre em sua capacidade de autodeterminação, a intensificação dos processos de produção e o capitalismo do século XX trazem a problemática do sujeito encontrar sua determinação no trabalho. O homem passa a participar da mobilização total que, em períodos de guerra, é total. Contudo, Jünger (2002, p. 191, grifos do autor) é irredutível ao afirmar que o progresso “não é *progresso* algum”, sendo que esse conceito serve como esconderijo privilegiado para a “máscara da aparentemente tão translúcida razão”, máscara esta que não deixa de ser a criação de “marionetes de madeira do progresso”, autômatos criados para tão somente cumprir sua função na fábrica, em uma ação heterônoma para a qual “os finos fios de arrame que realizam seus movimentos são invisíveis” (JÜNGER, 2002, p. 191).

Para Jünger (2002, p. 197), a condição que possibilita que se pense o progresso como uma instância superior e obrigatória que se impõe aos homens é justamente o conceito de mobilização total enquanto “ataque à liberdade individual, cuja intenção visa a que não exista nada que não possa ser compreendido como uma função estatal”. De fato, Jünger estava preocupado em questionar as consequências trazidas pelo progresso tecnológico em uma época de mobilização total, problematizando a conversão do ser humano em objeto a serviço de fins distantes dele mesmo. Nestes termos, a crítica de Jünger fornece importantes perspectivas em consonância com o conceito de cultura afirmativa, da qual brota a necessidade da mobilização total, assim como os reflexos desse processo que permanece atuante nas relações de produção. É interessante observar a seguinte citação do seu texto escrito em 1930 mas não menos atual hoje:

[...] basta observar em nossa vida em seu pleno desencadeamento e em sua disciplina impiedosa, com seus distritos abrasantes e esfumaçantes, com a física e a metafísica de seu trânsito, com seus motores, aviões e cidades de milhões, para pressentir, com um sentimento misto de horror e prazer, que aqui não há átomo algum que não esteja trabalhando e que nós mesmos estamos dedicados, no nível mais profundo, a este processo furioso. A mobilização total é consumada por ela mesma muito mais do que por nós; ela é, na guerra e na paz, a expressão da reivindicação misteriosa e compulsória à qual nos submete essa vida da época das massas e das máquinas (2002, p. 198).

Ainda que os princípios do conceito de mobilização total tenham sido utilizados para legitimar pontos específicos do regime nazista, em linhas gerais pode-se dizer que Jünger apresenta uma proposta que se move mais no sentido da contraposição ao totalitarismo do que em auxílio dele. Um dos traços principais da cultura afirmativa no período pós-burguês é a sua utilização para o fim da mobilização em torno de determinadas concepções, como o trabalho e a produção, condições que o mantém atrelado à heteronomia. Para além, tendo em vista a emancipação tanto individual quanto social, cabe o desenvolvimento tanto de condições subjetivas críticas que fomentem as potencialidades dos homens, quanto a libertação do aparato de produção que subjuga a sua existência.

Nestes termos, a crítica à noção surda de progresso, assim como às exigências feitas pelo aparato de produção, refletem na bibliografia de Marcuse a necessidade de uma contraposição à mobilização total, à esta força que impinge a submissão das potencialidades do homem ao funcionamento monótono da máquina. A mobilização total é a responsável por apagar os momentos progressivos da cultura afirmativa: as possibilidades emancipatórias contidas na ideia do desenvolvimento interior individual. Nos textos mais tardios, em especial no livro *A dimensão estética* (1977), Marcuse deixa claro que não se trata de levar adiante uma crítica generalizante da cultura afirmativa, mas saber distinguir nela os elementos progressistas e emancipatórios válidos também para a época mais recente, lembrando que é justamente do seio da cultura afirmativa que aparece o conceito de formação enquanto *Bildung*.

É neste sentido que Marcuse afirma que a mobilização da cultura não leva à sua eliminação geral, mas somente de seu caráter afirmativo, ou seja, os aspectos ligados ao conceito de beleza, a promessa de felicidade e o cultivo das condições subjetivas. Podemos acompanhar aqui como a crítica de Marcuse à cultura afirmativa apresenta, de certa maneira, uma atualização do sentido de autonomia e maioridade da filosofia iluminista. Ao atualizar em termos sócio-históricos as condições de inserção da cultura na realidade, Marcuse pôde problematizar aspectos petrificados da tradição, reatualizando-os criticamente à luz das modificação sofridas pela realidade. Nestes termos, podemos perceber em Marcuse uma atitude

que não é de rompimento com a tradição, mas que visa resgatar os elementos ainda válidos para retrabalhar o presente.

Acompanhando o percurso teórico de Marcuse até aqui, resta-nos a pergunta: é possível superar a cultura afirmativa, uma cultura que teve seus primórdios ainda na antiguidade clássica e que continua, em sua essência, tão presente na sociedade moderna? Para Marcuse a superação de fato virá não da demolição completa da cultura, mas sim de uma eliminação de seu caráter afirmativo. Isto é, a cultura afirmativa deixará de existir somente quando for eliminada a distinção que coloca a cultura em oposição à civilização e ao processo material da vida. Todavia, resalta Marcuse (1997a, p. 128), “uma vez que a cultura se apresentou no pensamento ocidental apenas como cultura afirmativa, a supressão de seu caráter afirmativo produzirá efeitos como se fosse a supressão da cultura”. Tal fato aparece como o fim da arte, na possibilidade dela atingir outras formas de representação que transcendam a aparência real, mas expressem a realidade e a alegria relacionadas com ela.

4.1.5 A educação no contexto da cultura afirmativa

Interessa a Marcuse, e essa é a principal contribuição desse texto, apreender como opera especificamente e que argumentos reúne a cultura afirmativa para ocultar ou dar aparência de alívio às condições existenciais penosas. Visto em relação com os outros artigos com a mesma temática, o texto *Sobre o caráter afirmativo da cultura* põe tom em uma crítica mordaz ao rol da arte burguesa em sua afirmação do *status quo*, divergindo sensivelmente dos textos posteriores, nos quais o momento de verdade de tal arte, que também era assinalado naquele artigo, prevalece em maior medida.

Conforme veremos mais adiante, a cultura burguesa passa de um extremo ao outro na filosofia de Marcuse, definindo dois momentos distintos em sua obra: o primeiro, contido no texto de 1937, *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1997a), Marcuse responsabiliza o Estado autoritário pela degradação da cultura, acusando a cultura afirmativa de “deixar tudo como está”; o segundo, que aparece no livro de 1964, *A ideologia da sociedade industrial* (1978) e que se acirra nos escritos tardios, a cultura burguesa é tratada como a responsável por preservar a verdade da arte por meio da autonomia estética. A nosso ver, ambas as posições são decorrências diretas do momento histórico do qual escreve o autor. O primeiro identifica-se com a ascensão do Estado autoritário, o qual utiliza a cultura burguesa como meio de legitimação ideológica. No segundo, tem-se a consolidação do capitalismo monopolista e a

mercantilização da cultura, no qual o alheamento da arte burguesa é visto como uma barreira à esta mercantilização.

Toda essa problemática se reflete também na sua filosofia educacional. Quando falamos da educação em Marcuse é preciso sempre pensá-la com relação à *Bildung*, conceito carregado de complexidade que, como já vimos anteriormente, incorpora uma noção de desenvolvimento cultural incorporado em um *logos* que é, ao mesmo tempo, racional, criativo e não-repressivo. A *Bildung* compreende uma auto-formação do indivíduo para o propósito do desenvolvimento tanto de si mesmo quanto da sociedade. Em Marcuse essa concepção permanece como pano de fundo e abarca uma noção de educação do corpo e da mente para além da aquisição passiva do conhecimento. Para Kellner, Lewis e Pierce (2009, p. 7), essa concepção de formação como *Bildung* se contrapõem à noção de formalismo e estandardização na educação, abarcando uma educação integral do indivíduo (corpo e mente, razão e sentimento) para além do universalismo kantiano e do conformismo burguês.

Sem embargo, conforme podemos inferir do texto ora analisado até aqui, Marcuse nunca foi de fato um puro defensor da *Bildung*. Enquanto sua crítica se dirige à cultura burguesa é impossível separá-la de uma crítica também à *Bildung*, sua representante máxima. No ensaio *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, o autor trata de maneira bem mais duvidosa (em contraste com textos mais tardios) a qualidade tradicional e conservadora da alta cultura alemã e suas possibilidades emancipatórias. Mas é preciso salientar que o caráter da crítica não é definitiva e na parte final do texto Marcuse ressalta que a arte e a filosofia tradicionais contêm uma dimensão crítica bastante importante.

Diante desse fato, é preciso questionar a validade de nossa hipótese, segundo a qual a educação estética de Marcuse deriva diretamente da *Bildung* schilleriana. Ora, como afirmar a herança da *Bildung* em Marcuse se ela é, no ensaio *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, tema central da crítica? Contra esse argumento, podemos opor três objeções: 1) ainda que a crítica à cultura burguesa apareça em primeiro plano, o seu momento progressivo não deixa de ser valorizado, ganhando importância crescente nos textos da maturidade; 2) a crítica de Marcuse à vertente formativa da cultura afirmativa se dirige à *Bildung* romântica, crítica que se centra na teoria educacional de Herder; 3) é preciso considerar ainda que o Schiller com o qual Marcuse dialoga é um Schiller particular, fruto de uma interpretação determinada⁵³. Ou seja, neste texto é preciso observar uma atitude de crítica não absoluta à cultura afirmativa, no qual

⁵³ Vamos ver mais detidamente esse aspecto da leitura particular de Schiller levada adiante por Marcuse, no capítulo 6 desta tese.

podemos ver a faceta dialética de Marcuse enquanto critica aspectos específicos da cultura burguesa, ao mesmo tempo em que busca resgatar dela elementos que transcendem esse estado.

Do ponto de vista educacional, a crítica de Marcuse à cultura burguesa dirige-se, como já mencionamos, à *Bildung* romântica⁵⁴ em sua ênfase no cultivo do interior. Marcuse encontra em Herder a afirmação da perspectiva idealista que resulta em um conceito de educação como assimilação passiva. Pastor luterano com tendências pietistas, Johann Gottfried Herder aparece como autor da primeira formulação completa do conceito pedagógico de *Bildung* no seu período inicial. Foi crítico da escola tradicional, que em sua opinião era obsoleta e imobilista, a qual propôs um currículo mais realista e pragmático a partir de um método para formar espíritos práticos (NICOLAU, 2014, p. 85). Ao mesmo tempo em que vê a *Bildung* como algo que não se baseia exclusivamente no conhecimento, mas que está diretamente ligada à sensação, Herder assumia uma concepção inatista de desenvolvimento. Para ele, embora as capacidades do homem estão dadas, elas não se encontram racionalmente organizadas. Para isso é necessária a formação, a *Bildung* para que o indivíduo alcance a plenitude de suas faculdades. Entretanto, a formação a que se refere Herder tem a característica essencial da interioridade, pois se dirige ao engrandecimento da alma enquanto desenvolvimento das virtudes.

Por meio de uma série de citações da obra de Herder, Marcuse faz notar o aspecto conformista da educação burguesa. A cultura afirmativa associa a exigência histórica da liberdade individual com o seu ideal do caráter humanitário puro. Nesse sentido, a educação tem como fim o desenvolvimento daquelas características inatas do homem, reunindo em si tudo que fosse direcionado “à nobre formação para a razão e a liberdade, aos sentidos e instintos refinados, à saúde mais delicada e mais vigorosa, à plenitude e ao domínio da terra” (HERDER apud MARCUSE, 1997a, p. 101). Cabe, portanto, ao próprio indivíduo desenvolver por si mesmo as faculdades que o farão alcançar uma fruição mais bela e mais livre da vida. A falsa universalidade dota os indivíduos de capacidades iguais, passando por cima de todas as contradições sociais. Ou seja, “toda a riqueza e toda a pobreza provém dele próprio e se refletem sobre ele próprio” (MARCUSE, 1997a, p. 102).

Aliado a isso está a ênfase no desenvolvimento da alma enquanto repositório da virtude. Para Marcuse, a cultura delineada por essa perspectiva não se refere tanto a um mundo melhor, mas ao enobrecimento deste na medida em que não se refere à transformação da ordem material,

⁵⁴ A *Bildung* romântica tem a concepção de cultivo. Aponta para os processos de incorporação e transformação desenvolvidos pelos autores do *Sturm und Drang* e do romantismo alemão, assim como por filósofos e cientistas que, a partir do século XIX, aprofundaram seus conhecimentos nas áreas de biologia, química, botânica, entre outras (WEBER, 2011, p. 52).

mas sim a um acontecimento na alma do indivíduo. O caráter humano se converte em um estado interior em que liberdade, bondade e beleza não passam de qualidades da alma. E enquanto interiorizados, esses conceitos aparecem desconectados da realidade. Logo, o conceito de educação da cultura afirmativa trabalha a cultura não como uma força de transformação do mundo, mas sim como uma determinada postura de harmonia. Segundo Marcuse (1997, p. 103) a cultura deve perpassar o dado enobrecendo-o, jamais substituindo-o, para, assim, elevar o indivíduo sem libertá-lo de sua subordinação efetiva.

Para o autor, a interiorização tem claramente o objetivo de subordinar os sentidos à ditadura da alma. Para que o indivíduo possa conviver com o antagonismo representado na relação da arte com a realidade cotidiana a interiorização da fruição por meio da alma é uma tarefa decisiva da educação cultural. E, na medida em que os sentidos são internalizados como acontecimentos da alma eles são transfigurados, tornados passivos. Em contraste com o papel ativo dos sentidos atribuído pela *Bildung* schilleriana, a educação no seio da cultura afirmativa não podem confrontar a realidade, mas apenas aceitar o que é dado.

A concepção de educação que brota da cultura afirmativa contrapõe-se diretamente à concepção de educação enquanto *Bildung*: vista somente em seu momento afirmativo, a cultura bloqueia o potencial emancipatório, sua dimensão formativa. A educação concentrada unicamente no desenvolvimento da dimensão interior não faz mais do que fragmentar o indivíduo, tendendo ora pra o impulso formal, ora para o impulso sensível, mas sempre divergindo do impulso lúdico e da *Bildung* enquanto formação integral. A afirmação daquilo que deveria ser negado, a não confrontação da realidade e a ausência da resistência, convergem diretamente para uma determinada “harmonia” do indivíduo para consigo mesmo que equivale ao estado de ausência de subjetividade. Ou seja, nesta fase a cultura afirmativa chega a contradizer o seus princípios básicos de cultivo da personalidade e do eu interior. Na medida em que a ênfase nos aspectos interiores se dá sem o conflito com a realidade, cria-se uma personalidade fragilizada, sem iniciativa e criticidade.

Podemos acompanhar como este aspecto da cultura afirmativa volta muito forte mais tarde na década de 1970 com a ideia do culto do eu. Nesta época nasce um comportamento que considera mais importante que o combate desgastante e violento com a realidade (característico da década de 1960) o cultivo da personalidade individual e a expressão do eu particular. A forte ênfase na meditação, na yoga, no cultivo de um estilo de vida saudável, em práticas que exploravam o autoconhecimento de si mesmo e que em essência são benéficas, levam, por outro lado, ao desenvolvimento da ideia antiga da cultura afirmativa burguesa de que é possível ser feliz sozinho e que mudar a sociedade é irrelevante. Em termos gerais, a ação política é

abandonada por completo, sendo substituída por esse estilo de vida em que se tem a ilusão de que o indivíduo pode se desenvolver e conquistar um modo de vida satisfatório sem a necessidade de estar inserido nos processos sociais. Ou seja, um socialismo de uma pessoa só.

O individualismo que vimos surgir na década de 1970 tem se intensificado nos últimos tempos de forma perigosa no meio educacional, no qual podemos observar o crescimento de tendências que apontam para a educação domiciliar, o desenvolvimento de habilidades e competências dissociado do social, e o fomento à competitividade. O processo iniciado pela cultura afirmativa na desvalorização da sensibilidade e sua separação da materialidade, somando-se ao progresso econômico atrelado ao lucro característico da nossa era, resulta em uma educação que aparta o sujeito da realidade sócio-histórica a qual, obrigatoriamente, toda a esfera educativa está inserida. As experiências educacionais solidárias e cooperativas são desvinculadas do processo formativo em nome da formação de capacidades individuais. Ademais, o individualismo apresenta-se como a antítese da democracia e da cooperação social, o que exige da educação, enquanto dinâmica que se desenvolve no âmago dos processos sociais, a criação de condições que façam frente a esta tendência.

Ao ser direcionada para a formação de mão de obra para o mercado de trabalho, a educação é levada a uma especialização restrita que tende para a eliminação das disciplinas humanísticas. Tal fato reflete negativamente na formação dos educandos e dos futuros profissionais, pois na medida em que é regida quase que unicamente pelas exigências técnicas, promove uma especialização restrita que vem desacompanhada da capacidade crítica. Não se trata, é claro, de negar a importância da formação técnica competente para o desenvolvimento da sociedade, mas de questionar os princípios que conduzem tal formação nos termos em que se afasta da concepção mais ampla da *Bildung*. Conforme Dalbosco,

acreditar que a educação profissional tecnicamente especializada, sem o amparo da formação cultural mais ampla (*Bildung*), seria suficiente para dar conta dos problemas típicos de uma sociedade plural e interconectada, é se recusar a ver a profundidade complexa que constitui as mais diversas formas de vida humana e social (2015, p. 124).

Ao se pautar por uma formação estritamente técnica e centrada no desenvolvimento do indivíduo isolado da sociedade, tem-se uma educação que é sobretudo apolítica. Entretanto, como já disse Paulo Freire (1979, p. 79), “ninguém educa ninguém, ninguém se educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo”. O homem se forma em comunidade e a escola é o *locus* essencial desse processo. Os traços gerais da cultura afirmativa que ainda subjazem fortemente na educação contemporânea, colocam-se na contramão de uma

educação democrática na medida em que enfocam a formação individual e técnica, dispensando a necessidade de intervenções críticas na realidade. Marcuse sempre foi um defensor do potencial crítico da escola e da universidade como veículos de progressiva transformação social, enfatizando como o conhecimento gerado nelas refluí na sociedade sob a forma da modificação de aspectos mais amplos da sociedade. Para tanto, a educação precisa ser vista fundamentalmente através de seu viés democrático: como processo político de contraposição aos elementos regressivos, assim como promoção de alternativas que levem à emancipação em uma dinâmica que se realiza em sociedade.

4.2 Comentários sobre Aragon: arte e política na década de 1940

Se o texto *Sobre o caráter afirmativo da cultura* trata estritamente da cultura da época burguesa, o próximo texto estético de Marcuse volta-se para o surgimento das vanguardas artísticas do século XX. *Alguns comentários sobre Aragon: a arte e a política na era totalitária*, tem como temática principal debater o conceito de forma estética com relação a vinculação entre arte e política na estética marxista e surrealista. Conforme destaca Kellner (2001, p. 242, nota do editor), embora o texto tenha a data de setembro de 1945, as primeiras páginas parecem ter sido escritas em um período posterior, pois apresentam, além de uma mudança na própria caligrafia, uma linguagem e uso de termos que aparecem somente nos textos mais tardios do autor. Assim, parece que Marcuse escreveu a introdução do ensaio em uma época ulterior pensando talvez na inserção em *Eros e civilização* ou sua obra mais tardia, *A dimensão estética*.

Situado na década de 1940, o ensaio se insere dentro de uma conjuntura histórica bastante singular: a fase final da Segunda Guerra Mundial e o período da Guerra Fria, este último marcado nos EUA pelo Macartismo⁵⁵. Além disso, a situação de Marcuse no Instituto de Pesquisa Social era bastante insegura, já que ele não dispunha de um posto permanente e via-se, ao mesmo tempo, superado por Adorno como companheiro de escrita preferido de Horkheimer. Em consequência disso, Marcuse passou a trabalhar com o governo dos EUA na Oficina de Informações de Guerra como analista principal da Agência de Inteligência. A tarefa de Marcuse na Agência seria desenvolver uma análise da situação atual da Alemanha e propor uma contrapropaganda americana objetivando a rejeição do fascismo pelos alemães (KELLNER, 2001, p. 24).

⁵⁵ O termo foi cunhado inicialmente para descrever a patrulha anticomunista promovida pelo Senador republicano Joseph McCarthy. Denomina, em geral, o período de pânico e medo da espionagem por agentes da União soviética. Mais tarde, o termo continuou a ser utilizado para descrever acusações imprudentes ou pouco fundamentadas, assim como ataques demagógicos ao caráter dos adversários políticos.

Embora esse trabalho de Marcuse não tenha durado muito tempo, resultou numa série de textos que analisam o fascismo alemão, importantes porque nos mostram uma análise original das condições psicológicas, culturais e tecnológicas das sociedades totalitárias e da forma como controlam os indivíduos, assim como uma maneira de criar uma barreira, uma contrapropaganda ao fascismo. Considerando a centralidade da estética no desenvolvimento da argumentação, este texto pode ser lido como uma continuação do ensaio de 1937, *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1997a). Se o primeiro texto é escrito sob a ameaça da ascensão do nazismo, o segundo procura refletir a dissolução do regime e as suas consequências posteriores ao fim da Segunda Guerra Mundial. Ademais, o trabalho com o governo permitiu a Marcuse adquirir conhecimentos e experiências importantes que serviram em seu trabalho posterior e deram a sua teoria uma base empírica e histórica bastante importante.

Marcuse continua pesquisando a temática já iniciada no ensaio *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, e sugere que em um mundo dominado pelo totalitarismo a resistência estética e o amor são as forças de oposição mais eficazes, já que projetam uma realidade alternativa que vai contra os rumos das sociedades estabelecidas. A arte transcende em vida na medida em que mostra imagens de uma vida melhor ao mesmo tempo em que revela o horror do real. Marcuse registra as tentativas dos surrealistas em criar mundos alternativos através da arte, ainda que sua revolta tenha sido rapidamente absorvida. É nesse sentido que Marcuse se volta para os escritores da Resistência Francesa como a nova possibilidade da arte. Em suas obras, o político não parece de forma direta, mas surge para destruir o amor, a beleza e a harmonia. O ideal de amor e poesia projetado até então pela arte burguesa, aparece como aquilo que deve ser negado por se interpor no caminho da liberdade e felicidade (KELLNER, 2001, p. 40-41).

Divergindo bastante do texto anterior, neste Marcuse apresenta uma faceta da arte que havia sido somente esboçada no precedente. Dividindo o ensaio em quatro seções e amplamente ilustrado com trechos das obras de Paul Eluard, Baudelaire, Breton e Aragon, Marcuse traz à tona a problematização da arte de vanguarda, discutindo temas que aparecem somente em seus escritos mais tardios. É importante notar também que aqui aparecem pela primeira vez a expressão de Whitehead “Grande recusa” (*Great Refusal*), que possui grande importância no pensamento de Marcuse, e a temática da tensão entre o político e o estético, problemática que se repete continuamente nos seus artigos posteriores, adquirindo centralidade em *A dimensão estética* (1977). Embora neste ensaio e no anterior tenham aparecido alguns dos conceitos-chave da teoria marcuseana, para Kellner (2001, p. 28), as posições adotadas durante a década de 1930 não seriam totalmente esclarecidas até meados da década de 1950 com a publicação de

Eros e civilização. De fato, durante as próximas duas décadas Marcuse se ocuparia em trabalhar nos estudos sobre Hegel, Marx e a teoria social, substanciado na monumental obra *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social* (1972). A nosso ver, o ensaio *Alguns comentários sobre Aragon: arte e política na era totalitária* (2001a), funciona como ponto de ligação entre o texto *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1997a) e o livro *Eros e civilização* (1968).

Iniciando em tom pessimista, Marcuse faz um diagnóstico das forças de oposição no cenário da época, que apontava para a sua absorção pelos sistemas de controle das sociedades desenvolvidas. A teoria social e a política revolucionária continuam sendo acadêmicas e o protesto da arte parece ter sido absorvido: “a arte está entrando na moda e se tornando clássico” (2001a, p.243). Neste panorama, a oposição intelectual encontra-se em um grave dilema, já que se vê impossibilitada de formular seus objetivos de maneira que essa formulação escape à assimilação e uniformização. Diante disso questiona: “como pode a arte, em meio aos mecanismos englobadores da cultura de massas, recuperar sua força alienadora, continuar expressando a grande recusa?” (2001a, p. 244). A resposta do filósofo neste ensaio será mostrar que somente através da forma estética a arte permanece como instrumento de oposição.

O conceito de forma estética, que toma maior vulto nos textos tardios, é um dos mais importantes na filosofia de Marcuse. Tema principal da obra *A dimensão estética*, o conceito diz respeito a forma tomada por um determinado conteúdo, que pode ser um acontecimento banal, um fato histórico, etc., e que se substancia em um poema, romance ou pintura. Dessa maneira a obra é extraída do mero cotidiano para assumir um significado e uma verdade autônoma. Assim, se todos os conteúdos são absorvidos pelo modo de vida estabelecido, a solução, diz Marcuse, encontra-se na forma estética: “é preciso liberar a forma do conteúdo hostil, ou melhor, fazer da forma o único conteúdo, tornando-a instrumento de destruição” (2001a, p. 244). Trata-se de usar a palavra, o tom, a cor, a linha em sua nudez bruta, como contradição e negação do conteúdo.

A aceção do conceito também pode ser vista em analogia à concepção schilleriana, quando este fala da arte como “fontes que se conservam limpas e puras apesar de toda a corrupção política”, âmbito que goza de uma “absoluta imunidade em face do arbítrio humano” (2002, p. 49). Para Schiller, igual que Marcuse, a autonomia da obra de arte provém do conceito de forma, da transformação do conteúdo em um todo autônomo, livre. É simples compreender essa premissa quando se considera Schiller como parte da corrente neo-humanista da *Bildung*. Enquanto objetivavam dialogar com a cultura da antiguidade grego-latina, os escritores neo-humanistas buscavam resgatar os seus princípios culturais e pedagógicos em diálogo com a

realidade sócio-histórica da qual faziam. Daí podemos compreender a máxima schilleriana, a qual já havíamos mencionado no capítulo 3:

O artista é, decerto, o filho de sua época, mas ai dele se for também seu discípulo ou até seu favorito. Que uma divindade benfazeja arranque em tempo o recém-nascido ao seio materno e o amamente com o leite de uma época melhor, deixando-o que atinja a maturidade sob o céu distante da Grécia. Quando se tiver tornado homem volte, figura estrangeira, a seu século; não para alegrá-lo com sua aparição, mas terrível, como filho de Agamenão para purificá-lo. Embora tome a matéria ao presente, ele extrairá a forma dos tempos mais nobres ou mesmo da unidade absoluta e imutável de sua essência para além de todo tempo (SCHILLER, 2002, p. 50).

Enquanto a arte transforma o conteúdo em um todo autônomo, as condições específicas, como período histórico e aspectos políticos, cedem lugar a uma verdade universal e atemporal que pode inclusive ser utilizada para criticar a época em que está inserida a obra, como já teorizava Marcuse em *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1997). No sentido de um *a priori* artístico, para o filósofo a forma estética “é mais do que a execução ‘técnica’ e o arranjo da obra de arte: é o ‘estilo’ que seleciona o conteúdo e prevalece ao largo da obra, ao estabelecer o ponto central que determina as relações entre as partes componentes, o vocabulário, o ritmo e a estrutura de cada oração” (MARCUSE, 2001a, p. 246). A forma estética dota a obra de outro significado, no qual esta apresenta não só a configuração presente, mas a necessidade de sua superação. Schiller vai exortar o artista, mais uma vez, a tomar esse caminho na Carta IX: “vive teu século, mas não sejas tua criatura; serve teus contemporâneos, mas naquilo de que carecem, não no que louvam” (2002, p. 52).

É possível traçar um paralelo entre os conceitos de forma viva de Schiller e a forma como conteúdo de Marcuse. Conforme acompanhamos no capítulo anterior, para Schiller o conceito de forma viva reúne em si o objeto do impulso sensível, designado como *vida*, ou seja, tudo aquilo que se refere ao ser material e aos sentidos, e o impulso formal, expresso pela *forma*, conceito que compreende as disposições formais dos objetos e suas relações com as faculdades do pensamento. Nestes termos a criação do belo artístico seria o resultado da convergência entre o impulso formal (forma) e o impulso sensível (vida), de modo que na forma viva fica suspensa a oposição entre ambos. Já para Marcuse, a noção de forma estética se refere à transformação do conteúdo, seja ele uma história, uma imagem, um sentimento, etc., através da sua submissão aos parâmetros da obra de arte, ou seja, às exigências da linguagem poética, do romance, da escultura, da música, etc. Nesse processo o conteúdo original sofre uma transformação, tornando-se parte de uma totalidade autônoma (um poema, um romance) que apresenta uma

visão modificada da realidade que revela tanto o sistema negativo em sua totalidade, quanto a necessidade absoluta de libertação (MARCUSE, 2001a, p. 245).

Considerando que a forma viva dá origem à beleza, poderíamos concluir que, nos termos da estética de Schiller, o impulso sensível ou vida se refere ao conteúdo, e o impulso formal ou forma diz respeito à adaptação do conteúdo à forma, sendo que a forma viva corresponde à forma estética. Schiller afirma que a beleza não pode ser considerada como pertencente a todo o âmbito do que é vivo nem se encerrar nele: “um bloco de mármore, embora seja e permaneça inerte, pode mesmo assim tornar-se forma viva pelo arquiteto e escultor” (SCHILLER, 2002, p. 77). Ou seja, ao abandonar sua materialidade inicial, a estética projeta a concepção de um novo objeto que, mesmo partindo daquele ponto, adquire autonomia frente à realidade que quer retratar.

Para Marcuse, a forma estética remodela o conteúdo de tal maneira que, a um só tempo, revela o bloqueio à emancipação imposto pela realidade, quanto a absoluta necessidade de libertação. A forma estética pode ser vista como veículo da educação estética. Do mesmo modo, para Schiller a forma viva é o modelo moral segundo o qual o homem deve alcançar a sua emancipação. Ainda que o bloco de mármore torne-se forma viva pela mão do escultor, o homem, ainda que viva e tenha forma, nem por isso é uma forma viva. Tal estado só é possível em consonância com o impulso lúdico, ou seja, no conceito de beleza, pois “somente quando sua forma vive em nossa sensibilidade e sua vida se forma em nosso entendimento o homem é forma viva, e este será sempre o caso quando o julgamos belo” (SCHILLER, 2002, p. 78). A beleza institui em Schiller a própria noção de humanidade na medida em que esta não é exclusiva nem meramente vida, muito menos simples forma, mas objeto de ambos os impulsos.

Tendo em vista a incorporação da arte pelo modo de via unidimensional, que absorve e apaga suas qualidades estéticas emancipatórias, Marcuse propõe no texto *Comentários sobre Aragon*, que a solução possa se encontrar no conceito de forma estética e na sua revalorização pela vanguarda francesa. Embora o protesto da vanguarda possa ter sido absorvido, e o horror do real ter substituído o horror apresentado pelo surrealismo, a forma estética continua sendo elemento chave para a arte. Na medida em que as vanguardas das décadas de 1920 e 1930 estavam inseridas em um universo fascista, a política representava a razão de ser dessa arte em sua oposição à realidade repressiva. Mas tratar do político diretamente significa também tratá-lo como mero conteúdo, correndo-se o risco de aproximá-lo demais da realidade e permitir que seja absorvido por ela. O político deve ele próprio absorver o conteúdo e não o contrário. Como bem ressalta Marcuse, o conteúdo pode ser qualquer coisa, mas deve estar modelado de tal

maneira que revele o sistema negativo em sua totalidade e, ao mesmo tempo, a necessidade absoluta de libertação:

A obra de arte deve, em seu ponto de ruptura, expor a desnudez final da existência do homem (e da natureza) despojando este de toda a parafernália da cultura monopolista de massas, completa e totalmente só, no abismo da ruína, desespero e liberdade. A obra de arte mais revolucionária será, ao mesmo tempo, a mais exotérica, a mais antioletivista, pois o objetivo da revolução é o indivíduo livre (MARCUSE, 2001a, p. 245).

O que Marcuse quer ressaltar é a obrigatoriedade de se pensar a transformação mais ampla da sociedade a partir de uma transformação subjetiva, que parta antes do homem enquanto indivíduo do que das grandes massas diluídas na classe. É preciso ver a liberdade como realização dos desejos, necessidades e potencialidades do homem ao mesmo tempo que é também libertação do aparato de produção que regula sua existência⁵⁶. Percebido a partir desse viés, a arte pode parecer como deslocada, já que permanece essencialmente não-realista: a realidade que ela cria é estranha e antagônica a essa cotidiana; não pode transformá-la, enquanto que a liberdade deve ser ação política em ação, concretude.

Em uma atitude completamente oposta, o protesto da arte se expressa apenas quando mantém seu alheamento com relação ao concreto, ao político: “o conteúdo de liberdade se mostra somente de maneira indireta, por meio de algo diferente que não é o objetivo, porém possui a força de ilustrá-lo” (MARCUSE, 2001a, p. 245). É através da forma estética que o protesto e a recusa são impedidos de serem absorvidos pela realidade que pretendem denunciar. A forma é mais do que a mera organização dos elementos da obra: é o estilo responsável por selecionar o conteúdo e estabelecer o eixo que determina as relações entre esses elementos. Marcuse fala da sensualidade da obra artística como estilo e *a priori* responsável por expressar o protesto individual contra a lei e a ordem da repressão. Antecipando ideias importantes de *Eros e civilização*, neste ensaio é possível vislumbrar os elementos básicos que conformam a noção de racionalidade estética.

O amor sensual representa a *promesse du bonheur* que preserva todo o conteúdo materialista da liberdade e se revela contra todos os esforços de canalizar a felicidade em formas compatíveis com a repressão (MARCUSE, 2001a, p. 246). A fim de exemplificar suas teses, Marcuse procura ilustra-las com trechos de obras de escritores que pertencem as vanguardas artísticas como o surrealismo. Nesse sentido, é preciso atentar para o fato de que Marcuse utiliza

⁵⁶ A centralidade da subjetividade na transformação da realidade é um dos principais pontos debatidos na obra *A dimensão estética* (1977).

estas obras no sentido de ressaltar a utilização da forma estética enquanto instrumento de luta e denúncia contra as condições repressivas da realidade. Pode-se ler os apontamentos de Marcuse acerca do uso da forma clássica como uma antecipação de sua posição posterior, segundo a qual é a forma estética que carrega o potencial emancipatório da arte.

Por certo, a sensualidade é um elemento apolítico, contudo, é em seu aspecto apolítico que ela é capaz de preservar o objetivo da ação política: a libertação. Nestes termos, o autor resalta a reação política dos autores vanguardistas, que contra a incorporação de todo o conteúdo pela sociedade totalitária anunciam o amor como *a priori* artístico que conforma o conteúdo. A transposição do conteúdo para uma esfera diferente da existência, nega sua forma monopolista e resgata sua forma revolucionária. “França, a mãe-pátria, a resistência, a libertação, não são o objetivo e fim de sua poesia (...), mas seu meio, ou seja, o meio do amor como o *a priori* artístico-político” (MARCUSE, 2011a, p. 248). O conteúdo não aparece como fim em si mesmo, mas meio para a *promesse du bonheur*: ele é negado, e essa negação resgata o verdadeiro conteúdo, o objetivo revolucionário.

Com efeito, um dos desafios do surrealismo seria o de apresentar o problema político sob uma forma apolítica, e a saída encontrada pela poesia da resistência seria recorrer ao vocabulário clássico do amor em contraposição ao avanço sempre em direção do novo levado a cabo pelas vanguardas. Ainda que essa linguagem se mostre como distante daquela, em seu esforço de oposição e resistência política, ao mesmo tempo “expressa uma sensualidade que não permite a sublimação da promessa” (MARCUSE, 2001a, p. 250). Em meio ao terror representar a imagem da ternura, calma e livre realização não como mera justaposição, mas como elemento da forma artística, permite que essa linguagem apareça como de alheamento, estranhamento. Pelo choque, desnuda a verdadeira relação subintendida em dois universos distintos, um a negação do outro.

Na terceira parte do ensaio, Marcuse ilustra seus argumentos com a obra *Aurélien*, de Louis Aragon. Importante poeta, romancista e escritor do século XX, Aragon foi um dos fundadores da literatura surrealista e, mais tarde, separou-se desse movimento ao mesmo tempo em que se voltava para o comunismo, escrevendo romances realistas e revolucionários. Entretanto, em sua fase mais madura – justamente aquela em que se insere o ensaio *Aurélien* – retorna ao ritmo, à rima e a outros recursos tradicionais da criação literária. Com *Aurélien*, afirma Marcuse, o romance e a poesia retornam à forma clássica do século XIX. A obra segue

os princípios do romance histórico e reflete, na história pessoal dos dois protagonistas, todo o quadro histórico de uma época⁵⁷.

Nesta obra de Aragon quase não aparece nenhuma indicação dos problemas políticos e sociais: o cenário gira em torno de personagens burgueses, o amor proibido e a tragédia amorosa. O impacto que causa no livro a separação entre os dois apaixonados, pode ser lido como um artifício artístico que revela o que esconde a moralidade burguesa e a antiburguesa: a promessa revolucionária do amor. O relacionamento proibido e não consumado retratado entre Aurélien e Berenice transcende em sua natureza mesma as relações essencialmente “normais”. Todos os demais vivem seu amor dentro dos parâmetros da sociedade estabelecida. Em contraste, a relação de Aurélien e Berenice revela a *promesse du bonheur* que transcende a felicidade alheia na mesma medida em que a ordem livre transcende as liberdades permitidas na existência cotidiana. Marcuse enfatiza o potencial antagônico do amor extremo, retomando mais tarde esse aspecto em *Eros e civilização* através da noção de dimensão estético-erótica emancipatória.

Para Marcuse, a obra *Aurélien* é um exemplo de como a forma estética pode transformar o conteúdo, o que torna possível a negação da realidade estabelecida. A ilegalidade e transgressão da existência vigente dá ao amor uma constituinte política *a priori* e, ao mesmo tempo, artística. De fato, a ilegalidade é o denominador comum da resistência e da ordem da resistência. A ilegalidade do amor aparece no romance como a incompatibilidade com todas as relações consideradas normais, em seu caráter desproporcional que absorve todos os demais conteúdos e na impossibilidade de se ajustar às normas de conduta.

É somente no prólogo da obra que Aragon que especifica o *a priori* de todo o livro: a negação artística do conteúdo político. Embora seja a única parte em que a política desempenhe um papel preponderante, ela aparece apenas para destruir e negar o amor entre os dois protagonistas. O chamado à ação política é a negação da história de amor vivida; afinal, nada pode ser mais estranho, mais hostil à *promesse du bonheur* que a linguagem e a atividade que denota a política. No entanto, para Marcuse é essa mesma negação que também revela a verdadeira negação entre as duas realidades: “a ação política é a morte do amor, porém o objetivo da ação política é libertação do amor” (MARCUSE, 2001a, p. 256).

A última parte do ensaio de Marcuse trata de apresentar as características da arte que são antagônicas ao que já foi esboçado anteriormente. Mesmo que ressaltando o caráter ambíguo entre estética e política, o restante do texto tem tom mais pessimista e retorna para a

⁵⁷ É importante notar que essa característica da obra literária, o elemento trans-histórico e meta-social que aparece por traz do conteúdo, é um dos pontos principais debatidos mais tarde no livro *A dimensão estética* (1977).

problemática inicial, ou seja, a incorporação da arte pela sociedade. Se até agora o que transpareceu foi o potencial negativo da forma estética, agora a problematização aparece sob um outro ponto de vista:

A arte pode muito bem tentar preservar sua função política negando seu conteúdo político, mas não pode cancelar o elemento reconciliador presente nesta negação. A *promesse du bonheur*, embora apresentada como destruída e destrutiva, é, na apresentação artística, encantadora o suficiente para iluminar a ordem de vida prevalecente (o que destrói a promessa) e não o futuro (que a percebe). O efeito é um despertar da memória, uma lembrança das coisas perdidas, uma consciência do que era e poderia ter sido. A tristeza, como a felicidade, o terror, bem como a esperança, se lançam sobre a realidade em que tudo isso aconteceu. O sonho para e retorna ao passado, e o futuro da liberdade aparece apenas como uma luz que está desaparecendo. A forma artística é a de reconciliação (MARCUSE, 2001a, p. 258).

Mesmo em sua função política, a arte contribui para a manutenção da realidade estabelecida, posto que o aspecto reconciliador é uma característica inerente à arte. Ao transformar o conteúdo em forma, o isola da totalidade negativa que é o universo histórico, criando um espaço e tempo artificiais. As coisas são liberadas para serem elas mesmas, sem que com isso sejam liberadas realmente. “A arte cria uma materialização sua. A forma artística, por mais destrutiva que possa ser, permanece e leva ao repouso” (MARCUSE, 2001a, p. 258). O conteúdo é transformado em objeto de contemplação, de gratificação estética, e mesmo que o terror total ainda permaneça como obra de arte, transfiguração do terror.

No início do texto Marcuse havia aludido ao quadro de Picasso, Guernica, para mostrar a facilidade com que as obras de resistência podem ser incorporadas pela realidade para tornarem-se não mais que uma “peça de museu venerada” (2001a, p. 243). Retomando agora o exemplo, Marcuse aponta para a transfiguração do horror através de um recurso extra-artístico (o nome do quadro, por exemplo). O quadro em si parece negar o conteúdo político. Os elementos não remetem diretamente ao fascismo, contudo, aparecem enquanto individualização das forças universais e, enquanto tais, transcendem a realidade fascista em uma ordem supra-histórica. Ou seja, assumem uma realidade própria: a realidade artística (2001a, p. 259).

Não obstante, o potencial negativo da arte não desaparece por essa tendência à reconciliação. A arte entendida como uma forma de ruptura e estranhamento, como imagem de uma liberdade possível, ainda que não possa modificar diretamente a realidade, possui importante papel político. Enquanto permanece incompatível com a forma existente de vida a arte pode ser usada como um

motor que derrama sobre a realidade a luz que esta não pode absorver, a luz que ao fim vai dissolver essa realidade (ainda que tal dissolução não seja função da arte). O não verdadeiro da arte pode converter-se na pré-condição da contradição e negação artísticas. A arte pode promover a alheamento, o estranhamento total do homem de seu mundo. E esse alheamento pode proporcionar a base artificial para a recordação da liberdade na totalidade da opressão (MARCUSE, 2001a, p. 259).

Pode-se afirmar com Kellner (2007, p. 30) que o que Marcuse esboça em *Alguns comentários sobre Aragon* emerge mais tarde como a valorização das características inerentes das dimensões estética e erótica da existência enquanto preservam a possibilidade de uma outra realidade. A arte autêntica rejeita uma realidade social opressiva, promove o distanciamento do mundo e projeta imagens de um mundo melhor. É nesse sentido que Marcuse elabora durante os próximos trinta e cinco anos estes ideais estéticos, criando seu ideal de libertação e emancipação.

5 Fantasia e civilização: um diálogo entre Freud, Marcuse e Schiller (1955)

“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”.

(MARCUSE, 1968, p. 167)

Considerado um dos textos mais importantes de Marcuse, *Eros e civilização* (1968), publicado em 1955, busca dialogar com a psicanálise freudiana e a educação estética de Schiller para lançar as bases de uma concepção de realidade libertada. O fio condutor que atravessa a obra e culmina com o conceito de nova sensibilidade (1969a), fazendo de sua crítica da modernidade uma crítica estética, recai sobre a possibilidade de fundamentar a razão e a liberdade sobre a sensibilidade. Se no texto *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1997a), Marcuse procurou mostrar que a cultura tem conservado um traço afirmativo devido à tirania da razão sobre a sensibilidade, em *Eros e civilização* (1968), por sua vez, intenta demonstrar como a estética pode fundamentar um outro princípio da realidade, reunindo novamente sensibilidade e racionalidade no conceito de razão estética.

Como poderemos analisar no decorrer do capítulo, para chegar a esse conceito Marcuse argumenta que o princípio da realidade é fruto do caráter histórico específico do princípio da realidade, o que leva a um reexame do que Freud considerou ser a sua validade universal. Na medida em que as próprias realizações da civilização tornam obsoleto o princípio da realidade e arcaica a repressão das pulsões, é possível pensar a ideia de uma civilização não-repressiva. Nesta, a produtividade opressora seria substituída por uma receptividade criadora, viva em certos arquétipos culturais como Orfeu e Narciso. Esses símbolos preconizam a reconciliação entre ordem e natureza na atitude estética, na qual a ordem é beleza e o trabalho é atividade lúdica. Resgatando elementos presentes nas *Cartas sobre a educação estética de Schiller* (2002), Marcuse vai argumentar que o “estado estético” de Schiller não deixa de ser a visão de uma cultura não-repressiva que pode ser concretizada no horizonte da civilização madura. Na educação estética de Schiller, Marcuse julga encontrar a cura para a doença da civilização: a fundamentação da moralidade na sensibilidade.

O texto de *Eros e civilização* (1968) prepara terreno para as teses mais radicais desenvolvidas no livro *Ensaio sobre a libertação* (1969a), no qual, como veremos no capítulo 6 desta tese, Marcuse propõem a nova sensibilidade enquanto naturalização da razão e da liberdade, projetando uma estética integral. É preciso ver ainda o diálogo entre Schiller e Freud como o fundamento teórico da proposta marcuseana de uma razão sensível. A nosso ver, a

problematização acerca da repressão das pulsões aliada à importância da educação estética de Schiller convergem para um conceito de razão sensível na exigência de conversão da sensibilidade enquanto parâmetro da civilização. Complementando as teses acerca da cultura afirmativa, Marcuse incorpora a repressão pulsional nas sociedades avançadas como elemento que impede o livre desenvolvimento da sensibilidade, agravando os males causados pela cultura afirmativa.

5.1 Psicanálise e teoria crítica em Marcuse

Inserido na tentativa do Instituto de introduzir a psicanálise em sua teoria crítica e assim fugir da camisa de força do marxismo tradicional, com *Eros e civilização* (1968) Marcuse busca discutir o pensamento de Freud e extrai suas contribuições para a teoria crítica. Após a reabilitação do freudismo no meio dos anos 1950, assiste-se aquilo que Assoun (1978, p. 78) chamou de núpcias da psicanálise e da crítica social. A estética ganha espaço neste livro, no qual figura a preocupação com o potencial político da dimensão estética, sendo temática principal de três dos onze capítulos da obra. A filosofia de Schiller, no contexto com a psicanálise freudiana, é utilizada para fazer a ligação orgânica entre o estético e o político, a qual nos mostra que todas e quaisquer condições objetivas para a liberdade podem ser criadas em vão se não formos subjetivamente educados e formados por ela. Embora Jay (1989, p. 183) assinale que Marcuse, diferentemente dos outros membros do Instituto, não tenha se interessado pela psicanálise até a sua chegada aos Estados Unidos, *Eros e civilização* é, em todo o caso, um dos primeiros estudos filosóficos sobre Freud e a psicanálise que foge do marco especializado da psiquiatria, abrindo diversas vias de análise para as ciências humanas.

Segundo Rouanet (1989, p. 199), a psicanálise freudiana permite a Marcuse explorar os mecanismos pelos quais a sociedade unidimensional é interiorizada, nos termos em que para Adorno e Horkheimer permitiria estudar a introjeção nos indivíduos dos valores do Iluminismo. Por outro lado, o autor vai além, permitindo-se algo por eles negado: a utilização da psicanálise para fundar a possibilidade de uma ordem não repressiva. Os filósofos da dialética do esclarecimento percebem no discurso de Freud a inevitabilidade dos antagonismos entre indivíduo e cultura, negando uma reconciliação entre essas esferas que devem permanecer separadas, preservadas do contato uma com a outra. Já Marcuse, ao contrário, assume Freud sob o discurso do dualismo estrutural da síntese possível, ou seja, a união dos antagonismos e a sua dissolução na unidade final de um novo princípio da realidade.

O livro de Marcuse pode ser considerado um marco na teoria crítica, indo muito além das tentativas anteriores de fundir Freud e Marx. Conforme Jay (1989, p. 184), diferentemente de Fromm que havia abandonado uma leitura mais ortodoxa de Freud, colocando-o como inimigo de um novo princípio da realidade, Marcuse buscou descobrir aqueles elementos da psicanálise que efetivamente se projetam mais além do sistema presente. A abordagem de Marcuse se destaca dos seus demais colegas do Instituto por manter um viés menos pessimista, utilizando a teoria psicanalítica para projetar possibilidades emancipatórias. De fato, enquanto o estudo da psicanálise levou Horkheimer e Adorno a fortalecer um pessimismo cada vez mais fundo e ajudou a fomentar uma retirada do ativismo político, por sua vez auxiliou Marcuse a ver as possibilidades emancipatórias contidas em tal filosofia e projetá-las como elementos fundamentais para a transformação da sociedade. Em uma entrevista com Habermas, Marcuse fala da importância da psicanálise freudiana para a sua filosofia e de como ela aparece no âmbito da teoria crítica. Efetivamente ela aparece

como uma necessidade; sim, como uma necessidade. O que estava por traz de todos esses trabalhos era a realidade do fascismo, e a realidade do fascismo tinha que ser explicada em conceitos da teoria de Marx, não em arranjos *ad hoc*, mas desenvolvidos a partir da teoria mesma de Marx. E a esse respeito, a psicanálise parecia ter descoberto toda uma profunda camada do comportamento humano que quiçá pudera proporcionar uma chave para responder a pergunta de porquê em 1918/19 tudo tinha ido para o fundo. Porquê todo esse potencial revolucionário, não somente não havia sido utilizado, mas havia ficado desperdiçado por muitas décadas, e incluso aniquilado? A psicanálise, sobretudo a metapsicologia de Freud, parecia prestar ajuda na clarificação das causas (HABERMAS, 2003, p. 242).

A psicanálise auxilia na compreensão de dois problemas importantes para a teoria crítica: 1) a realidade do fascismo e 2) as sucessivas derrotas dos movimentos revolucionários. Contudo, é preciso compreender que os marxistas da década de 1920 e 1930 não viam com bons olhos a teoria de Freud, a qual qualificavam como pessimista para realizar as esperanças revolucionárias do marxismo. Nesse sentido, a tentativa do Instituto em inserir a psicanálise em sua teoria crítica foi um passo atrevido e pouco convencional⁵⁸ (JAY, 1989, p. 152). Seguindo os parâmetros teóricos já expostos por Adorno em *Social Science and Sociological Tendencies in Psychoanalysis*, texto de 1946, Marcuse põe tom à apropriação freudo-marxista da

⁵⁸ Ainda que a aproximação entre Marx e Freud tenha se dado inicialmente através de Eric Fromm, mais tarde a adoção de uma postura revisionista da psicanálise por parte de Fromm que, em essência, diminuía consideravelmente o papel das pulsões no âmbito individual e social, fez com que ele rompesse definitivamente com o Instituto. Em *Eros e civilização*, o autor acrescenta no último capítulo o epílogo intitulado *Crítica do revisionismo neofreudiano*, o qual não deixa de ser uma crítica mordaz endereçada à Fromm. No fundo dessa crítica estava, segundo Rouanet (1989, p. 233), o fato de que “a rejeição revisionista das pulsões comporta para Marcuse a consequência inaceitável de impossibilitar uma reflexão sobre o futuro utópico da humanidade, além do princípio da realidade vigente”.

psicanálise de maneira a projetar uma crítica imanente da realidade. Ou seja, a psicanálise é utilizada como ferramenta de crítica da sociedade ao mesmo tempo em que permite vislumbrar possibilidades de transformação do princípio da realidade que estão contidos na própria estrutura social.

Embora o contato mais sistemático de Marcuse com a psicanálise só tenha se dado a partir de sua chegada aos Estados Unidos, Robinson (1971, p. 35) assinala que já nas obras da década de 1930 podia se notar sutis esboços de seu interesse posterior por Freud. Por exemplo, no texto *Para a crítica do hedonismo* (1997), quando concede validade ao momento hedonista na totalidade da dialética da razão e felicidade, protestando contra as tendências ascéticas do idealismo. Neste texto reconhece ainda a relação entre sexualidade reprimida e agressividade. Também em sua crítica da exploração havia Marcuse incluído a repressão sexual de maneira a dar um sentido político para mais além da psicologia. Além disso, no ensaio *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1997), critica a noção idealista de amor burguês e de personalidade, antecipando alguns aspectos da denúncia ao revisionismo.

5.2 De Freud a Marcuse: os limites históricos do princípio da realidade

Uma das principais contribuições de Marcuse com o livro *Eros e civilização* (1968) vai ser demonstrar a obrigatória historicidade do princípio da realidade que, contrariando a abordagem mais biológica e evolutiva de Freud, aponta para um inequívoco horizonte emancipatório. Para compreendermos as teorizações marcuseanas em torno do tema é necessário darmos um passo atrás e esmiuçar alguns conceitos freudianos importantes da psicanálise que são utilizados por Marcuse, e que o levam a problematizar a prevalência absoluta do princípio da realidade na sociedade moderna, tais como os conceitos de pulsão, princípio da realidade e o mal-estar na civilização.

Enquanto a filosofia existe não apenas como atividade individual, mas como produto da civilização e forma da cultura, ela não deixa de ser também um objeto psicanalítico. A filosofia não é apenas atividade dos filósofos, mas sim um modo de vida. Por sua vez, a psicanálise também representa um importante papel na filosofia, pois auxilia a problematizar aspectos da cultura e da sociedade de um outro ponto de vista. Tal é o caso quando tratamos das pulsões enquanto estruturas de base nas quais é possível investigar a arqueologia primitiva das instituições culturais, revelando a origem concreta da qual ela deriva. Essa característica foi muito valorizada, além de Marcuse, pela corrente da teoria crítica. Conforme Assoun (1978, p. 92), as situações psicológicas primitivas (como as denominava Freud) são evocadas

condicionalmente, não como hipotéticas, mas enquanto virtualidades objetivas, ou seja, “como estruturas que contêm, sob forma programada, a necessidade pulsional originária, suscetível de, em seguida, encarnar-se em diversos motivos e configurações expressivas”. Por este ângulo, trata-se de utilizar a teoria das pulsões para entender os princípios que regem a dinâmica dos indivíduos e a projetam na sociedade.

Nas palavras de Garcia-Roza (2008, p. 79), “com o conceito de pulsão somos lançados no redemoinho queimante do caldeirão da bruxa – a bruxa metapsicologia”, talvez o conceito mais original de Freud⁵⁹. De fato, ele deve ser considerado como uma ficção teórica, tal como Freud se referia, em que sua característica principal não é descrever a realidade, mas explicá-la ou constitui-la. O termo pulsão faz sua entrada na obra de Freud *Três ensaios de teoria sexual* (1905/1996a), na qual dá a entender que o termo designa estímulos constantes provenientes do próprio corpo (à diferença dos estímulos externos), enquanto que outras vezes o utilize para designar o representante psíquico desses estímulos. Há ainda que considerar que a pulsão é um conceito que se situa na fronteira entre o anímico e o corporal e que, conseqüentemente, articula o anímico e o somático.

Para Freud (1930/1996e, p. 105) a civilização é fundada essencialmente através da renúncia pulsional e, conseqüentemente, da repressão das pulsões. O desenvolvimento da civilização pode ser visto como um processo peculiar caracterizado pelas modificações que ele ocasiona nas pulsões, resultando em uma economia da libido, o que não deixa de impor grandes sacrifícios, de maneira que “o homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança” (FREUD, 1930/1996e, p. 121). Ou seja, a supressão das pulsões, tanto eróticas quanto agressivas, garantem a manutenção da civilização tal qual a conhecemos⁶⁰, mas também impede a felicidade pela via das reivindicações individuais, acarretando um alto grau de frustração e sofrimento.

Dentre as formas de sofrimento que ameaçam o indivíduo, Freud (1930/1996e, p. 85), destaca três: a inevitabilidade da decadência e dissolução do nosso corpo, a esmagadora destruição que provém do mundo externo e o sofrimento que advém da relação com outros sujeitos. O sofrimento vindo dessa última fonte aparece como muito mais penoso, embora seja

⁵⁹ Pulsão ou *Trieb*, no original alemão, o conceito faz seu aparecimento nos textos freudianos de 1890, nos quais aparece frequentemente também em outros termos substitutivos, tais como excitação pulsional (*Triebregung*), moção de desejo (*Wunschregung*), estímulo pulsional (*Triebreiz*), excitação (*Erregung*) e outros mais, o que dificulta o rastreamento da gênese do conceito. Note-se, contudo, que o termo *Trieb* (pulsão) jamais é utilizado como sinônimo para *Instinkt* (instinto), e que este último aparece pouquíssimas vezes em sua obra (GARCIA-ROZA, 2008, p.80).

⁶⁰ Freud define civilização como “a soma integral das realizações e regulamentos que distinguem nossas vidas das de nossos antepassados animais, e que servem a dois intuítos, a saber: o de proteger os homens contra a natureza e o de ajustar os seus relacionamentos mútuos” (FREUD, 1930/1996e, p. 97).

comumente considerado como um acréscimo gratuito que poderia ser facilmente resolvido. Sob a pressão desse sofrimento os homens acostumaram-se a moderar suas reivindicações de felicidade, de maneira que o próprio princípio do prazer, sob a influência do mundo externo, converteu-se no modesto princípio da realidade. Assim, é comum “que um homem pense ser ele próprio feliz, simplesmente porque escapou à infelicidade ou sobreviveu ao sofrimento, e que, em geral, a tarefa de evitar o sofrimento coloque a de obter prazer em segundo plano” (FREUD, 1930/1996e, p.85).

Os indivíduos tentam levar essa tarefa a cabo através de variados caminhos que nos foram mostrados por diversas escolas de sabedoria popular. Na obra *Mal estar e civilização* (1930/1996e, p. 87 e ss), Freud enumera seis métodos pelos quais os homens se esforçam para conseguir a felicidade e manter afastado o sofrimento. Se a ausência do sofrimento corresponde à inibição das fontes internas sensoriais que projetam nossas necessidades, o primeiro método para evitar o sofrimento diz respeito ao aniquilamento das pulsões, tal como é descrito pela sabedoria Oriental. Por essa via, o indivíduo atinge a felicidade pela quietude, mas também anula a sua vida. Seguindo o mesmo caminho, o segundo método se refere ao controle da vida pulsional através da aceitação do princípio da realidade. Nesse caso, a satisfação da pulsão dominada pelo ego é menos intensa do que a satisfação de uma necessidade selvagem.

Os três métodos seguintes enumerados por Freud são a fruição artística, a fuga da realidade e o amor. A primeira pretende uma distensão com a realidade na qual a satisfação é obtida através de ilusões sem que a discrepância com a realidade interfira na sua fruição. Ela caracteriza-se pela forte ênfase na imaginação como âmbito que escapa à alçada do princípio da realidade. A frente dessa satisfação está a fruição das obras de arte, fruição que é tornada acessível a todos por intermédio do artista. O método da fuga, por sua vez, considera a realidade como a única inimiga e causa do sofrimento, com a qual é impossível conviver e ser feliz ao mesmo tempo. O eremita e o louco adotam esse método, assim como a religião em termos coletivos. Por fim, o amor visa tornar o indivíduo independente do destino e para isso procede o deslocamento da libido ao fixar-se em objetos pertencentes a esse mundo, obtendo felicidade de um relacionamento emocional com eles.

O método seguinte consiste em afastar o sofrimento através de deslocamentos de libido, meio pelo qual o nosso aparelho mental ganha flexibilidade. Essa tarefa consiste em reorientar os objetivos pulsionais de tal maneira que iludam a frustração do mundo externo, sendo designada por sublimação das pulsões⁶¹. Ela se refere a possibilidade de deslocar as pulsões de

⁶¹ Conforme Ernest Jones (1979), a sublimação era tema de um dos doze textos que comporiam o conjunto ao qual Freud pretendia dar o nome de *Preliminares a uma metapsicologia*. Lamentavelmente, o artigo sobre a sublimação

seus alvos destrutivos e imediatos para metas mais elevadas⁶² que resultam no crescimento do coletivo, em que se intensifica o prazer na medida em que se investe no trabalho psíquico e intelectual. “Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos classificar em termos metapsicológicos”⁶³ (FREUD, 1905/1996a, p. 87).

De fato, o que caracteriza a sublimação é um desvio da pulsão de seu objetivo sexual em direção a outros objetivos que não apresentam nenhuma relação aparente com a sexualidade. Conforme Garcia-Roza (2008, p. 134), a sublimação corresponde à libido do objeto, no qual o objeto deve ser socialmente valorizado, isto é, exige a permuta do objeto sexual por outro mais acessível e mais valorizado pelo social. A descrição dada por Freud acerca da atividade artística é exemplar: o artista transfere o seu interesse, e também sua libido, para a fantasia, obtendo assim um alívio e um consolo provisórios. O que caracteriza o verdadeiro artista é o fato de ele elaborar as suas fantasias de modo a perderem o que possuem de excessivamente pessoal para os demais sujeitos, dando forma a um material que passa a representar a sua fantasia e, dessa maneira, obter um prazer que por outras vias lhe seria negado. Por outro lado, ao mesmo tempo em que obtém prazer para si, permite aos outros obterem prazer através de suas próprias fontes inconscientes.

Diante do exposto, as pulsões aparecem revestidas de um conteúdo repressivo em Freud na medida em que ele pressupõe um conflito irreconciliável entre o princípio do prazer e o princípio da realidade. Nos termos em que as pulsões tenderiam sempre para a satisfação e predomínio do prazer, a luta entre os dois princípios seria uma constante no interior da civilização, justificando o permanente mal-estar. Sob outro ponto de vista, a sublimação das pulsões implica também uma interiorização da repressão e uma consequente liberação de energia produtiva para o trabalho socialmente necessário. Nessa lógica, repressão pulsional e civilização estão intimamente relacionados na teoria freudiana, de modo que a repressão precisa ser interiorizada a fim de dominar a agressão pelo sentimento de culpa (FREUD, 1930/1996e). Para Marcuse (1968, p. 37), a repressão é um fenômeno histórico nos termos em que desde a

faz parte dos textos perdidos. Isso se torna grave quando consideramos a diminuta análise que dispensa Freud ao termo em suas obras publicadas.

⁶² Atente-se para o significado do termo comum tanto para “sublimação” quanto seu correlato alemão “*Sublimierung*” significam “erguer-se à maior altura”, “engrandecer”, “enaltecer”, “elevar à maior perfeição”, ou ainda “passagem do estado sólido diretamente ao gasoso”, “purificação de uma substância volátil por meio de calor”.

⁶³ Nos parece que nessa alusão Freud teria manifestado sua pretensão de dedicar-se à temática da sublimação no futuro.

primeira restauração da dominação, a repressão externa sempre foi apoiada pela repressão interna: “o indivíduo escravizado introjeta seus senhores e suas ordens no próprio aparelho mental”, de maneira que a luta contra a liberdade se reproduz na psique, enquanto que a auto-repressão se apoia nas suas instituições.

Sendo assim, a eterna luta primordial pela existência, aparece em Freud como o eterno antagonismo entre princípio do prazer e princípio da realidade, sendo que a noção de civilização não-repressiva é impossível e constitui um dos pilares fundamentais da teoria freudiana. Para Marcuse, Freud não teria feito uma diferenciação adequada entre as vicissitudes biológicas e históricas, entre a renúncia pulsional necessária à satisfação das necessidades vitais em uma sociedade primitiva e em uma sociedade altamente desenvolvida. A teoria pulsional de Freud ignora o caráter histórico envolvido na dinâmica pulsional. O princípio da realidade ampara o organismo em um mundo que é, essencialmente, um mundo histórico, ou seja, “o mundo externo que o ego em evolução defronta é, em qualquer estágio, uma organização histórico-social específica da realidade, afetando a estrutura mental através de agências ou agentes sociais específicos” (MARCUSE, 1968, p. 50). A cada etapa histórica, cabe uma forma diferenciada de controle sobre as pulsões.

Nos termos em que a teoria freudiana estaria carregada de um caráter não-histórico, ela impede a distinção entre a repressão necessária e aquela instrumentalizada, contribuindo assim para a naturalização de elementos repressivos específicos de uma determinada realidade sócio-histórica. Por sua vez, Marcuse vai empreender uma tentativa de historicizar o princípio da realidade ao apontar para o seu caráter não-absoluto, o que implica uma noção aberta à emancipação. Para tanto, os termos freudianos que não diferenciam as vicissitudes biológica e histórica são emparelhados com conceitos marcuseanos que assinalam seu componente histórico-social específico, dando origem aos termos mais-repressão (*Surplus-Repression*), as restrições requeridas pela dominação social, e princípio do desempenho (*Performance principle*), a forma histórica específica do princípio da realidade (MARCUSE, 1968, p. 51).

O problema principal da abordagem de Freud é que o princípio da realidade se funda no fato concreto da carência, quando para Marcuse (1968, p. 51-52, grifos do autor), ela não deixa de ser consequência de uma “*organização* específica de carência e de uma igualmente específica atitude existencial, imposta por essa organização”. A distribuição da escassez e o esforço para superá-la foram impostos aos indivíduos primeiro pela violência e posteriormente pela utilização racional do poder. O progresso até hoje tem permanecido vinculado com a escassez e com o interesse de dominação derivada do exercício racional de autoridade. Marcuse (1968, p. 52) atenta ainda para o fato de que “tal dominação não exclui o progresso técnico,

material e intelectual, mas apenas como um produto marginal, enquanto se preservam a carência, a escassez e a coação irracionais”.

Sem embargo, Marcuse acredita que o estágio de desenvolvimento alcançado pela civilização, assim como o caráter assumido pelo princípio da realidade na época do capitalismo monopolista, o princípio do desempenho, pode fornecer os elementos que permitem rejeitar a posição absoluta do sacrifício em prol da eliminação da escassez, assim como diminuir a energia pulsional consumida em trabalho alienado. Na medida em que o progresso histórico tende a tornar obsoletas as instituições do princípio do desempenho, ele poderá também tornar obsoleta a organização repressiva das pulsões, assim como da mais-repressão. Assim, uma quantidade considerável e crescente de destrutividade pode ser absorvida ou neutralizada pela libido fortalecida (MARCUSE, 1968, p. 124).

Ainda que Marcuse atribua ao alto grau de desenvolvimento alcançado pela civilização a possibilidade de florescimento de uma sociedade que não esteja baseada na repressão pulsional, o avanço tecnológico por si só não conforma esta realização. O princípio do desempenho, ademais de representar a fase atual do princípio da realidade, traz consigo aspectos da unidimensionalidade que estão profundamente arraigados na estrutura consciente e inconsciente dos indivíduos, como as falsas necessidades e a repressão das pulsões. É preciso atentar para o fato de que a utilização das conquistas tecnológicas do princípio do desempenho na construção de uma sociedade emancipada envolve, obrigatoriamente, a superação do seu caráter ideológico. O padrão de produção e consumo estão de tal forma permeados no modo de vida da população que o aumento da produtividade por si só não permite a evasão deste sistema e a consequente gestão de um padrão de desenvolvimento não-repressivo. É por isso que para Marcuse a superação do princípio do desempenho precisa estar atrelada a uma transformação dos modos de pensar e sentir, na criação de condições subjetivas críticas aliadas às lutas sociais em uma dinâmica representada pela estética.

Como já indicado em *A ideologia da sociedade industrial* (1978), a transformação da sociedade depende diretamente do grau de desenvolvimento alcançado aliado com a formação de condições subjetivas propícias, e que em *Eros e civilização* (1968) aparece na tese do caráter histórico do princípio do desempenho e na emergência de uma racionalidade sensível. Essa é a diretriz que guia a noção de desenvolvimento não-repressivo em Marcuse e que orienta a possibilidade emancipatória contida na estética. Afinal, também para Schiller o estabelecimento do estado estético vai estar condicionado à existência livre da coação da necessidade na qual reina a abundância:

[...] O inseto volteia ao sol com feliz vitalidade, e seguramente não será um grito de necessidade o que ouvimos na melodia do pássaro canoro. É inegável a liberdade nesses movimentos; não é, entretanto, absoluta, mas apenas com relação a uma necessidade determinada e exterior. O animal trabalha quando uma privação é o móbil de sua atividade e joga quando a profusão de força é este móbil, quando a vida abundante instiga-se à atividade (SCHILLER, 2002, p. 136).

Com a vitória sobre a penúria alcançada pelo desenvolvimento das forças produtivas, o tempo de trabalho alienado pode ser reduzido a um mínimo. Em termos pulsionais, essa prerrogativa permite uma reerotização de zonas inteiras do organismo para além da sexualidade reprodutiva. A libido pode voltar a ocupar regiões do corpo comprometidas pelo desenvolvimento repressivo, redescobrando o prazer pré-genital perdido. Conforme Rouanet (1989, p. 243), é possível assim uma recuperação do narcisismo primário, o que remete a uma possível reerotização da realidade exterior: “a libido ocuparia não somente o corpo inteiro, mas também a natureza, e estabeleceria relações intersubjetivas erotizadas com outros Egos, também liberados, além das instituições reguladoras do princípio do desempenho”.

Dessa maneira, o homem não precisa dispensar a totalidade de suas energias em trabalho, mas pode dedicar-se também ao cultivo de si mesmo. Na medida em que possui mais e melhores meios para facilitar a vida pode dedicar-se à sua própria formação enquanto ser individual e social. Marcuse advoga que a hipótese de uma civilização não-repressiva precisa ser teoricamente validada nos termos da possibilidade de desenvolvimento não-repressivo da libido. As forças e elementos que podem direcionar o desenvolvimento nesta direção vão estar contidas justamente nas forças mentais que se conservaram livres do princípio da realidade e que, ao mesmo tempo, transmitem essa liberdade à consciência madura. Estes elementos vão ser a fantasia e a imaginação criativa, partes fundamentais também da experiência estética. Na esteira dessas considerações, em *Eros e civilização* (1968) Marcuse vai procurar fundamentar a possibilidade do princípio da realidade não-repressivo na estética, caminho que vai passar pela importância da sublimação artística, da fantasia, da imaginação criativa e da educação estética.

5.3 A dessublimação repressiva em Marcuse

Em Marcuse o conceito de sublimação artística ganha importância, pois ela equivale à alienação artística. A arte cria imagens que são irreconciliáveis com o princípio da realidade, além de preservar a negatividade desses momentos artísticos. Contudo, na época do capitalismo monopolista ocorreram algumas mudanças fundamentais em relação ao período do qual

partiram os pressupostos de Freud. Essa época recebe um exame detido na obra *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional* (1978), a qual é caracterizada, entre outras coisas, pela unidimensionalização, tecnologização e absorção da negatividade. Essas novas condições, por sua vez, geram outra dinâmica pulsional que Marcuse denomina por dessublimação repressiva (1978, p. 82 e ss).

Se a sublimação representava um direcionamento específico da pulsão para atividades com alto valor social, por sua vez a dessublimação repressiva se refere à retirada dos impedimentos das pulsões e a sua realização de forma imediata, que se mostra através de uma dessublimação da esfera sexual. Através da liberalização da sexualidade genital – não de *Eros* – substitui-se a satisfação mediada pela sublimação por uma satisfação imediata que obscurece a tomada de consciência e enfraquece a revolta das pulsões contra o princípio da realidade. A dessublimação repressiva da sexualidade se dá de uma forma que não se opõe ao princípio da realidade, mas o mantém. Ao invés de haver um restabelecimento da libido polimórfica e da energia erótica de *Eros*, há uma intensificação da sexualidade unicamente genital.

Para Marcuse a dessublimação está diretamente ligada ao modo de vida projetado pela sociedade tecnológica que amplia a liberdade enquanto intensifica a dominação. De fato, a mecanização, enquanto racionaliza os processos de produção e diminui o tempo de trabalho desgastante, possibilita uma economia da libido. No entanto, esse mesmo processo também a afasta das formas anteriores de realização como aparece no contraste entre “o viajante moderno e o poeta andarilho, entre linha de montagem e artesanato, entre cidade pequena e cidade grande” (MARCUSE, 1978, p. 83). Ainda que o meio pré-tecnológico fosse marcado pela penúria, desapareceu com ele uma experiência da libido que não mais existe, ou seja, com o progresso tecnológico “toda uma dimensão da atividade e passividade foi deserotizada” (1978, p. 83), e o ambiente em que o sujeito podia obter prazer foi drasticamente reduzido. Consequentemente, o âmbito de concentração libidinal também foi reduzido, o que, por sua vez gerou uma redução da experiência erótica na experiência e satisfação sexuais.

Ao diminuir a energia erótica e intensificar a energia sexual, a sociedade tecnológica limita o alcance da sublimação, isto é, reduz a necessidade de sublimação. Com a eliminação do direcionamento da pulsão para fins da civilização e sua redução a libido sexual-genital, desaparece a tensão latente entre a necessidade que provém das pulsões e o seu impedimento pela civilização. Sem deixar de ser instrumento de trabalho, o corpo passa a ser valorizado, adicionalmente, como objeto libidinal, resultado de uma invasão do sexo na esfera do trabalho e das relações públicas que prevê a satisfação (controlada). O resultado é que o sexo se transforma em mercadoria e a mercadoria, por sua vez, se libidiniza.

Para Marcuse, esse processo traz consequência graves na medida em que projeta no mecanismo mental uma atitude conformista pela redução da tensão entre o que é desejado e o que é permitido, de modo que o princípio da realidade parece não mais exigir uma transformação das necessidades pulsionais: “o indivíduo deve adaptar-se a um mundo que não parece exigir a negação de suas necessidades mais íntimas – um mundo que não é necessariamente hostil” (MARCUSE, 1978, p. 83). Recorde-se aqui que em Freud, Eros é uma força geral que transcende a mera sexualidade, que por sua vez é vista como um impulso especializado e localizado genitalmente de uma energia mais ampla que investe o corpo e também o ambiente humano. Ao reduzir Eros à sexualidade é possível deserotizar a vida e liberalizar o sexo, ou seja, dessublimar sem eliminar a repressão. Ao contrário, a sublimação preserva a consciência das renúncias que a sociedade impõe ao homem, preservando também a necessidade de liberação:

A sublimação exige um alto grau de autonomia e compreensão; é a mediação entre consciente e o inconsciente, entre os processos primários e secundários, entre o intelecto e o instinto, a renúncia e a rebelião. Em suas mais realizadas formas, tais como na obra artística, a sublimação se torna a força cognitiva que derrota a supressão enquanto se inclina diante dela (MARCUSE, 1978, p. 85).

Na prática, a dessublimação invade dimensões amplas da cultura como a arte, na qual ela pode ser observada no contraste entre a literatura clássica e romântica, e a literatura contemporânea. Em obras marcadas pelo compromisso erótico, como *Fedra*, de Racine, *As afinidades eletivas*, de Goethe, *As flores do mal*, de Baudelaire, e *Anna Kerina*, de Tolstói, a sexualidade aparece como reflexiva e sublimada. O domínio de Eros é também de Tanatos, domínio do bem e do mal que está e permanece além do alcance do princípio da realidade. Em contraste, a sexualidade dessublimada domina os alcoólatras de O’Neil e os selvagens de Faulkner, em *Uma rua chamada pecado*, *Gata em teto de zinco quente*, *Lolita* e grande maioria dos enredos de Hollywood⁶⁴. A sexualidade aqui aparece como desenfreada, ousada, desinibida; é parte integrante do que ocorre na sociedade, mas em nenhum momento sua negação. “O que ocorre é, sem dúvida, selvagem e obsceno, viril e saboroso, assaz imoral – e, precisamente por isso, perfeitamente inofensivo” (MARCUSE, 1978, p. 87).

Rouanet (1989, p. 224) chama a atenção para o fato de que uma sociedade que pode gerir a libido pode, ao mesmo tempo, administrar a pulsão da morte. De fato, o estabelecimento

⁶⁴ São alguns exemplos que Marcuse evoca a partir de sua época, mas não é preciso uma análise profunda para perceber que a dessublimação em nossa época é mais intensa e abrangente. Basta observar, a título de exemplo, grande quantidade de telenovelas que se enquadram nesse discurso e que invadem a televisão aberta no Brasil.

da civilização exigia o represamento de Eros, o que remetia a uma liberação correlativa da pulsão agressiva. Nesses termos, a sociedade estava continuamente exposta ao risco de aniquilação devido a dinâmica pulsional responsável pelo progresso. Por sua vez, a sociedade unidimensional elimina o risco e absorve a contradição presente nessa dinâmica. O problema para a sociedade unidimensional consistia não em eliminar a pulsão destrutiva, pois ela é necessária para a tarefa de conquista da natureza e para proteger-se dos inimigos internos e externos, mas sim em canaliza-la para seus próprios fins. Para Marcuse (1978, p. 87), o risco de destruição evitável tornou-se normal no cotidiano das pessoas, de maneira que já não pode servir para denunciar ou renunciar ao sistema social.

5.4 A fantasia como retorno do reprimido

Nos termos do projeto de libertação pulsional, a arte em *Eros e civilização* está ligada ao retorno do reprimido, aos elementos que compõe a história proibida e subterrânea da civilização. Na teoria de Freud, as forças mentais opostas ao princípio da realidade aparecem essencialmente ligadas e operando a partir do inconsciente. Entretanto, ainda que os processos inconscientes não possam fornecer padrões para a construção de uma mentalidade não-repressiva, a fantasia, ressalta Freud, é uma atividade que retém um alto grau de liberdade. É por isso que no capítulo 7 Marcuse trabalha a imaginação e a fantasia enquanto elemento de ligação entre a razão e a sensibilidade.

O filósofo destaca que a fantasia “liga as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência (arte), o sonho com a realidade”, e embora o seu reconhecimento como processo do pensamento já existisse na filosofia e na psicologia, a grande contribuição promovida por Freud consiste em demonstrar a gênese desse processo, assim como sua conexão essencial com o princípio do prazer (MARCUSE, 1968, p. 132). Na medida em que existe uma separação entre o princípio da realidade e o princípio do prazer, e uma prevalência clara do primeiro sobre o segundo, o princípio da realidade obtém o monopólio da interpretação, alteração e manipulação da realidade. A outra parte do aparelho mental permanece livre do princípio da realidade, ainda que pagando um alto preço: torna-se impotente, inconsequente e irrealista.

Ainda que o termo imaginação apareça algumas poucas ocasiões na obra de Freud, a palavra fantasia (*Phantasie*) ocupa quatro páginas no índice das *Obras completas* (FREUD, 1996f). Em 1908, no texto *O poeta e o fantasiar* (1908/1996b) Freud já havia proposto que a fonte criadora do poeta residia nas fantasias ou nos devaneios, que substituem o jogo infantil

na época adulta. Na *Interpretação dos sonhos*, (1900/2001) afirma que as fantasias, assim como os sonhos, são realizações de desejos, em que algumas remetem a eventos da infância e outras, tais como as fantasias conscientes, por seu conteúdo e procedência de material reprimido, tem que permanecer inconsciente. Em 1911, em *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental* (1911/1996c), a fantasia se refere a uma parte da atividade mental que permanece livre do jugo tirânico do princípio da realidade, sendo que está submetida somente ao princípio do prazer.

Em Schiller a fantasia aparece como o elemento que possibilita o maior grau de liberdade para o indivíduo. A Carta XXI vai tratar do estado de determinabilidade da mente, a qual pode se dar em dois casos: quando está limitada ou quando sente, e quando limita a si mesma a partir da capacidade absoluta própria ou quando pensa. Por sua vez, a determinabilidade estética coincide com a mera ausência de determinação em um único ponto que exclui toda a existência determinada. Ou seja, “se a ausência de determinação por falta era representada como uma *infinitude vazia*, a liberdade de determinação estética, que é a contrapartida real daquela, tem que ser considerada como uma *infinitude plena*” (SCHILLER, 2002, p. 106, grifo do autor).

O estado estético é considerado por Schiller como aquele em que o homem está livre de toda a determinabilidade particular. Esse estado implica que, pela cultura estética, o homem adquire a capacidade de tornar-se aquilo que quiser, na medida em que lhe é “devolvida a capacidade de ser o que deve ser” (SCHILLER, 2002, p. 106). Nos termos da arte, essa capacidade de devolver a liberdade ao homem, de projetar um futuro aberto, está referida à imaginação e à fantasia. Fugindo a toda coerção tanto do impulso sensível, quanto do impulso formal, a fantasia e a imaginação inerente à beleza devolvem ao homem a suprema dádiva: a dádiva da humanidade. Schiller afirma que a beleza é nossa segunda criadora, pois “não nos concede nada mais senão a capacidade para a humanidade, deixando o uso da mesma depender da determinação de nossa própria vontade (SCHILLER, 2002, p. 107).

Por sua vez, os conceitos de imaginação e fantasia são tomados por Marcuse como elementos centrais da dimensão estética para a reconstrução da realidade estabelecida. Enquanto estrutura a sociedade e torna possível a satisfação das necessidades vitais que garantem o prolongamento da vida, o princípio da realidade se sobrepõe ao princípio do prazer e dirige o progresso nas sociedades. A razão torna-se repositório único no qual se fixam os objetivos, normas e valores do ego, e acaba por decidir o que é útil e inútil, bom e mau. Enquanto isso, a fantasia nasce e é simultaneamente abandonada pela organização do Ego do prazer no Ego da realidade. Embora a fantasia não faça parte do universo cotidiano do útil,

Marcuse ressalta que é ela quem preserva “a estrutura e as tendências da psique anteriores à sua organização pela realidade, anteriores à sua conversão num ‘indivíduo’, em contraste com os outros” (1968, p. 134). Ou seja, a fantasia preserva o passado sub-histórico do indivíduo enquanto gênero, resguardando a unidade entre individual e particular, em contraste com a história posterior do homem, empenhada em dissolver essa unidade.

A reflexão sobre a obra de Freud permite a Marcuse problematizar o caráter histórico da dominação corporificada na forma da sociedade unidimensional. Na medida em que a força de Eros é monopolizada e utilizada pela sociedade, dissociando-o da cotidianidade e promovendo uma dessublimação repressiva, seu potencial crítico e passível de ser utilizado como motor na transformação desse estado fica bloqueado. Dito de outra maneira, a civilização – de acordo com Freud – construiu a si mesma reprimindo o prazer e negando Eros.

Com efeito, a fantasia (fantasia e imaginação são usadas como sinônimo para Marcuse) aparece como um processo mental autêntico que corresponde a uma experiência própria que objetiva superar a antagônica realidade humana. Embora os ideais almejados pela fantasia tenham sido removidos para o âmbito da utopia, o retorno à antiga unidade do indivíduo com o todo, felicidade e razão, continua a ser sua exigência. As verdades da imaginação surgem na medida em que a própria fantasia vai tomando forma, na criação de um universo ao mesmo tempo objetivo e subjetivo que é representado pela arte. A função cognitiva da fantasia conduz a estética como “ciência da beleza” (MARCUSE, 1968, p. 135), isto é, contida na forma estética está o protesto contra a organização da vida nos termos do princípio do desempenho. Enquanto retorno do reprimido, a imaginação artística preserva a lembrança da promessa traída, opondo à repressão institucionalizada a imagem do homem como sujeito livre.

Aqui Marcuse não deixa de enfatizar, através da forma estética, a dupla função da obra de arte: tanto opor quanto reconciliar, acusar e absorver. Embora a arte oponha-se à dominação mostrando a imagem do homem livre, em um estado de não-liberdade a arte só pode sustentar a imagem da liberdade na negação da não-liberdade. A vinculação da arte à forma (estilo, ritmo, métrica), introduzem uma ordem estética que a reconcilia com o conteúdo, privando-a de seu terror. Resgatando o princípio do efeito catártico em Aristóteles, a arte, também para Marcuse, possui dois momentos: acusar e absorver, recordar o reprimido e reprimir de novo (1968, p. 135). Essa duplicidade da arte já havia aparecido no ensaio de 1937, *Sobre o Caráter afirmativo da cultura*, e no de 1945, *Alguns comentários sobre Aragon*.

Embora essa ambiguidade seja um traço característico da arte (e Marcuse vai ressaltar isso nos seus próximos textos), ela expressa o retorno da imagem reprimida da liberdade enquanto assume a oposição como elemento constitutivo. As vanguardas artísticas continuam

a desempenhar um papel importante no pensamento de Marcuse, e é nesse sentido que ele afirma a necessidade da arte, enquanto quiser permanecer na oposição, de contrariar a forma estética: “a arte somente sobrevive na medida em que se anula, na medida em que poupa sua substância mediante a negação à reconciliação; quer dizer, na medida em que se torna surrealista e atonal”⁶⁵ (1968, p. 136). A defesa da forma surrealista também vai no sentido de ressaltar a sua ênfase na psicanálise, considerando o sonho e a atividade lúdica enquanto processos mentais nos quais a oposição da fantasia aparece com mais força.

Conforme Marcuse (1968, p. 138), o valor de verdade da imaginação não diz respeito apenas ao passado, enquanto resgata a perdida unidade do ser, mas também com o futuro, pois as “formas de liberdade e felicidade que evoca pretendem emancipar a realidade histórica”. Enquanto se recusa a aceitar as limitações do princípio da realidade, em esquecer o que “pode ser”, a imaginação projeta suas exigências sobre uma realidade em construção, vindoura. Embora as implicações dessa concepção atinjam os mais amplos campos do conhecimento humano, foi somente na linguagem da arte que puderam encontrar lugar.

Convém aqui situar as problematizações estéticas dentro da estrutura maior que se propõe a obra *Eros e civilização*, evitando ver a arte como ponto de escape ou mera normatividade dentro do projeto marcuseano de liberação pulsional. O autor luta contra uma hipótese que considera utópica a possibilidade de um desenvolvimento não-repressivo das pulsões, de se suplantar o princípio do desempenho reinante nas sociedades complexas. Como já havíamos comentado anteriormente, o princípio da realidade tem caráter histórico, sendo que o atual estágio é marcado pela abundância em termos materiais, mas também pela má distribuição. Ou seja, o desenvolvimento tecnológico possibilita hoje um menor dispêndio de energia para a satisfação das necessidades básicas de sobrevivência, o que permite uma economia de tempo e energia libidinal para a autorrealização do homem. Não obstante, ao mesmo tempo também bloqueia a possibilidade de gratificação em detrimento da manutenção do atual padrão econômico de desenvolvimento.

A argumentação de Marcuse vai mostrar que o princípio do desempenho, tal qual se apresenta no capitalismo monopolista, tornou-se obsoleto, colocando-nos a questão de pensar a possibilidade de reconciliação entre princípio do prazer e princípio da realidade. Essa hipótese aparece como probabilidade razoável em dois polos opostos das vicissitudes da pulsão: nos primórdios da história primitiva ou em seu estágio de maior maturidade (MARCUSE, 1968, p.

⁶⁵ Como poderemos constatar mais adiante, o posicionamento de Marcuse em relação à forma estética neste texto vai estar diametralmente oposto àquele sustentado em suas obras mais maduras, de maneira exemplar em *A dimensão estética*.

140). Se o primeiro se refere a distribuição não opressiva da escassez, como poderá ter acontecido nas fases matriarcais da antiga sociedade, o segundo pertence a organização racional da sociedade industrial plenamente desenvolvida, após a conquista da escassez com o desenvolvimento tecnológico próprio da sociedade moderna. A diferença seria o caráter não-repressivo do desenvolvimento, que refletiria diretamente na satisfação predominante das necessidades básicas. O acento principal está na ausência da labuta, isto é, sem o domínio do trabalho alienado sobre a existência humana.

Marcuse argumenta que o fator essencial não é a retirada da repressão em si, da negação *tout court* do princípio da realidade, mas da supressão da mais-repressão, ou seja, daquela repressão que se ocupa em perpetuar as condições alienantes de uma determinada estrutura de trabalho. A eliminação da mais-repressão implicaria não apenas a reorganização laboral, mas a reorganização da existência humana como instrumento de trabalho. Tal discussão leva diretamente ao conceito de produtividade enquanto capacidade do homem em realizar, ampliar e melhorar as coisas socialmente úteis na modificação tecnológica do meio. Essa concepção, contudo, pertence ao horizonte do princípio do desempenho e se refere a um modo de vida controlado pelo trabalho alienado.

Para além do seu domínio a produtividade tem outra relação com o princípio do prazer, pois é prevista nos processos da imaginação “que preservam a liberdade, em face do princípio do desempenho, enquanto sustentam a reivindicação de um novo princípio da realidade” (MARCUSE, 1968, p. 144). Logo, é nos termos em que a imaginação e a fantasia projetam uma outra ideia de produtividade, essencialmente distinta das exigências agressivas do princípio do desempenho, que devemos compreender a importância da estética dentro do projeto marcuseano. A arte preserva a memória de um passado anterior à repressão das pulsões e, ao mesmo tempo, projeta novas perspectivas de desenvolvimento que não negligenciam a formação do homem.

5.5 Orfeu e Narciso: o mito em Marcuse

Um dos principais pontos ressaltados por Marcuse na obra *Eros e civilização* é a necessidade de se suprimir a sobre repressão e tudo o que ela significa em termos do progresso nas civilizações avançadas. O filósofo busca nas qualidades inerentes à dimensão estética as imagens de uma outra forma de desenvolvimento na qual o crescimento econômico não enseje a limitação das potencialidades do homem. É nesse sentido que o autor aborda as imagens de

Orfeu e Narciso enquanto representantes de um outro princípio da realidade no sentido de revalorização da sensibilidade frente a prevalência da razão e a supressão das pulsões.

O mito é utilizado por Marcuse em diversas partes de sua obra para ilustrar aspectos teóricos mais amplos, desempenhando um papel importante dentro de sua filosofia. Na medida em que mantém preservados elementos que não foram influenciados pelo princípio da realidade, Marcuse os utiliza para resgatar noções que o auxiliam na fundamentação de um princípio da realidade não-repressivo. Conforme Lévi-Strauss, a importância do mito consiste na identificação da função simbólica com as leis estruturantes do inconsciente, embora ressalte a intencionalidade não de “mostrar como os homens pensam os mitos, mas como os mitos se pensam nos homens” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 31). Enquanto parte de uma realidade cultural extremamente complexa, o mito só pode ser abordado e interpretado a partir de perspectivas múltiplas e complementares, de tal forma que representa um objeto difícil dentro da pesquisa. Contudo, a riqueza de abordagens que o mito sucinta faz dele uma fonte inesgotável de sentidos de onde podemos problematizar aspectos importantes da realidade contemporânea.

O mito é para Freud uma narrativa construída para explicar uma realidade, ao mesmo tempo que a cria. Além disso, o seu significado jamais pode ser lido de maneira fixa, já que o mesmo elemento pode guardar significados distintos e até mesmo opostos, como amor e ódio, vida e morte. Em diversos momentos é possível notar que Freud recorre aos mitos de origem e às referências mitológicas tanto para abordar ou explicar determinadas características do comportamento neurótico, quanto para preencher lacunas teóricas. Nesse caso, o mito aponta para a limitação da teoria que impede uma abordagem mais abrangente. É nesse sentido que Marcuse também procura trabalhar o mito, em uma dinâmica que, por um lado, resgata elementos reprimidos importantes para a problematização da transformação da sociedade, e por outro, agrega fatores que permitem uma visão ampliada da cultura.

Eros, Orfeu, Narciso e Prometeu são utilizados como elementos saturados de significado que complementam, em sentido de totalidade, a teoria apresentada, ou seja, introduzem ideias e fundamentos de um universo mais amplo, assumindo a função de reunir um conjunto de fatores dispersos em uma totalidade própria. Conforme a entidade mítica de Eros⁶⁶, deus do amor, reúna em torno de si uma multiplicidade de significados que extrapolam a definição científica, Freud o habilita para designar a pulsão da vida, responsável por reunir fragmentos menores em unidades cada vez maiores, indivíduos em sociedade (1920/1996d). Para Marcuse

⁶⁶ Na Teogonia, Hesíodo considera Eros como nascido do Caos e, portanto um dos deuses primordiais. Também o define como o mais belo dos deuses imortais, atribuindo ainda o papel unificador e coordenador dos elementos, contribuindo para a passagem do caos ao cosmos (1995, p. 91).

(1968, p. 180), a própria introdução do termo Eros nos últimos escritos de Freud vem acompanhada do sentido de ampliação do conceito de sexualidade. Isto é, enquanto pulsão de vida, indica um instinto biológico mais amplo em contraposição à um âmbito mais vasto de sexualidade; contudo, a não distinção de Freud entre sexualidade e Eros implica uma ampliação quantitativa e qualitativa do próprio conceito de sexualidade.

Alargando o conceito a partir de Freud, Marcuse modifica e amplia seu significado que passa a designar não apenas a pulsão da vida e os elementos representativos desta, mas termo que reúne em si as qualidades de uma civilização não-repressiva, ligando-o diretamente à estética. Nesse sentido, Orfeu e Narciso aparecem como os arquétipos dessa transformação porquanto representem aspectos opostos à rigidez da racionalidade. O primeiro, poeta e músico oriundo da Trácia, usava seu canto para acalmar as feras e os homens, comovendo até mesmo as pedras. O segundo, apaixonado pela imagem de si mesmo refletida na água, afoga-se e é transformado em uma flor. Narciso representa a bela forma, na qual a atração exercida pelo belo é capaz de parar o tempo. Por sua vez, Orfeu é capaz de controlar a natureza através da música.

Como já comentado anteriormente, a intenção de Marcuse com essa abordagem é mostrar a prevalência da razão frente à sensibilidade, apontando para os prejuízos dessa perspectiva. O autor argumenta que essa noção de razão, tal qual aparece nas sociedades ocidentais modernas, é característica do princípio do desempenho e, como tal, instrumento de coação e supressão das pulsões. Enquanto se procede com a separação de razão e sensualidade, as duas passam a designar extremos antagônicos em que um deve suplantar o outro: “de Platão até as leis ‘*Schund und Schmutz*’ do mundo moderno, a difamação do princípio do prazer provou seu irresistível poder; a oposição a essa difamação sucumbe facilmente ao ridículo” (MARCUSE, 1968, p.146).

Marcuse ressalta que o domínio da razão jamais foi completo, mas permanentemente contestado. Nesta posição, a fantasia assume uma postura cognitiva na medida em que preserva e protege as aspirações de realização integral do homem e da natureza. Ainda que em uma dimensão à parte, as imagens da liberdade continuam válidas, mantendo-se vivas no folclore e nas lendas, na literatura e na arte. Sua essência aparece na sociedade somente enquanto arquétipos, símbolos, e seu significado é interpretado em termos dos estágios filogênicos ou ontogênicos. É nesse nicho que se inscrevem as imagens de Orfeu e Narciso.

Conforme ressalta Marcuse, os chamados “heróis culturais” persistem na sociedade moderna enquanto arquétipos dos feitos da humanidade. Porém, o modelo que se destaca é o embusteiro, o rebelde, símbolos da produtividade e do esforço para domar a vida. Ou seja,

Prometeu, aquele que rouba a chama dos deuses, mas também permanece eternamente acorrentado, é o arquétipo central do princípio do desempenho, enquanto Pandora, o princípio feminino, a sexualidade, surge como maldição. Desse modo, Prometeu representa o herói cultural do esforço laborioso, do progresso através da repressão, enquanto que Narciso e Orfeu são os símbolos do seu oposto:

Não se convertem em heróis culturais do mundo ocidental, a imagem deles é a da alegria e da plena fruição; a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas de conquista; a libertação do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza (MARCUSE, 1968, p. 148).

Enquanto negam a produtividade repressiva do princípio do desempenho, a linguagem de Orfeu e Narciso reconciliam as duas pulsões antagônicas, Eros e Tanatos, invocando imagens de um mundo libertado, desencadeando poderes reprimidos ligados a Eros e, nesse sentido, vinculados à paz e à beleza. Ao contrário de Prometeu, ente ligado a conceitos como produtividade, esforço e labuta, Orfeu e Narciso vinculam-se à redenção pelo prazer, paralização do tempo, absorção da morte, sono e ao princípio do Nirvana (não como morte, mas como vida). Enquanto os heróis culturais reforçam a realidade, as imagens órfico-narcisistas a destroem: não comunicam um modo de existir, mas estão ligadas ao inferno e à morte. “Não ensina qualquer mensagem, exceto, talvez, uma de natureza negativa: que ninguém pode vencer a morte ou esquecer e rejeitar o apelo da vida na admiração da Beleza” (MARCUSE, 1968, p. 151).

No entanto, tais imagens guardam outra mensagem, aquela que se refere à libertação da repressão na contramão do esforço e da coação, em um caminho que aponta também para o crescimento e o desenvolvimento. As árvores e os animais respondem à linguagem de Orfeu, e a primavera e a floresta respondem ao desejo de Narciso. Esse Eros dá vida às coisas inanimadas e animadas, coisas reais mas suprimidas na realidade não erótica, sugerindo uma realidade na qual a supressão das pulsões não é uma regra. Essa experiência órfica e narcisista nega tudo aquilo que sustenta o princípio do desempenho. A oposição homem e natureza, sujeito e o objeto é superada para dar lugar à experimentação do ser enquanto gratificação. Por esse ângulo, a união entre o homem e a natureza é vista como uma via de mão dupla, pois é, ao mesmo tempo, elemento para a realização plena do homem, sem violência, que conduz também a plena realização da natureza. O ponto central é a disposição da atitude erótica, pela qual as coisas recebem o seu *telos*. A canção de Orfeu despetrifica a natureza, a faz responder, libertar-se da

brutalidade: essa é obra de Eros, o qual imprime em tudo o que se aproxima essa necessidade como uma obrigatoriedade de libertação.

Se Orfeu coloca em movimento, induz à ação, por sua vez Narciso conduz ao sono e à morte, ao repouso e silêncio, isto é, aparece como antagonista de Eros ao negar o amor que o une a outros seres. Por vezes ligado à Dionísio, sua imagem não deve ser confundida com asceticismo, friidez e egoísmo, mas está focada no que a literatura e a arte preservaram. De fato, o seu silêncio não é o da morte, e quando nega o amor das ninfas é por rejeitar um Eros em favor do outro: vive às custas de um Eros próprio e não ama exclusivamente a si mesmo, já que não sabe que a imagem refletida é a sua. Para Marcuse, sua atitude é afim da morte e a leva a ela, logo o repouso e a morte não aparecem distintos na medida em que o princípio do Nirvana impera em todas as partes.

Em todo o caso, as imagens que suscitam Orfeu e Narciso estão essencialmente ligadas à Grande Recusa através da negação em aceitar a separação entre o sujeito e o objeto libidinal. Enquanto colocam a recusa como caminho que leva à libertação, exigem, ao mesmo tempo, uma nova realidade com uma ordem própria guiada por valores radicalmente contrários ao princípio do desempenho: harmonia, beleza, liberdade. É nesse sentido que se pode enxergar essa nova ordem representada pela dimensão estética, pois para Marcuse o conteúdo representativo das imagens órficas e narcisistas é a reconciliação erótica do homem e da natureza na atitude estética, na qual a ordem é beleza e o trabalho é atividade lúdica.

Marcuse, até aqui, procurou nos mitos, talvez por eles guardarem uma afinidade inerente com o passado sub histórico do homem, os elementos e valores que são opostos ao repressivo princípio do desempenho. Por embasarem-se em concepções como liberdade e beleza, e sugerirem uma produtividade embasada na imaginação e na fantasia, são passíveis para demonstrar a possibilidade de emergência de um princípio da realidade alternativo, não-repressivo. No capítulo 9 de *Eros e civilização*, Marcuse vai dar um passo além e, somando as características encontrados nas imagens órfico-narcisistas e na fantasia, tentará justificar a possibilidade e necessidade de um outro princípio da realidade fundamentada na dimensão estética enquanto elemento aglutinador.

5.6 A dimensão estética

Até aqui, Marcuse procurou demonstrar a possibilidade de emergência de uma cultura não-repressiva seguindo um caminho que passa pelo reexame do princípio da realidade estabelecido, considerado por Freud em sua validade universal. Marcuse coloca em dúvida essa

validade tendo em vista a possibilidade histórica de abolição da repressão pelo grau de desenvolvimento alcançado pela civilização. Ao propor a historicização do princípio da realidade, é possível distinguir a repressão adicional sobre as pulsões, assim como a dominação e alienação derivadas da organização social como próprias do princípio da realidade específico da sociedade moderna: o princípio do desempenho. Visto à luz das conquistas científicas dessa sociedade, o princípio do desempenho parece ter criado as pré-condições necessárias para um princípio da realidade qualitativamente diferente.

Partindo dessa premissa, Marcuse vai buscar os elementos que se conservaram puros da influência negativa da sociedade e guardaram em si as imagens de uma realidade emancipada. Assim como Schiller (2002, p. 49), Marcuse encontra na dimensão estética os fundamentos que o permitem teorizar outro princípio da realidade ambientado no nível da civilização madura: a imaginação e a fantasia, enquanto forças mentais opostas ao princípio da realidade, projetam uma produtividade criativa, passível de substituir o produtivismo racionalista do princípio do desempenho. Em contraste com os heróis culturais da produtividade repressiva, o filósofo ressalta Orfeu e Narciso como arquétipos da imaginação produtiva e da receptividade criadora. Esses arquétipos pressupõe a realização plena do homem e da natureza não através da dominação, mas da liberação das suas forças libidinais.

Embora o progresso alcançado pelo princípio do desempenho seja apontado por Marcuse como um elemento importante para a transformação da própria produtividade, ao mesmo tempo o autor não deixa de notar que não existe uma ligação clara entre o desenvolvimento da ciência e o melhoramento moral da humanidade, e, mais ainda, a ciência só se torna realmente emancipadora quando associada a processos dialógicos e solidários, ou seja, quando vem acompanhada pela ampliação da racionalidade que não exclui formas diferentes de pensar. Nos últimos anos, quando muito se tem falado sobre profissionais criativos e no desenvolvimento de habilidades e competências, a tendência da educação voltada para o mercado de trabalho é utilizar a imaginação, a fantasia e a criatividade como ferramentas subjetivas para a produtividade, melhorando o desempenho no mercado de trabalho. Nestes termos, a estética pode facilmente ser transformada em produtividade estética, aproximando-nos perigosamente do que foi a utilização da cultura afirmativa pelos regimes totalitários.

Acreditamos que se Marcuse insere a necessidade de participação da imaginação, da fantasia e a estética nos processos de produção, o faz com o intuito não de substituir meramente uma produtividade (princípio do desempenho) por outra (produtividade estética). A nosso ver, ao evocar Orfeu e Narciso como arquétipos da imaginação produtiva, Marcuse estaria radicalizando os princípios do produtivismo, o que implica superar a ênfase na racionalidade

enquanto domínio da natureza como expressão unilateral do progresso. Com isso, abre-se espaço para uma mediação imprescindível à emancipação, que é tanto da natureza enquanto matéria de domínio, assim como também do homem das coações do reino da necessidade: o poder e formador e emancipador da arte.

Partindo desse pressuposto, Marcuse procurou demonstrar como as imagens órfico e narcisista representam a reconciliação erótica do homem e da natureza na atitude estética. O próximo passo de Marcuse vai ser reabilitar a estética enquanto fundamento a partir do qual se pode pensar uma realidade não-repressiva, mostrando como a depreciação do conceito é fruto de uma repressão cultural de conteúdos e verdades incompatíveis com o princípio do desempenho. O autor busca na tradição da estética do século XVIII o modelo teórico que “preserva a verdade dos sentidos e reconcilia, na realidade da liberdade, as faculdades ‘inferiores’ e ‘superiores’ do homem, sensualidade e intelecto, prazer e razão” (MARCUSE, 1968, p. 156). A principal referência tomada por Marcuse vai ser a obra *A educação estética do homem numa série de cartas*, de Schiller (2002), as quais o autor acresce uma leitura particular que tende essencialmente para a política, radicalizando em muitos pontos as premissas da educação estética schilleriana.

Para Marcuse, a derivação kantiana da função estética presente na Crítica do juízo, ainda que se esgote dentro dos estreitos limites do método transcendental, apresenta o melhor guia para se entender a dimensão estética em sua totalidade. Na sua filosofia, o antagonismo básico do sujeito se reflete na dicotomia entre as faculdades mentais, sensibilidade e razão, as quais permanecem restritas ao âmbito da razão teórica, que constitui a natureza sob as leis da casualidade, e da razão prática, a qual se refere à liberdade para fins morais. O domínio da natureza é totalmente diferente do domínio da liberdade. É preciso uma terceira faculdade para mediar a razão teórica e a prática e estabelecer uma ligação entre as faculdades superiores e as inferiores. A terceira faculdade é a do julgamento: na medida em que a razão teórica oferece os princípios apriorísticos da cognição e a razão prática os do desejo, a faculdade de julgar vai mediar as duas devido ao sentimento de dor e prazer. “Combinado com o sentimento de prazer, o julgamento é estético, e o seu campo de aplicação é a arte” (MARCUSE, 1968, p. 157).

Para Marcuse (1968, p. 157), na Crítica do juízo a dimensão estética aparece não somente como a terceira faculdade, mas como o próprio centro da mente na qual a natureza se torna suscetível à liberdade. Enquanto a moralidade é o âmbito da liberdade no qual a razão prática se realiza, o belo vai ser o símbolo desse âmbito nos termos em que demonstra intuitivamente a realidade da liberdade. Marcuse julga que na filosofia de Kant a posição central

ocupada pela estética entre a sensualidade e a razão a qualifica como detentora de princípios válidos para ambos os polos da existência humana.

Toda a discussão acerca da estética em Marcuse parte da problematização da supremacia do racional frente ao sensível, de uma racionalidade repressiva que além de apartada dos demais âmbitos do pensar e do sentir, conformou-se como modelo do progresso nas sociedades avançadas. O problema central, tal qual já diagnosticado por Schiller, resulta ser a separação entre as duas esferas, razão e sensualidade, que ocasiona o afastamento de um conceito maior e mais ampliado de racionalidade. É daí que parte a exigência de Marcuse em recolocar a dimensão sensual de volta ao lugar como parte integrante dos processos mentais através da percepção estética, já que ela é mais sensual que conceitual, é intuição, não noção. A tentativa vai ser pender a balança para o outro lado, dando mais ênfase ao sensível ao ressaltar a necessidade de inclusão do estético nos processos de desenvolvimento da sociedade.

A natureza da sensibilidade é a receptividade: a cognição é obtida pela afetação por certos objetos, e em virtude dessa ligação com a sensibilidade a estética assume sua posição central. O objeto belo é aquele que deriva da forma, ou é representado em sua forma pura, resultando no prazer. Por sua vez, essa representação é obra da imaginação, e como imaginação é sensualidade e, ao mesmo tempo, mais que sensualidade. Primeiro porque fornece prazer e é, portanto, subjetiva; e segundo, na mesma medida em que esse prazer é constituído pela forma pura do objeto, acompanha de forma universal e necessária a percepção estética para qualquer objeto que percebe. Ou seja, pode-se dizer que a imaginação aqui aparece enquanto faculdade receptiva e criadora ao mesmo tempo, pois em uma síntese de sua própria criação, ela constitui beleza. Isso leva Marcuse a afirmar que “na imaginação estética, a sensualidade gera princípios universalmente válidos para uma ordem objetiva” (1968, p. 159).

Contrariando a noção de progresso do princípio do desempenho, a imaginação na estética tem uma função muito mais material do que se poderia supor. Ela efetivamente constitui uma ordem, da qual suas principais categorias são, de acordo com Kant, finalidade sem intento e legitimidade sem lei. Essa é uma ordem essencialmente não-repressiva que tem por base a gratificação no livre jogo das potencialidades do homem e da natureza. Na medida em que a imaginação estética é finalidade sem intento, e diz respeito a forma como o objeto aparece na obra, ela é representada não em termos de utilidade, intento ou propósito que possa servir, mas enquanto algo inteiramente livre de relações e propriedades: como ser que se é livremente. Essa experiência do objeto difere radicalmente tanto da experiência cotidiana quanto da científica, já que é obra do livre jogo da imaginação. De outra parte, a sua forma pura sugere a unidade na

multiplicidade, uma determinada harmonia de movimentos e relações que opera segundo leis próprias.

Para Marcuse, esse jogo entre as potencialidades é a manifestação da beleza: “a imaginação entra em acordo com as noções cognitivas do entendimento, e esse acordo estabelece uma harmonia das faculdades mentais que é a resposta agradável à livre harmonia do objeto estético” (1968, p. 160). Note-se que Marcuse se refere repetidas vezes à estética e ao belo como portadores de uma determinada “ordem” enquanto arrumação, ordenamento do estado de coisas, mas que é diferente do ordenamento do mundo através da racionalidade. A ordem da estética também responde a leis, mas leis que são elas próprias livres (legitimidade sem lei) e não impõem fins nem propósitos específicos (finalidade sem intento). A conformidade da estética à lei une os estados antagônicos como natureza e liberdade, prazer e moralidade.

Um dos pontos mais importantes da dimensão estética ressaltados por Marcuse diz respeito à sua qualidade em unir os sentidos e o intelecto pela mediação da terceira faculdade: a imaginação. Essa mediação só ocorre devido ao antagonismo entre as faculdades inferiores e superiores imposto pela civilização, a qual avança concomitante com a subjugação das faculdades sensuais frente a pura racionalidade, assim como pela sua utilização repressiva para fins sociais. Nestes termos, o esforço da dimensão estética vai estar em tentar reunir novamente duas esferas essenciais da existência humana que foram separadas à força e fragmentadas por um princípio da realidade de viés repressivo. Para Marcuse (1968, p. 161), nos termos que a mediação é realizada pela estética, dimensão marcada pela valorização dos sentidos, essa mediação implica “um fortalecimento da sensualidade, contra a tirania da razão, e, em última instância, exige até a libertação da sensualidade, frente a dominação repressiva da razão”.

É neste sentido de valorização da sensualidade que a dimensão estética preserva as imagens da libertação que ficaram relegadas ao inconsciente e à fantasia utópica, sendo que a reunião entre sensualidade e razão vai desembocar em um conceito de razão sensível, conceito que nasce em *Eros e civilização* (1968) e vai ser plenamente desenvolvido em *Ensaio sobre a libertação* (1969). Marcuse vai encontrar nas *Cartas* de Schiller a valorização do caráter instintivo e sensual da função estética que embasa a então nascente disciplina da estética, concebida por Baumgarten como a “ciência da cognição sensitiva” e “lógica das faculdades cognitivas inferiores” (BAUMGARTEN apud MARCUSE, 1968, p. 164). A oposição ao domínio da razão e a ênfase à sensibilidade como o que é próprio dos sentidos, dão as características principais da estética como valorização da verdade da sensualidade (*Sinnlichkeit*). Existe uma verdade inerente ao sensível, mesmo que contrarie o racional, e para

Kant, é possível estabelecer leis universais de sensualidade tanto quanto se pode estabelecer leis do entendimento. Ou seja, enquanto a lógica é a ciência do entendimento, a estética, por sua vez, é a ciência da sensualidade. Nesses termos, a estética, ciência da sensualidade, fornece o fundamento para a ciência da arte para a qual a ordem da sensualidade é também ordem artística.

Ao contrapor Prometeu às qualidades estéticas e eróticas ligadas à Orfeu e Narciso, e valorizando os sentidos e a natureza cognitiva do conhecimento sensorial, Marcuse vai além da problematização da razão nos termos de sua aplicabilidade, buscando questionar os princípios normativos que norteiam o conceito de razão na sociedade moderna. Considerando o caráter histórico do princípio da realidade e a possibilidade real de eliminação da mais-repressão, caberia repensar o imperativo que toma a natureza unicamente como matéria de controle, em uma relação violenta e brutalizada. No atual estágio do desenvolvimento, as pulsões não precisam ser tão reprimidas quanto o foram nas fases de maior escassez, sendo possível reorientar a energia erótica novamente como uma força potencial na reconstrução da cultura material e imaterial. Para tanto, Marcuse propõe em *Eros e civilização* a superação da dicotomia que separa o âmbito formal e sensível por meio da reunião destes dois elementos na esfera da razão.

Tal fato resultaria no conceito de racionalidade sensível que, em última instância, não deixa de ser uma razão fundada na estrutura pulsional humana, e não em sua repressão. Nestes termos, ocorre uma valorização dos sentidos como elementos ativos e importantes não somente na apreensão da realidade como conhecimento, mas interação entre indivíduo e sociedade. Assumir a racionalidade sensível significa, para Marcuse, trabalhar com um paradigma epistemológico que compreende não somente o conceito formal enquanto mote do desenvolvimento científico, mas implica atuar a partir de uma compreensão sociológica que incorpora a experiência sensível que permeia as relações cotidianas, mas que é desconsiderada pela ciência. Sob este ponto de vista, fundar a sociedade na razão sensível compreende a apreensão do mundo social enquanto fruto de interação permanente entre os diversos elementos da sociedade e da natureza. Dessa maneira, o homem é capaz de fundar sua história a partir de uma perspectiva sociológica que o religa ao mundo por meio de sua capacidade de intervenção e criação, mas que, entretanto, não está baseada unicamente na razão formal, mas parte também das sensações e da sensibilidade, como a estética.

Para Marcuse a transformação da sexualidade em Eros possibilita que as pulsões ligadas à vida desenvolvam sua ordem sensual, ao mesmo tempo em que a razão se torna sensual nos termos em que abrange e organiza a necessidade em termos de proteção e enriquecimento da

vida. Ou seja, aqui “as raízes da experiência estética reemergem – não apenas numa cultura artística, mas na própria luta pela existência. Ela assume uma nova racionalidade” (MARCUSE, 1978, p. 194). As exigências do princípio do desempenho dependem essencialmente da suspensão da razão: no breve esquecimento da infelicidade, na interrupção da rotina, do dever e dignidade da posição no mundo do trabalho, uma satisfação para a qual não aparece o contraste entre as exigências da civilização e o impedimento da fruição. Em outro sentido, quando a fruição da vida e da felicidade são guiada pela racionalidade sensível, a gratificação da pulsão exige um esforço mais consciente e livre de racionalidade que impulsiona transformações mais amplas:

A luta pela gratificação duradoura facilita não só uma ordem mais ampla de relações libidinais (“comunidade”), mas também a perpetuação dessa ordem numa escala superior. O princípio do prazer estende-se até a consciência. Eros redefine a razão em seus próprios termos. O que é razoável é o que sustenta a ordem da gratificação (MARCUSE, 1978, p. 194).

Para Marcuse, os termos sensualismo e sensualidade estão intimamente relacionados com a arte. A sensualidade designa os sentidos enquanto órgãos do conhecimento, no qual a sua função cognitiva está fundida com sua função apetente. Nessa fusão das funções cognitiva e apetente vai resultar o caráter confuso, também considerado inferior e passivo, do conhecimento sensorial e, conseqüente, o julgamento como inadequado para compor o princípio da realidade. Seu único refúgio passa a ser o âmbito da arte. A estética idealista clássica, sobretudo a filosofia de Schiller, conservou de maneira exemplar a função da arte assim relegada, na qual “a verdade da arte é a libertação da sensualidade através da sua reconciliação com a razão” (MARCUSE, 1968, p. 164). Além do fato de não ser “útil” ao princípio do desempenho, a arte desafia o predomínio da razão na medida em que invoca a lógica da gratificação, uma lógica que é essencialmente contrária à realidade vigente. Nesse sentido, transparecem as raízes eróticas da arte enquanto fundamentada no princípio do prazer, na qual subsiste, por baixo da forma estética sublimada, o conteúdo não-sublimado. A valorização dos sentidos na arte valida a verdade não-conceitual dos sentidos e projeta a liberdade como parte do livre jogo da imaginação.

Ao tentar eliminar a sublimação da função estética, Schiller amplia a posição de Kant. Partindo do princípio de que a imaginação é uma função central da mente e a beleza é uma condição necessária da humanidade, a função estética pode desempenhar um papel central na reformulação da civilização. Para Marcuse, o domínio crescente do princípio do desempenho levou ao estado fragmentário do homem diagnosticado por Schiller (2002, p. 36), para o qual a

fragmentação da mente tende a se refletir na experiência, de maneira que “não vemos apenas sujeitos isolados, mas também classes inteiras de pessoas que desenvolvem apenas uma parte de suas potencialidades, enquanto as outras, como órgãos atrofiados, mal insinuam seu fraco vestígio”. Aqui, a prevalência da razão sob a sensibilidade característica do princípio do desempenho, impede também um desenvolvimento no sentido da *Bildung* como formação de caráter abrangente.

Para Schiller, a ferida aplicada pela civilização ao homem através do estabelecimento da relação antagônica entre os dois polos da existência, só pode ser curada por um novo modo de civilização. Embora a interpretação corrente dessa noção de Schiller parta de um viés puramente estético, Marcuse, por sua vez, procura trabalhar as *Cartas* tendo em vista resgatar seu caráter eminentemente político. Isto é, com o estudo da estética schilleriana, “o que se procura é a solução de um problema ‘político’: a libertação do homem das condições existenciais inumanas” (MARCUSE, 1968, p. 167). O vínculo direto entre o político e a estética em Schiller torna-se o modelo que Marcuse encontra para fundamentar razão e liberdade sobre a sensibilidade⁶⁷.

Se pela beleza se vai à liberdade, o veículo dessa libertação é o impulso lúdico. Este não tem a mera função de jogar “com” alguma coisa, mas antes é o jogo da própria vida, representação de uma existência liberada das carências e do jugo da penúria, a manifestação da própria liberdade. Nos termos em que o homem só está livre quando não é vítima de coações, tanto internas quanto externas, quando não está vergado pelo peso da realidade, para Marcuse, a liberdade não deixa de ser a emancipação de uma determinada realidade, ou em termos marcuseanos, quando está livre do princípio do desempenho. A indiferença à realidade e o interesse em exhibir (*Schein*), princípios básicos da arte, são, nesse sentido, indícios da liberdade e da ampliação da humanidade.

Para Marcuse (1968, p. 167), a libertação da qual tratam as *Cartas* de Schiller, não deve ser tomada em um contexto transcendente, íntimo ou de cunho meramente intelectual, mas como “uma liberdade *na* realidade”. Aqui podemos inferir uma leitura de Schiller que é essencialmente marcuseana: ainda que Marcuse tenha consciência de que o sentido da liberdade em termos abstratos tenha sido dado pelo próprio Schiller, o seu interesse em *Eros e civilização* será dialogar com a obra em um sentido próprio, resgatando dela elementos essencialmente políticos que vão auxiliá-lo a fundamentar um princípio da realidade alternativo. Amparando-se em Schiller, Marcuse vai encontrar essa alternativa no impulso lúdico: nele, a realidade que

⁶⁷ Noção que vai ser completamente desenvolvida na obra *Ensaio sobre a libertação* (1969a).

perde a seriedade é a realidade da carência que deixa de existir quando as necessidades podem ser satisfeitas sem trabalho alienado. Só então “o homem está livre para ‘jogar’, tanto com suas próprias faculdades e potencialidades, quanto com as da natureza, e só ‘jogando com elas é livre” (MARCUSE, 1968, p. 167).

Como bem ressalta Stederoth, a unificação estética entre sensualidade e razão no impulso lúdico, oferece à Marcuse o fundamento para uma reviravolta radical das perspectivas emancipatórias. Sob esta perspectiva, é possível transformar a relação de dominação que se estabelece entre os homens e a natureza, assim como entre os homens entre si, já que o que vale para a natureza exterior, vale igualmente para a natureza interna do homem: “para o conflito entre razão e sensibilidade, que devem ser esteticamente mantidos no relacionamento com a natureza externa relativo ao seu antagonismo tornado histórico, para uma nova forma de sensibilidade sensata, assim como para uma sensatez sensual” (STEDEROTH, 2003, p. 343).

É preciso ter em mente que em *Eros e civilização* transparece um Schiller no qual predominam muito mais os traços próprios de Marcuse. Para ele, as Cartas “visam a reconstrução da civilização em virtude da força libertadora da função estética, sendo que essa função foi considerada como contendo a possibilidade de um novo princípio de realidade” (MARCUSE, 1968, p. 162). Ora, se foi atribuída às *Cartas* essa função, o foi atribuída antes por Marcuse que por Schiller, nos termos em que Marcuse procura realizar uma releitura particular das *Cartas*, atribuindo-lhe, ao mesmo tempo, propósitos bem mais radicais que os que o próprio Schiller fixara pra si. Para Barbosa (2010, p. 182), o Schiller que podemos ler aqui pelas lentes de Marcuse, aparece, com razão, como um crítico ferrenho da alienação, aquele que pôde diagnosticar, ainda no início da modernidade, a ascensão do princípio do desempenho e suas terríveis consequências tanto em termos do indivíduo quanto da sociedade. É a partir dessa concepção de Schiller que Marcuse vai retomar o núcleo da teoria dos impulsos, a cisão entre racionalidade e sensibilidade, para demonstrar que o impulso lúdico pode efetivamente curar a ferida aberta pela civilização e projetar o princípio de uma nova ordem.

Em Marcuse, o impulso lúdico não vai ser tomado tal qual um ornamento, um luxo em um mundo que permanece cercado pela repressão, mas pelo contrário, a função estética vai ser tomada como “um princípio que governa toda a existência humana, e só poderá fazê-lo se se tornar ‘universal’” (1968, p. 168). Na medida em que a cultura estética projetada pelas *Cartas* exige uma transformação completa nos modos de ver e sentir, assim como Schiller, essa revolução só é tornada possível com a mais alta maturidade física e intelectual alcançada pela civilização. Liberado da coação das necessidades, da eterna luta pela satisfação das suas

necessidades, o homem vai poder então ser o que deve ser, sendo que o “dever” ser vai ser a própria liberdade, ou seja, a liberdade de jogar que é projetada pela imaginação.

Porém, é preciso fazer ainda fazer uma ressalva, nos termos em que a roupagem que Marcuse dá ao impulso lúdico parece não considerar aspectos da cultura afirmativa que se fazem notar fortemente na filosofia de Schiller. É impossível deixar de notar na passagem de fechamento das *Cartas* o tom de resignação que o próprio Marcuse analisou tão bem como um traço do caráter afirmativo da cultura:

No Estado estético, todos – mesmo o que é instrumento servil – são cidadãos livres que tem os mesmos direitos que o mais nobre, e o entendimento, que submete violentamente a massa dócil a seus fins, tem aqui de pedir-lhe o assentimento. No reino da aparência estética, portanto, realiza-se o Ideal da igualdade, que o fanático tanto amaria ver realizado também em essência; e se é verdade que o belo tom madura mais cedo e com maior perfeição próximo ao tronco, seria preciso reconhecer também aqui a bondosa providencia, que por vezes parece limitar o homem na realidade somente para impeli-lo a um mundo ideal.

Existe, entretanto, tal Estado da bela aparência, e onde encontrá-lo? Como carência, ele existe em todas as almas de disposição refinada; quanto aos fatos, iremos encontra-lo, assim como a pura igreja e a pura república, somente em alguns poucos círculos eleitos, onde não é a parva imitação de costumes alheios, mas a natureza bela e própria que governa o comportamento, onde o homem enfrenta as mais intrincadas situações com a simplicidade audaz e a essência tranquila, não necessitando ofender a liberdade alheia para afirmar a sua, nem desprezar a dignidade para mostrar graça (SCHILLER, 2002, p. 141-142).

Ainda que Marcuse certamente gostasse de ver realizado no plano concreto o ideal de igualdade de Schiller, mesmo sem poder ser considerado um “fanático”, não era de todo insensível aos traços da cultura afirmativa que perpassam a educação estética de Schiller⁶⁸. Embora a *Bildung* neo-humanista, a qual Schiller se inscreve escape à interiorização de âmbito anímico presente na ideia de cultivo característica da *Bildung* romântica, é preciso lembrar que a *Bildung* como um todo, tanto em sua vinculação com o momento histórico, quanto às concepções que fundamentam esse conceito, não deixam de ser a representação máxima da cultura burguesa, sendo-lhe, nestes termos, impossível fugir da vinculação direta com os traços mais gerais da cultura afirmativa.

⁶⁸ É importante levar em conta a concepção dualista de corpo e alma, a divisão entre a parte animal do homem e a sua parte espiritual como uma noção firmemente arraigada nos textos literários do jovem Schiller. Veja-se, por exemplo, uma das muitas referências à esta concepção que parece em *Os Bandoleiros*: “Filósofos e médicos ensinam com que afinidade o espírito se encontra num mesmo ponto com os movimentos da máquina da matéria. Sensações aparentadas são acompanhadas a toda a hora por uma dissonância de vibrações mecânicas...Paixões malbaratam a força de viver...O espírito sobrecarregado derriba a morada de seu corpo ao chão...E o que nos resta fazer? Se alguém pelo menos fosse capaz de aplanar o caminho baldio da morte ao castelo da vida! Apodrecer o corpo através da atuação do espírito...” (SCHILLER, p. 64, 2001).

Ciente desses pontos, Marcuse trabalha a filosofia de Schiller procurando ressaltar outros aspectos, afirmando que “as sublimações idealistas e estéticas que predominam na obra de Schiller não viciam suas implicações radicais” (1968, p. 170). Mais tarde, em uma conferência proferida na Alemanha, o autor retoma alguns aspectos de *Eros e civilização* e evoca Schiller não apenas como aquele que pôde vislumbrar a possibilidade de uma cultura embasada em um princípio do desempenho não-repressivo, mas também aquele que enfatizou que “essa ideia só pode ser realizada num estágio da civilização em que o mais alto desenvolvimento das capacidades intelectuais e espirituais caminhará junto com a existência de recursos e bens materiais, visando a satisfação das necessidades humanas” (MARCUSE, 2001b, p.135). Essa hipótese não deixa de ser perfeitamente conciliável com a possibilidade de outro princípio da realidade exposta em termos freudianos nos capítulos iniciais de *Eros e civilização*.

Ao resgatar a educação estética de Schiller em suas concepções mais radicais, Marcuse coloca o impulso lúdico enquanto princípio responsável por reestruturar a realidade. Orientados pelo impulso lúdico, “a natureza, o mundo objetivo, seriam então experimentados primordialmente, não como domínio sobre o homem (tal como na sociedade primitiva), nem como dominados pelo homem (como na sociedade estabelecida), mas pelo contrário, como objetos de ‘contemplação’” (MARCUSE, 1968, p. 168). Aqui Marcuse antecipa um dos pontos principais colocados no texto posterior, *Ensaio sobre a libertação* (1969): a experiência enquanto veículo de ressignificação e transformação com o mundo. O impulso lúdico insere uma mudança de caráter básico e formativo na experiência que leva, por sua vez, a uma modificação também do objeto: liberada da dominação e da exploração, e configurada pelo impulso lúdico, a natureza também fica liberada de sua brutalidade para expressar-se em direção à vida. Por outro lado, também uma modificação da subjetividade é experimentada na medida em que a experiência estética substituiria a produtividade violenta e exploradora pela exibição – a livre manifestação de suas potencialidades.

A partir daqui o filósofo vai ressaltar a principal contribuição da educação estética de Schiller nos termos da transformação do princípio do desempenho. A crítica estética da modernidade de Schiller diagnostica a doença da civilização como um conflito entre os impulsos sensíveis e formais do homem, em que a “solução” violenta desse conflito vem a ser o estabelecimento da tirania da razão sobre a sensibilidade. Consequentemente, o restabelecimento da harmonia entre os impulsos viria da retirada da supremacia da racionalidade e a conseqüente restauração do direito da sensualidade. Para Marcuse (1968, p. 169), “a liberdade teria que ser procurada na libertação da sensualidade, em lugar da razão, e na limitação das faculdades ‘superiores’ em favor das faculdades ‘inferiores’”. Em outras

palavras, a ideia subintendida nas *Cartas* de Schiller refere-se à salvação da cultura através da abolição dos controles repressivos impostos pela civilização à sensualidade.

Nesta lógica, Marcuse toma de Schiller a ideia da fundamentação da moralidade no terreno da sensibilidade e coloca a liberdade como princípio orientador da civilização (MARCUSE, 1968, p. 169). Essa reorientação acarretam uma mudança não apenas na racionalidade, mas também na pulsão sensível, de maneira que a descarga adicional de energia passa a conformar-se com uma determinada ordem universal de liberdade. As exigências universais e individuais convergem na exigência da liberdade, pois “numa civilização livre, todas as leis são promulgadas pelos próprios indivíduos”, de maneira que a vontade do todo só se cumpre através da natureza do indivíduo. Está presente aqui uma concepção que perpassa a obra de Marcuse e, de certa maneira, também a de Schiller: a transformação das condições existenciais, da sociedade como um todo, só pode brotar de indivíduos livres para os quais é necessária, por sua vez, uma transformação da sua subjetividade individual.

Se “a ordem só é liberdade se fundada e mantida pela livre gratificação dos indivíduos”, Marcuse não deixa de notar que o tempo, um dos pontos principais do princípio do desempenho, apresenta-se como seu eterno inimigo, impedindo essa gratificação. A derrota do tempo só é possível na atitude estética representada pelos arquétipos de Orfeu e Narciso, para Marcuse, e no impulso lúdico, para Schiller. A derrota do tempo, por si só, representa um indício definido do surgimento de uma civilização não-repressiva e por isso ocupa uma importante consideração de ambos os autores.

Outrossim, é preciso considerar a objeção segundo a qual a prevalência do impulso lúdico poderia acarretar uma liberação da repressão, resultando na depreciação dos valores culturais até então vigentes, levando ao barbarismo. Schiller, por sua vez, parecia aceitar o risco do rebaixamento da cultura se isso conduzisse a uma cultura superior. Ainda que o impulso lúdico fosse difícil de reconhecer em suas primeiras manifestações, a prevalência do impulso sensível e seu “desejo bárbaro” seria superado no decorrer do avanço da cultura. Sem sombra de dúvida, a direção da transformação qualitativa para uma sociedade não-repressiva resplandece nas *Cartas* de Schiller, e levam Marcuse a ver nelas a reconciliação entre o princípio do prazer e o princípio da realidade. Essa hipótese é distinguível em três pontos principais:

- 1) A transformação do esforço laborioso (trabalho) em jogo (atividade lúdica), e da produtividade repressiva em “exibição” – uma transformação que deve ser antecedida pela conquista da carência (escassez) como fator determinante da civilização.
- 2) A auto-sублиmação da sensualidade (do impulso sensual) e a des-sублиmação da razão (do impulso formal), a fim de reconciliar os dois impulsos antagônicos básicos.
- 3) A conquista do tempo, na medida em que o tempo destrói a gratificação duradoura (MARCUSE, 1968, p. 171).

Fechando o capítulo 9 de *Eros e civilização*, Marcuse vai dar ênfase a dois pontos que são retomados com maior força apenas em *Ensaio sobre a libertação*: os arquétipos de Orfeu e Narciso como representantes da imaginação produtiva, e a possibilidade de estabelecimento de uma ordem não-repressiva através do estado de abundância. Se por um lado, a nova relação estabelecida pelas imagens órfica e narcisista liberam as formas para se desenvolverem em direção da sua potencialidade, a abundância alcançada pelo alto grau de desenvolvimento da civilização, permite a satisfação das necessidades com um mínimo de tempo e de energia física e mental. Esse estado possibilita, como veremos no capítulo seguinte, o estabelecimento de uma cultura estética que dá acesso à auto-formação dos indivíduos no sentido da *Bildung*.

6 Revolução e contrarrevolução: Da nova sensibilidade ao retorno da arte burguesa (1969-1973)

“A moralidade estética é o oposto ao puritanismo [...]. Insiste em limpar da terra o verdadeiro lixo material produzido pelo espírito do capitalismo, assim como este espírito mesmo. E insiste na liberdade como uma necessidade biológica: ser fisicamente incapaz de tolerar qualquer repressão que não seja requerida para a proteção e o melhoramento da vida”.

(MARCUSE, 1969a, p. 35)

O modo como Marcuse direciona a crítica da modernidade, colocando a estética enquanto elemento aglutinador das possibilidades emancipatórias contidas no presente, nos fazem ver em sua filosofia os elementos fundantes de uma nova educação estética embasada no programa da *Bildung* alemã. Se em Schiller a educação estética conflui para a revolução total nos modos de sentir, sendo elemento de fundamentação da verdadeira liberdade política, Marcuse radicaliza esse pressuposto para pensar uma racionalidade sensível, na qual a dimensão estética possui uma posição político-revolucionária central. Para tanto, a estética é tratada através de uma série de pontos ao longo de sua bibliografia: a crítica da cultura afirmativa e a importância das vanguardas estéticas, o debate a partir da psicanálise, a exigência de uma nova sensibilidade e a ênfase na forma estética. Comum a toda essa discussão vai estar a ideia da arte como “ideia reguladora” de um novo princípio da realidade, em que razão e liberdade vão estar ancoradas na sensibilidade.

Traçando o caminho que vai de Freud a Schiller, passando também por filósofos como Hegel, Kant e Marx, Marcuse põe em debate um problema que atravessa a história do discurso da modernidade até os dias de hoje: o dos fundamentos normativos da razão em sua relação assimétrica com a estética e os problemas que daí decorrem. Marcuse diagnostica na sociedade moderna aquilo que Schiller já apontara como a ferida da civilização: a fragmentação do homem gerada por uma razão repressiva. Cindida em si mesma e apartada da sensibilidade, a razão tornou-se incompleta e, assim, incapaz de fugir da estrutura dominante *a priori* na qual se encontra. Para o autor, o retorno da sensibilidade ao conceito de razão, possibilitada pela educação estética, permite a abertura de possibilidades emancipatórias bloqueadas na sociedade moderna.

Nesses termos, repensar a ancoragem da razão e da liberdade na sensibilidade significa também repensar o fundamento normativo do pensamento e da ação humana. Com o conceito

de “nova sensibilidade”, Marcuse projeta a ideia de uma estética integral, em que a arte vai recuperar suas conotações mais primitivas para transformar a experiência dos homens com o universo que os cerca para redefini-lo. Por conseguinte, a crítica de Marcuse alcança também a educação, questionando a prevalência do estudo das ciências exatas sobre as ciências humanas e as artes, perpetuando um ensino que é, por sua vez, também fragmentário. Em contrapartida, a retomada da sensibilidade através da estética aponta na direção de uma educação que é, sobretudo, *Bildung*.

No capítulo que se segue, iremos trabalhar dois importantes textos marcuseanos: *A nova sensibilidade* (1969a) e *Arte e revolução* (1973), publicados originalmente em 1969 e 1972. Ainda que ambas as obras estejam situadas em dois polos distintos da sua bibliografia e a segunda represente o momento de revisão da primeira, em seu fundamento básico elas não se contradizem, mas podem ser lidas como uma teorização comum que mesmo percorrendo caminhos separados objetivam o mesmo destino: a reconstrução da sociedade segundo a educação estética. Se a vanguarda artística vinha recebendo importância até o livro *Ensaio sobre a libertação* (1969a), em *Contrarrevolução e revolta* (1973) podemos acompanhar a viragem na teoria estética de Marcuse, em uma posição que vai ser reafirmada com intensidade no livro *A dimensão estética* (1977). Neste texto, abordado no último capítulo da nossa tese, Marcuse retoma o conceito de forma estética, presente em alguns textos do período inicial, como *Comentários sobre Aragon* (2001a), e a coloca como elemento estruturante de uma estética da revolução.

6.1 A nova sensibilidade: arte e política radical em 1969

Às reflexões marcuseanas que se seguem ao período mais pessimista marcado pela *Ideologia da sociedade industrial* (1978), correspondem a alguns de seus textos mais radicais, período em que se inscreve também o ensaio *A nova sensibilidade*. É inegável que a obra em que se insere este texto, o livro, *Ensaio sobre a libertação* (1969a), tem suas raízes fincadas no contexto histórico, destacando-se pelo otimismo cultural e pela afirmação dos movimentos políticos e culturais mais radicais da época, que vão desde a revolução estudantil de 1968, até os movimentos contraculturais dos radicais negros. É preciso atentar para o fato de que se a temática da arte durante a década de 1960 tenha sido feita em tom especulativo, colocando questões de sondagem, no *Ensaio sobre a libertação* o tom é, ao contrário, assertivo e altamente entusiasmado com os potenciais radicais da arte e dos movimentos políticos contemporâneos como agentes de libertação e transformação social radical (KELLNER, 2007, p. 46-47).

Kellner assevera ainda que Marcuse faz uma defesa enfática das vanguardas artísticas mais radicais em direta oposição à arte burguesa ilusória, uma posição que vai ser repensada com a obra *Contrarrevolução e revolta* (1973), que como veremos mais adiante, constitui o ponto de viragem da sua teoria estética. Apesar disso, a argumentação apresentada nesse ensaio é carregada de complexidade, sendo-nos possível observar a abordagem dialética em torno da ambiguidade negativa e positiva dos potenciais da arte, rechaçando a hipótese de que nesta obra Marcuse toma partido exclusivamente das vanguardas para mais tarde se arrepender.

Conforme já afirmado, a força da época se faz sentir intensamente no *Ensaio sobre a libertação* (1969a). Escrito à luz da intensa dinâmica político-revolucionária da década de 1960, a arte é tratada neste livro a partir de um viés bastante radical, figurando como elemento chave na transformação do estado de coisas. No capítulo 2, *A nova sensibilidade*, Marcuse propõe a integração da estética e da racionalidade na produção de uma nova sensibilidade, assim como a fusão da arte e da tecnologia na construção de uma nova realidade social. A nova sensibilidade seria desenvolvida por meio de um programa de educação estética enquanto cultivo da imaginação, dos sentidos e da memória, procurando no desenvolvimento amplo dos sujeitos a chave para uma transformação subjetiva e objetiva. Combinando sentidos e razão, a nova sensibilidade projetaria, ao mesmo tempo, uma racionalidade sensível, em que a razão seria corporal, erótica e política.

Dando continuidade as teses já expostas em *Eros e civilização* (1968), a importância da libertação dos sentidos e a valorização pulsional em sua relação com a liberdade, aparecem como algumas das exigências mais básicas expressas pelo conceito de nova sensibilidade. Ela “expressa a afirmação dos instintos de vida sobre a agressividade e a culpa” configurando uma evolução no “nível de vida” (MARCUSE, 1969a, p. 30). A prevalência da dimensão erótica, assim como as qualidades próprias da estética, são utilizadas como elementos basilares da configuração da existência humana, transformando, ao mesmo tempo, também as relações de produção da sociedade avançada:

Os instintos de vida encontrariam expressão racional (sublimação) no planejamento da distribuição do tempo de trabalho socialmente necessário dentro e entre os variados ramos de produção, determinando assim as prioridades dos objetivos e seleções: não somente o que se deve produzir, mas também a “forma” do produto (MARCUSE, 1969a, p. 30).

Para Kantz (1982, p. 190), o crescente desenvolvimento das capacidades tecnológicas da sociedade industrial avançada, permitiu a Marcuse incorporar o conceito de “*ethos* estético” em sua teoria crítica, assim como a posicionar a visão romântica de um universo esteticamente

ordenado enquanto demanda política concreta. Nesses termos, a nova sensibilidade influenciaria a ciência e a tecnologia, tornando-as livres para realizar a potencialidade das coisas e dos homens em consonância com a proteção da vida (MARCUSE, 1969a, p. 31). A técnica como arte, traduziria a sensibilidade subjetiva para a objetividade da existência, para a realidade, formando um universo distinto, em que a oposição entre razão e sensibilidade não tem lugar. Esse *ethos* estético é marcado por formas como o belo, o lúdico e a fantasia, qualidades já ressaltadas em *Eros e civilização* (1968) como elementos fundamentais de um princípio da realidade não-repressivo.

O termo “estético” é utilizado por Marcuse neste ensaio em um duplo sentido, como pertencente aos sentidos e pertencente à arte, e vai servir para designar a qualidade do processo produtivo e criativo em um meio ambiente marcado pela liberdade. Na esteira das teses de *Eros e civilização*, o filósofo afirma ainda que uma sociedade verdadeiramente livre será fruto de uma revolução realizada por pessoas qualitativamente diferente, portadoras de uma nova consciência e de uma nova sensibilidade. Embora a dominação e a servidão que marcam a história da humanidade possuam causas que são econômico-políticas, para Marcuse (1969a, p. 31-32) elas têm configurado a subjetividade dos sujeitos, os seus instintos e as suas necessidades. Por conseguinte, nenhuma mudança política ou econômica é capaz de modificar esse estado de coisas a não ser que seja levada a cabo por homens livres, “homens fisiológica e psicologicamente capazes de experimentar as coisas, e entre si, fora do contexto da violência e da exploração” (1969a, p. 32).

Isto posto, a nova sensibilidade aparece também como *práxis*: se desenvolve na luta contra a violência e exploração no sentido de projetar formas e modos de vida essencialmente novos que, se por um lado negam o sistema estabelecido, por outro, se esforçam por afirmar uma sociedade em que o sensual, o lúdico e o belo “cheguem a ser formas de existência e, portanto, a *Forma* da sociedade mesma” (MARCUSE, 1969a, p. 32, grifo do autor). A estética é a forma da sociedade livre. Para Barbosa (2010, p. 166), o materialismo antropológico de Marcuse desde *Eros e civilização*, coloca razão e liberdade ancoradas de tal modo na sensibilidade que esta se converte em fundamento normativo do pensamento e da ação humana. A arte é pensada aqui em um sentido diametralmente oposto ao que possui em *Sobre o caráter afirmativos da cultura* (1997a) e *A ideologia da sociedade industrial* (1978), textos nos quais aparece apenas como negação. Com a nova sensibilidade, Marcuse vai tratar a arte a partir da reflexão radical sobre o seu caráter histórico e a sua capacidade em conformar uma nova realidade.

6.1.1 Estética e técnica: a transformação da ciência pela nova sensibilidade

Mais do que nunca, em *A nova sensibilidade* a capacidade da arte em modificar as condições existenciais vai estar ligada diretamente ao desenvolvimento da sociedade madura. A estética enquanto forma da sociedade livre aparece na etapa de desenvolvimento em que os recursos intelectuais e materiais estão disponibilizados para a conquista da escassez. Nesta acepção, o texto deve ser lido como uma continuação das teses expostas no capítulo 6 do livro *A ideologia da sociedade industrial* (1978). Nele, Marcuse problematiza a conexão entre ciência, tecnologia e capitalismo enquanto um sistema de dominação que objetifica e controla tanto os aspectos formais da ciência, quanto as relações intersubjetivas entre os homens. Nesse esquema, o alto nível de desenvolvimento tecnológico e econômico, longe de conduzir a humanidade a um estágio mais avançado, é utilizado para perpetuar um *status quo* embasado na labuta e na exploração.

A argumentação marcuseana vai tentar demonstrar que essa dinâmica repressiva entre tecnologia e sociedade se perpetua devido ao conceito de racionalidade adotado pela civilização ocidental desenvolvida. Ao restringir-se aos conceitos de mensurabilidade e quantificação, a racionalidade que guia o desenvolvimento absorve a oposição, originando uma forma de pensar que refuta as possibilidades alternativas. De fato, sob estes princípios, a ciência da natureza se desenvolve sob o *a priori* tecnológico que projeta a natureza como material de controle e organização, fazendo com que essa apreensão da natureza, como instrumento preceda toda a organização técnica particular (MARCUSE, 1978, p. 150). O mais grave é que esta experiência *a priori* é materializada na cultura, de modo que as condições da experiência não estão mais na mente, mas difundidas na sociedade.

Na racionalidade moderna, as substâncias teleológicas são substituídas pela razão científica, fazendo com que os objetos da experiência sejam divididos em componentes mensuráveis e as relações entre eles explicada de forma causal. Conforme Feenberg (2012, p. 144), essa nova concepção de razão passa a ser a ciência *a priori*, a precondição do seu modo de experimentar e compreender o mundo, e que se estrutura mediante duas características essenciais: a quantificação e a instrumentalização. Elementos discrepantes desse leque estreito de razão, como a estética e a arte, encontram refúgio em um mundo à parte, deixando para trás um mundo despido de qualquer atributo valorativo e, por isso, exposto ao controle instrumental irrestrito. Ainda que esse instrumentalismo seja inocente até certo ponto, já que a quantificação auxilia o rápido desenvolvimento científico, ele logo é perdido quando as possibilidades de controle instrumental disponibilizadas pela ciência são exploradas em larga escala pela

tecnologia. O *a priori* da ciência, por sua vez, torna possível a sua apropriação pela teoria e prática racionais, de maneira que “a conexão entre ciência, tecnologia e sociedade é a forma *a priori* da experiência por elas compartilhada”. (FEENBERG, 2012, p. 144).

Para Habermas (1987, p. 47), o que Marcuse faz é apontar para um aspecto muito importante quando chama a atenção para o fenômeno de que, “nas sociedades capitalistas industriais avançadas, a dominação tende a perder o seu caráter explorador e opressor e a tornar-se ‘racional’, sem que por isso se desvaneça a dominação política”. Enquanto a técnica continua dependente dos agentes humanos, capazes de compreender e modificar seu mundo nos âmbitos teórico e prático, permanece circunscrita ao modo particular como a realidade material é apreendida. É nesse sentido que Marcuse afirma que “a ciência, em virtude de seu próprio método e de seus conceitos, projetou e promoveu um universo no qual a dominação da natureza permaneceu ligada a dominação do homem”. (MARCUSE, 1978, p.160).

Com a nova sensibilidade, Marcuse dá continuidade à essa discussão de um ponto de vista bem mais positivo nos termos em que coloca à estética como elemento aglutinador das possibilidades emancipatórias contidas na realidade. Ao evocar as qualidades inerentes à dimensão estética enquanto elementos essenciais da liberdade, que exigem uma nova moralidade e uma nova cultura, Marcuse procura recolocar a sensibilidade como parte integrante e primordial do conceito ampliado de razão. Aparece aqui a continuidade das teorizações acerca do conceito de razão sensível já apresentadas em *Eros e civilização*: transformada pelo contato com a estética, a racionalidade traz de volta dimensões que foram excluídas para, assim, deixar de ser unidimensional. Nessas condições ela torna-se apta para redirecionar os rumos do progresso científico e tecnológico na direção do estabelecimento de uma sociedade livre.

O sentido que Marcuse pensa a transformação da razão pelo contato com a estética foi contestado em diversas ocasiões por Habermas. No diálogo mantido em 1977, Habermas (2003) afirmou que a prevalência do estético no pensamento marcuseano não deixaria de ser uma dificuldade na determinação dos fundamentos normativos do conceito de razão. Isto é, ao alicerçar a razão na sensibilidade e colocar a estética no centro tanto da sua filosofia, quanto da sua crítica da modernidade, Marcuse teria fundamentado a razão como que fora dela mesma. Em *Técnica e ciência como ideologia* (1987, p. 50-51), Habermas ressalta ainda que o principal problema da abordagem de Marcuse é a necessidade de inclusão de uma nova ciência e de uma nova técnica que transparece em diversos momentos, mas não expõe nenhuma proposta específica. Desse modo, Marcuse negligenciaria o caráter histórico da ciência moderna, que

para ser mudado, necessitaria também de uma transformação do “projeto” do gênero humano em seu conjunto.

Não obstante, na teoria crítica de Marcuse não se trata nunca de substituir uma totalidade por outra, mas sim de pensar as possibilidades que estão dadas pela própria condição presente. Nesses termos, Marcuse vai pensar a técnica não como boa ou má em si mesma, nem tampouco neutra, mas como ambivalente, isto é, disponível para dois caminhos distintos de desenvolvimento (FEENBERG, 2010a, p. 148). Com o conceito de nova sensibilidade, Marcuse vai contrastar um *a priori* técnico voltado exclusivamente para a dominação, com um *a priori* alternativo, que cumprisse o *telos* da técnica enquanto proteção e promoção da vida. Na busca desse *telos*, o *a priori* orientado pela nova sensibilidade criaria uma sociedade em que impera a harmonia e a reconciliação com a natureza, uma natureza que se refere tanto ao indivíduo (pulsões), quanto ao coletivo.

A nova sensibilidade, ou a alternativa ao *a priori* repressivo da técnica, estaria focada na projeção de um modo de experiência diferente do vigente, que é conseguido justamente pela arte, já que ela “altera a experiência reconstruindo os objetos da experiência” (MARCUSE, 1969a, p. 46). Enquanto se afasta da *práxis* mais imediata, a nova sensibilidade preconizada por Marcuse opera em um nível mais material que o da política, efetivando-se no plano das experiências pessoais em si mesmas, ou seja, ela se incorpora ao cotidiano sob a forma da percepção (BARONI, 2017, p. 127). Contrariando o princípio do desempenho, a nova sensibilidade projeta um modo de vida estético orientado para a satisfação das necessidades em vez de para a dominação, respeitando as potencialidades de seus objetos, tanto humanos quanto naturais. Nesses termos, a nova sensibilidade não deixa de ser uma técnica, ainda que de uma espécie bem diversa da professada pela moderna sociedade ocidental.

Para Marcuse, o conceito de belo representa o *ethos* estético que unifica o estético e o político, pois a dimensão estética apresenta uma afinidade essencial com a liberdade que não se restringe a sua forma sublimada (produção artística), mas está incluso ligada à dessublimada forma política, existencial. Essa afinidade permite classificar a estética como uma força social produtiva (*gesellschaftliche Produktivkraft*), isto é, fator ativo na técnica de produção (MARCUSE, 1969a, p. 33). A ligação direta com o âmbito das pulsões primárias, Eros e Tanatos, dá à beleza o poder de paralisar a agressão, apaziguar os opostos e ainda ligar-se à alegria não sublimada⁶⁹. A estética clássica, enquanto afirmava a união harmônica entre a sensualidade, a imaginação e a razão, sustentava, ao mesmo tempo, o caráter objetivo e

⁶⁹ Marcuse coloca a Medusa como arquétipo do belo, aquela que paralisa o gesto do agressor com sua beleza.

ontológico do belo como “Forma em que o homem e a natureza chegavam a ser”, realização de suas potencialidades. De outro feita, também Kant e Nietzsche trataram da ligação entre o belo e a perfeição.

Todas essas qualidades permitem a Marcuse afirmar que a dimensão estética pode servir como calibrador para uma sociedade livre. Contrariando a racionalidade unidimensional e a mediatização das relações humanas pelo mercado, a imaginação estética tem projetado uma sensibilidade receptiva a formas e modos de realidade incompatíveis com realidade das sociedades sem liberdade. Ainda que relegadas ao espaço da arte, as necessidades estéticas possuem seu próprio conteúdo social: “são os requerimentos do organismo humano, mente e corpo, que solicitam uma dimensão de satisfação que só pode ser criada na luta contra aquelas instituições que, por seu mesmo funcionamento, negam e violam esses requerimentos” (MARCUSE, 1969a, p. 34). Ressalta-se aqui o sentido eminentemente negativo que marca a obrigatória contraposição da dimensão estética ao princípio do desempenho e suas instituições. Na medida em que suas exigências estão ligadas às necessidades do organismo humano, pode-se compreender o potencial subversivo concreto dessas demandas, assim como a sua centralidade na filosofia marcuseana.

O conteúdo radical dessas necessidades estéticas é ressaltado pelo fato de que sua mais elementar satisfação exige a conseqüente tradução em escala coletiva ampliada, modificando aspectos elementares da sociedade, mas que são sumamente importantes na transformação de âmbito mais geral. Marcuse vai citar desde as iniciativas para regulamentar as zonas urbanas, a exigência de proteção contra a sujeira e o ruído, até o fechamento de segmentos da cidade à circulação de automóveis e a descomercialização da natureza (1969a, p 34). Em outro sentido, a confluência entre estética e realidade possibilitaria à arte recuperar suas conotações “técnicas” mais primitivas, tais como a arte de cozinhar, de cultivar as coisas dando-lhes uma forma que não violente sua substância nem sua sensibilidade (1969a, p. 38). Reformas desse tipo debilitariam criticamente a pressão econômica, política e cultural que direciona a exploração da natureza e da mão de obra no sentido da mercantilização com vistas unicamente ao lucro⁷⁰.

A nova sensibilidade implica também na valorização dos sentidos na medida em que, como já havia sido apontado por Kant na terceira *Crítica*, eles são produtivos e criadores, participando ativamente da produção das imagens da liberdade. Não obstante, para Marcuse (1969a, p. 35) a liberdade de imaginação é configurada historicamente: de um lado ela é limitada pelos sentidos, pela ordem da sensibilidade da qual provém o material da experiência,

⁷⁰ Com a concepção de nova sensibilidade, Marcuse desenvolve também uma importante concepção de educação ambiental crítica. Para tanto ver Baroni, Dala Santa e Cenci (2018).

enquanto que de outro sofre as limitações impostas pela razão, cujos conceitos, historicamente situados, orientam suas imagens. Na medida em que sensibilidade e razão são permanentemente permeados pela história, esta última também é atuante nos projetos da razão, fazendo com que a imaginação conservasse certa liberdade apenas em alguns âmbitos muito restritos, como na arte, permanecendo controlada nas ciências exatas. Apenas em períodos específicos marcados pela revolução a imaginação se viu liberada para transformar a realidade.

É preciso ter em mente que *Um ensaio sobre a libertação* foi escrito sobre a luz de uma frágil esperança – as ações e movimentos de resistência surgidos na década de 1960 – e objetiva refletir acerca das possibilidades *subjetivas* da revolução. Se Marcuse enfatiza os movimentos da contracultura e a arte de vanguarda, é porque viu neles as exigências e os valores de uma nova subjetividade. Esse é o ponto sob o qual se concentra o problema que Marcuse procura responder com essa obra, pois se o desenvolvimento das forças produtivas e o progresso tecnológico tornaram possível a realização da utopia, a unidimensionalidade, enquanto modo de existência, promove a identificação das necessidades individuais com a satisfação de imperativos atrelados à dominação.

A saída pensada por Marcuse vai ser o estabelecimento de uma sensibilidade fundada na estrutura pulsional que, por sua vez, estabelece uma nova relação entre os sentidos e a razão. A harmonia entre a sensibilidade e a subjetividade radical é capaz de projetar e redefinir as condições objetivas da realidade material, definindo seus verdadeiros limites e oportunidades. Ainda que a proposta marcuseana possa ser lida como uma versão moderna da educação estética de Schiller, a radicalidade das suas teses o distancia daquele na exigência de modificação das condições objetivas, assim como nas capacidades da dimensão estética em fazer refluir na realidade suas exigências mais idealistas em consonância com a técnica:

A imaginação, unificando sensibilidade e razão, se torna “produtiva” conforme se torna prática: é uma força orientadora na reconstrução da realidade: uma reconstrução com ajuda de uma *gaya scienza*, uma ciência e uma tecnologia relevadas de seu serviço à exploração e à destruição e, assim, livres para as exigências libertadoras da imaginação (MARCUSE, 1969a, p. 37).

Ou seja, de uma subjetividade transformada pelo contato com o estético vão advir as condições da modificação objetiva de realidade. Partindo do princípio de que a razão e a liberdade fundam-se no terreno comum da sensibilidade, “a transformação racional do mundo poderia levar então à uma realidade formada pela sensibilidade estética do homem” (1969a, p. 37). Como essa reformulação do mundo objetivo parte da libertação pulsional, de uma subjetividade livre, as necessidades e desejos humanos aparecem agora como parte do

determinismo objetivo da natureza. A sociedade livre, meta dessa revolução, assumiria a forma essencialmente estética dessa meta, o que faria dela uma obra de arte. Com efeito, na medida em que a arte fosse integrando-se ao processo de produção, ela mudaria o seu lugar na sociedade, convertendo-se em força produtiva na transformação cultural e material. Ou seja, nesse estágio se apresentaria a superação (*Aufhebung*) da arte, fim da cisão ente o estético e o real, da união entre mercadoria e beleza, exploração e prazer. Recuperando suas conotações mais elementares, a arte cumpriria o objetivo de formar as coisas sem violar a sua essência.

Com o conceito de nova sensibilidade, Marcuse vai defender uma posição ambiciosa ao argumentar a existência de formas de racionalidade instrumental distintas daquela produzida pela sociedade unidimensional. Por esse ângulo, um novo tipo de razão instrumental poderia ser utilizada para reorientar a ciência, assim como novos projetos tecnológicos não-repressivos. Em termos heideggerianos, Marcuse propõe uma nova abertura do ser por meio da transformação das práticas básicas (FEENBERG, 2010b, p. 257). Tal fato conduziria a uma transformação na própria natureza da instrumentalidade, modificada pelas metas pulsionais liberadas. Logo, a experiência estética oferece, para Marcuse, um modelo de instrumentalidade transformada, radicalmente distinta da conquista repressiva da natureza.

6.1.2 Arte, revolução e forma estética

Se, como mais de uma vez, Marcuse tenha aduzido à restrição e mutilação que sofre a linguagem comum, ao contínuo fechamento do universo da locução, pressupõe-se que uma nova sensibilidade exige também uma nova linguagem para comunicar os novos valores. “A ruptura com o *continuum* da dominação deve ser também uma ruptura com o vocabulário da dominação” (MARCUSE, 1969a, p. 39). Como exemplo, Marcuse vai ressaltar a linguagem do poeta surrealista como o inconformista total que na linguagem poética os elementos centrais da revolução. Suas teses pertencem à imaginação poética, cuja linguagem não pode ser instrumentalizada nem mesmo pela revolução. Ainda que neste ensaio seja dada uma ênfase maior à arte de vanguarda, a centralidade da forma estética não é deixada de lado. A distância entre a política e a poesia nunca diminui, e as mediações que dão validade à verdade poética são tão complexas que a proximidade com a *práxis* política parece ser fatal para a poesia. Ainda assim, Marcuse não deixa de apontar para os diversos sinais da penetração do estético no político: a linguagem “dessublimada” da cultura negra, o protesto erótico da juventude, o jazz, etc.

Embora o tom seja otimista, fica evidente que Marcuse não está defendendo a politização da arte. Ao contrário da defesa de uma arte engajada, a construção de um ambiente estético vai ser guiada pela harmonia entre sensibilidade e razão mediadas pela imaginação. Já vimos como nos textos estéticos anteriores do autor, de maneira especial em *Eros e civilização*, a imaginação é tratada como um importante elemento da dimensão estética. Contudo, vai ser no conceito de nova sensibilidade que a imaginação é colocada na centralidade do projeto estético. Nas palavras de Marcuse (1969a, p. 43), “a imaginação se torna produtiva se se converte no mediador entre a sensibilidade, por um lado, e a razão teórica tanto quanto a prática, por outro, e nesta harmonia de faculdades (em que Kant viu a prova da liberdade) guia a reconstrução da sociedade”. Essa união é, decerto, o elemento distintivo de toda a arte, mas que nunca pode realizar-se fora de seu âmbito em virtude do conflito com as instituições básicas e com as relações sociais, que relegaram a imaginação e a fantasia à irrealidade.

No entanto, a subjetividade radical trazida pelas revoluções contra a razão repressiva, abriram espaço para se pensar uma nova sensibilidade que brota essencialmente das potencialidades estéticas bloqueadas até então. A diferença fundamental dessa nova fase histórica é que a arte passa a experimentar mudanças essenciais que afetam o seu caráter afirmativo e o grau de sublimação. Por conseguinte, a arte contemporânea não é vista por Marcuse como simplesmente a substituição de um estilo por outro: “elas não são somente novos modos de percepção que reorientam e intensificam os anteriores; mas sim dissolvem a estrutura mesma da percepção para abrir caminho” ao novo objeto da arte que, todavia, ainda não está dado. A própria realidade não está dada, ela tem que ser descoberta, projetada por sentidos educados a não verem as coisas no marco da lei e da ordem, “o mau funcionalismo que organiza a nossa sensibilidade deve ser aniquilado” (MARCUSE, 1969a, p. 44). Ou seja, na medida em que a nova sensibilidade exige sentidos livres, emancipados, eles só o poderão ser como resultado de um processo de educação política, resistência ao que é imposto. E, ao mesmo tempo em que essa re-educação é levada a cabo pela arte, seu veículo não é outro que a educação estética.

Contrariando o que para alguns pode parecer a tomada de posição ao lado da moderna arte de vanguarda, na nova sensibilidade a importância da forma estética tem centralidade. A arte não pode unir-se ao movimento revolucionário devido ao compromisso com a forma justamente porque ela rompe com “o inconsciente e o ‘falso’ ‘automatismo’, a indiscutida familiaridade que opera em toda a prática, inclusive na prática revolucionária” (1969a, p. 45). Ela rompe com o imediatismo da experiência e o imediatismo que milita contra a liberação da

sensibilidade. Pela forma estética a arte “transcende a realidade dada, trabalha na realidade estabelecida contra a realidade estabelecida” (1969a, p. 46).

Marcuse vai dizer ainda que “a arte altera a experiência reconstruindo os objetos da experiência” (1969a, p. 46). Esse é um dos pontos chave da transformação da realidade através da nova sensibilidade: a transformação da experiência. Conforme *A ideologia da sociedade industrial* (1978), o *a priori* tecnológico projeta uma experiência imposta pela sociedade estabelecida nos termos da unidimensionalidade, de maneira que se este sistema precisa ser substituído por outro é preciso que o homem desenvolva antes “a sensibilidade de sua própria vida e das coisas” (1969a, p. 45). Contra-pondo-se à experiência mutilada própria do princípio do desempenho, a nova sensibilidade projeta uma nova maneira de experimentar as coisas e o mundo, no qual o *a priori* truncado da técnica é substituído pelo *a priori* da nova sensibilidade. Na pesquisa, essa alternativa *a priori* estimularia sem identificar o seu objeto como coisa mensurável, cambiável, enquanto que nas relações sociais, abriria a perspectiva de relacionamentos autênticos, livres da mediação da objetividade, da mercadoria e da coisificação.

Outro ponto importante na constituição da forma estética para a transformação da realidade diz respeito ao conceito de belo. Na antiguidade clássica, o belo sempre foi interpretado como valor ético e cognitivo, *kalokagathon*: o belo e o bom. De fato, a raiz da estética está na sensibilidade, e o que é belo é primeiro sensível. Com efeito, a beleza ocupa uma posição intermediária entre os impulsos sublimados e os não-sublimados, sendo que as várias conotações de beleza convergem apenas na ideia de forma. Nas palavras de Marcuse, “na Forma estética, o conteúdo (material) se reúne, define e ordena para obter uma condição em que as forças imediatas, não dominadas da matéria, do ‘material’, sejam dominadas, ‘ordenadas’” (1969a, p. 48). Essa capacidade da arte faz com que o conteúdo seja submetido à ordem estética, que por sua vez, é autônoma. O resultado desse processo é a transformação do conteúdo, “que obtém um significado (sentido) que transcende os elementos do conteúdo, e esta ordem transcende a aparência do belo como a verdade da arte” (1969, p. 48). Na tragédia, como em *Édipo Rei*, a forma põe freio à destruição, aniquila o horror, torna compreensível e tolerável o intolerável. O poder de redenção e reconciliação parece ser inerente a arte devido justamente ao seu poder de dar forma.

Essa necessidade de ordenamento estético própria da arte propicia o reordenamento do real: “supera a terrível necessidade da realidade, sublima sua dor e seu prazer; o sofrimento e a crueldade cegos da natureza (e da ‘natureza’ do homem) assumem um sentido e um fim: a ‘justiça poética’” (MARCUSE, 1969a, p. 49). Dessa maneira, a arte alcança a *katharsis*, a

purificação do terror e do prazer da realidade. Não obstante, essa conquista é ilusória, falsa: só possui lugar na realidade irreal da obra de arte. A transformação engendrada pela forma segue sendo irreal. Este aspecto da arte dá margem a pergunta sobre a própria existência da arte. Dentro dessa perspectiva, Marcuse vai questionar o papel da arte no âmbito do escravismo grego e da poesia após Auschwitz: o que justifica, nessa conjuntura, continuar fazendo arte? Num contexto de horror total em que a ação política está paralisada, onde, se não na imaginação radical, a rebelião pode ser pensada?

Marcuse havia sugerido a possibilidade da arte se converter em uma força produtiva social e, enquanto tal, ocasionar o fim da arte por meio da sua realização na realidade concreta. Entretanto, essa possibilidade aparece na negatividade das sociedades avançadas, sociedades que desafiam a imaginação, mas que, ao mesmo tempo, perpetuam a existência mutilada sob a forma da experiência. Já não importa que tipo de forma a arte queira dar as coisas ou que visão queira comunicar: a experiência dentro dos parâmetros da técnica reproduz a sociedade à sua imagem e semelhança. Entretanto, como mais de uma vez ressaltou Marcuse, as possibilidades libertárias da tecnologia e da ciência estão contidas no marco da realidade dada, mas bloqueada junto com as capacidades da imaginação produtiva:

O planejamento e a manipulação calculados da conduta humana, a frívola intervenção do desperdício e o lixo luxuoso, a experimentação com os limites da resistência e da destruição, são signos do domínio da necessidade em proveito da exploração, signos que indicam, não obstante, progresso no domínio da necessidade. Liberada da servidão à exploração, a imaginação, apoiada pelas conquistas da ciência, poderia dirigir seu poder produtivo para a reconstrução radical da experiência e do universo da experiência (MARCUSE, 1969a, p. 50).

Mais uma vez, cabe aqui a centralidade da exigência de mudança da dimensão essencial da experiência, que abre para a possibilidade da transformação da sociedade pela obra de arte. Porém, essa revolução só é possível quando assume a forma estética que corresponde à liberdade, “na construção de um meio ambiente em que a luta pela existência perde seus aspectos repugnantes e agressivos” (MARCUSE, 1969a, p. 51). A Forma dessa sociedade livre não é mera autorrealização, mas reunião de metas direcionadas para a proteção, engrandecimento e união da vida: suprema vitória de Eros. Sua expressão encontraria vazão não apenas nas relações de produção mas, sobretudo, nas próprias relações individuais entre os homens, na sua subjetividade: “em sua linguagem e em seu silêncio, em seus gestos e em seu olhar, em sua sensibilidade, em seu amor e seu ódio” (MARCUSE, 1969a, p. 51).

6.1.3 Na nova sensibilidade, a educação estética marcuseana

Para Marcuse, a libertação da subjetividade aparece como um parâmetro emancipatório, ao invés de um princípio do qual possam partir as transformações mais amplas na sociedade. No entanto, a absorção dos mecanismos da sociedade enquanto necessidades próprias do indivíduo, acabam por resultar no fortalecimento da repressão. Para tanto, como é possível a emergência de uma individualização que já não reproduza a repressão tornada historicamente desnecessária pelo nível de desenvolvimento atingido? No primeiro capítulo 1 do *Ensaio sobre a libertação*, Marcuse de certa forma responde a esta pergunta ao afirmar a necessidade de uma transformação qualitativa de base pulsional e orgânica:

[...] A mudança radical que vai transformar a sociedade existente em uma sociedade livre deve penetrar em uma dimensão da existência humana apenas considerada na teoria marxiana: a dimensão “biológica”, em que as necessidades e satisfações vitais e imperativas do homem se afirmam a si mesmas. Na medida em que estas necessidades e satisfações reproduzem uma vida de servidão, a libertação pressupõe mudanças nesta dimensão biológica, quer dizer, diversas necessidades instintivas, diversas reações do corpo tanto como da mente (MARCUSE, 1969a, p. 24).

A diferença qualitativa de uma sociedade livre, comprometida com o rompimento com as falsas necessidades, assume aqui a forma de uma revolta pulsional. O radicalismo político vai implicar no florescimento de uma moral radical que pode pré-condicionar o homem para a liberdade. Para Marcuse, esse radicalismo põe em ação a base orgânica e elementar da moral que é anterior a própria ética e está ligada diretamente a Eros: “a moralidade é uma ‘disposição’ do organismo, enraizada quiçá no impulso erótico que se contrapõe à agressividade, para criar e preservar ‘unidades cada vez maiores’ de vida” (MARCUSE, 1969a, p. 18). O resultado seria um fundamento psicológico-pulsional para a solidariedade. O autor apresenta uma abordagem da psicanálise que se sobressai essencialmente pelo papel ativo e positivo exercido pelas pulsões nos termos da reconstrução da sociedade. Se para Freud a felicidade só poderia aparecer como resultado da supressão das pulsões ou de sua sublimação, Marcuse ressalta as qualidades ligadas à vida para pensar uma sociedade embasada não no princípio do desempenho enquanto repressão das pulsões, mas formada por laços solidários que tem sua origem em Eros.

Em consonância com as teses de *Eros e civilização* (1968), Marcuse funda a moralidade na estrutura pulsional. Por conseguinte, a transformação da sociedade coincide com a emergência de uma nova sensibilidade embasada em valores de uma natureza orgânica. Trata-se sobretudo de romper com a estrutura das necessidades e com a reificação da consciência, tarefa que é atribuída à força emancipatória da dimensão estética. Se o *Ensaio sobre a*

libertação foi escrito sob uma nova esperança, a subjetividade rebelde surgida com os movimentos revolucionários culturais, sua fragilidade vai estar na dinâmica civilizacional em que os mecanismos da sociedade são assimilados pelos indivíduos como suas próprias necessidades e carências. Essa dinâmica é descrita por Marcuse como um círculo vicioso que, conforme já observamos anteriormente, é análogo ao das *Cartas*:

[...] a ruptura com o conservador *continuum* autopropulsor das necessidades, deve *preceder* a revolução que vai desembocar em uma sociedade livre, porém tal ruptura somente pode ser concebida em uma revolução: uma revolução que seria guiada pela vital necessidade de libertar-se do conforto administrado e da destrutiva produtividade de uma sociedade de exploração, liberar-se da suave heteronomia; uma revolução que, em virtude deste fundamento “biológico”, teria a oportunidade de converter o progresso técnico quantitativo em formas de vida qualitativamente diferentes [...] (MARCUSE, 1969a, p. 26, grifo do autor).

Tendo em vista ainda a reclamação de uma nova sensibilidade, neste trecho o autor vai chamar a atenção mais uma vez para a fundamental exigência de que as transformações mais amplas da sociedade, da ciência e da técnica, só podem advir de sujeitos transformados subjetivamente, possuidores de uma consciência e de pulsões libertas da repressão que subjaz à civilização avançada. Porque, afinal, uma transformação qualitativa da técnica e da ciência, precisamente no momento em que o alto nível de desenvolvimento material e intelectual possibilitam ao homem dominar a escassez e a pobreza, levaria, obrigatoriamente, à “formas de vida qualitativamente diferentes”. O fator dessa mudança é o retorno da sensibilidade ao racional, que em conjunto, vai conformar o conceito de razão sensível, “a ciência e a tecnologia teriam que mudar sua direção e metas atuais; teriam que ser reconstruídas de acordo com uma nova sensibilidade: a das exigências dos instintos vitais” (MARCUSE, 1969a, p. 27).

É precisamente neste sentido, na exigência de uma nova e urgente ciência, de uma razão sensível, que as reflexões de Marcuse assumem a forma de uma nova educação estética, a do homem do capitalismo tardio. As possibilidades objetivas da liberdade estariam contidas na realidade, mas elas também deveriam sofrer uma transformação substancial, sendo reconstruídas por uma razão sensível. Só então “poder-se-ia falar de uma tecnologia da libertação, produto de uma imaginação científica livre para projetar e desenhar as formas de um universo sem exploração e fadiga” (MARCUSE, 1969a, p. 27).

O problema do círculo vicioso que aparece tanto em Schiller quanto em Marcuse não deixa de ser a mesma questão que já assombrara Marx: quem educa os educadores? O próprio Marx responde ao afirmar que somente a *práxis* revolucionária educa os homens, o que abarca também os educadores. Marcuse também vai nesta mesma direção ao colocar a *práxis* política

como possibilidade de resolução desse impasse. Segundo Schütz (2018, p. 144), na medida em que se considera que em Marcuse não há um sujeito revolucionário definido previamente, do mesmo modo que é no próprio processo de transformação que essas forças aparecem, então as imagens de uma sociedade liberta devem emergir do seio da sociedade estabelecida e não-livre. As possibilidades emancipatórias, assim como os sujeitos dispostos a levar adiante a mudança se constituem nas experiências ainda no interior dos limites impostos pelo sistema, “pois é do seu exercício que o caráter qualitativamente diferenciado vai se constituindo” (SCHÜTZ, 2018, p. 144). A problemática se desenvolve, portanto, numa via de mão dupla, para a qual a libertação individual contribui para a libertação da sociedade e vice-versa.

Ainda que nossa tese dê uma ênfase maior aos fatores subjetivos que consubstanciam uma educação estética nos moldes da *Bildung*, seria um equívoco supor que Marcuse concentre os potenciais emancipatórios em torno unicamente dos elementos subjetivos. Os chamados grupos catalizadores desempenham um papel complementar neste processo. Na década de 1960, Marcuse identificou a formação de grupos pequenos e debilmente organizados, como os estudantes e os habitantes dos guetos, que justamente em virtude de sua consciência e suas necessidades distintas da unidimensionalidade, atuavam como catalizadores potenciais da rebelião dentro das maiorias. Como atuam dentro das estruturas de classe da qual pertencem, esses grupos trazem consigo necessidades biológicas e estéticas que podem constituir uma nova base para a transformação social:

[...] o desenvolvimento das forças negadoras fora de sua base tradicional entre a população subjacente, mais que um signo da debilidade de sua oposição contra o poder integrador do capitalismo avançado, pode muito bem resultar na lenta formação de uma nova base, que leve ao primeiro plano o novo Sujeito histórico da mudança, que responda às novas condições objetivas, com necessidades e aspirações qualitativamente diferentes (1969a, p. 57).

Para Marcuse, a transição de um estado não revolucionário de paralisia das massas para uma condição pré-revolucionária pressupõe o debilitamento crítico da economia global ao mesmo tempo que a intensificação e expansão do trabalho político. Ou seja, a mudança pressupõe uma ilustração radical. Este trabalho tem caráter preparatório e longe de consumir uma educação puramente subjetiva, centra-se sobretudo no seu trabalho político de “desenvolver nos explorados, a consciência (e o inconsciente) que afrouxaria a pressão de escravizadoras necessidades sobre sua existência – as necessidades que perpetuam sua dependência do sistema de exploração” (MARCUSE, 1969a, p. 61). Para o filósofo sem essa ruptura, que é resultado de uma educação política em ação, até mesmo a mais elementar e

imediate força de rebelião pode ser derrotada ou então se converter em base massiva da contrarrevolução.

Portanto, se de um lado uma subjetividade crítica ou rebelde, nos termos de Marcuse, é pré-condição essencial para a sustentação de qualquer movimento revolucionário, por outro lado não é possível levar adiante as mudanças se essa subjetividade não estiver enraizada em grupos sociais catalizadores, pois são eles que irão efetivar e atualizar historicamente as novas exigências. Entre os grupos identificados por Marcuse na sua época estavam, além dos grupos excluídos do consumismo capitalismo, também os estudantes como a jovem *intelligentsia*, indivíduos que mais tarde irão assumir posições centrais no processo de produção. A educação estética teria o papel de criar condições propícias, criar uma sensibilidade receptiva tanto à necessidade de mudança quanto às possibilidades e o rumo das transformações a serem efetivadas em uma *práxis* política.

Da ruptura com o *continuum* da dominação pela educação estética como postura política, nasceria um novo tipo de homem, livre para dedicar-se às atividades mais variadas (1969a, p. 27), um tipo de homem com uma sensibilidade e consciência diferentes: “homens que fariam uma linguagem diferente, teriam atitudes diferentes, seguiriam diferentes impulsos; homens que construiriam uma barreira instintiva contra a crueldade, a brutalidade e a fealdade” (1969a, p. 28). Esse processo, em seus pontos principais, não deixa de ser a versão moderna da educação estética de Schiller, em outras palavras, *Bildung*. Emancipado e livre da unidimensionalidade que o prendia, esse homem novo surge como resultado de uma educação estética que faz confluir os impulsos formal e sensível no impulso lúdico: a verdadeira liberdade humana. Na conferência proferida no Brooklyn College, em 1968, Marcuse vai deixar claro que para criar condições subjetivas para uma sociedade livre, já não é suficiente educar os homens para desempenharem suas funções na sociedade de maneira que lhes seja mesmo que minimamente satisfatória. Ao contrário, é necessário uma educação para um novo tipo de homem, um homem incapaz de tolerar a sua realidade, que possa aprender criticamente com ela, assim como ser educado para resistir e lutar por um novo modo de vida (MARCUSE, 2009a, p. 35).

Tanto Schiller quanto Marcuse partem do diagnóstico de uma humanidade cindida, cujas consequências nefastas levam ambos a constatar a necessidade de se educar o homem para a liberdade, assim como a defender a tese de que essa educação deva ser estética. Ambos os autores, conjugam as questões políticas de sua época, a Revolução Francesa e o capitalismo tardio, com uma teoria filosófica da arte, procurando mostrar que a resolução do problema político passa obrigatoriamente pela estética. Somente pela beleza é possível conciliar os dois

lados antagônicos tanto da natureza humana, quanto da racionalidade moderna, construindo uma ponte sobre o abismo que separa razão e sensibilidade, caminho para o impulso lúdico e para a razão sensível.

Conforme relatado no documentário *O hipopótamo de Marcuse* (JUUTILAINEN, 1996), a sala de Marcuse no departamento de filosofia da Universidade de San Diego estava repleta com uma coleção de miniaturas de hipopótamos: coloridos, grandes, pequenos, em forma de potes de balas, porta-canetas, etc. Ele os apresentava como animais bizarros, que incorporavam a realidade do absurdo e as imensas possibilidades da imaginação. Para tanto, ele serve também como símbolo das possibilidades e exigências de uma educação estética no seio da sociedade da abundância. Para Marcuse, o hipopótamo é o símbolo vivo do impossível. Todavia, o hipopótamo é crucial para o meio em que vive, tornando-se uma ligação entre a terra e o rio ao processar quantidades enormes de comida e transportá-las para o rio. Marcuse criticava a universidade porque via nela um laboratório de pesquisa para o Departamento de Defesa dos EUA, mais interessados em desenvolver tecnologia bélica do que aprimorar uma ciência preocupada com a proteção e melhoria da vida. Para o filósofo a universidade deve ser, ao contrário, como um hipopótamo gordo e absurdo que espalha conhecimento para todos os lados, fazendo a ligação entre o conhecimento científico e a sociedade.

O que marca o tom da transformação da técnica é, de fato, a estética, pois “a imaginação de tais homens e mulheres moldaria sua razão e tenderia a fazer do processo de produção um processo de criação” (MARCUSE, 1969a, p. 29). Esse ideal de sociedade estetizada ganha força na medida em que o filósofo esboça os contornos de uma realidade transfigurada pela nova sensibilidade: uma reorganização do trabalho, da ciência e da experiência cotidiana criariam as condições para o estabelecimento de um princípio da realidade moldado à feição de um *ethos* estético, capaz de unir na estética o que foi separado pelo processo civilizador. A função da arte como parte do processo produtivo é apresentada nesta passagem emblemática do texto marcuseano:

A consciência liberada promoveria o desenvolvimento de uma ciência e uma tecnologia livres para descobrir e realizar as potencialidades das coisas e dos homens na proteção e no gozo da vida, jogando com a potencialidades de forma e matéria para o alcance desta meta. A técnica tenderia então a tornar-se arte e a arte tenderia a formar a realidade: a oposição entre imaginação e razão, entre altas e baixas faculdades, entre pensamento poético e científico, seria invalidada. Apareceria assim um novo Princípio da Realidade, sob o qual se combinaria uma nova sensibilidade e uma inteligência científica dessublimada para a criação de um *ethos* estético (MARCUSE, 1969a, p. 31).

Aqui Marcuse exemplifica como o estético se torna uma força política na medida em que a distância entre arte e vida é abolida. Conforme Barbosa (2010, p. 175), do devir da arte e do devir da realidade Marcuse faz surgir um segundo princípio da realidade: o da forma artística dessublimada, no qual a autossuperação da arte implica também uma autossuperação do projeto científico. Aqui, o duplo movimento converge em um *ethos* que, nas palavras de Barbosa (2010, p. 176) “é pós-artístico, mas estético, pós-científico, mas racional”.

A nova sensibilidade, enquanto força política, rejeita a falsa necessidade constituída pela sociedade unidimensional e incentiva a promoção de necessidades embasadas no amor, na comunidade, na paz e em perspectivas ecológicas rotulada por Marcuse como mediadas historicamente na natureza humana. Kellner, Lewis e Pierce (2009, p. 18) asseveram ainda que se a teoria educacional de Marcuse é particularmente radical para a educação atual, não é porque simplesmente cultiva um novo desejo por liberdade ou então por hábitos democráticos, mas sim porque a nova sensibilidade exige uma racionalidade libidinal fundada em novas necessidades biológicas:

Se as necessidades biológicas se definem como aquelas que devem ser satisfeitas e para as quais não se pode dar nenhum substituto adequado, certas necessidades culturais podem “submergir-se”, adentrando na biologia do homem. Poderíamos falar então, por exemplo, da necessidade biológica de liberdade, ou das necessidades estéticas que estabeleceram raízes na estrutura orgânica do homem, em sua “natureza”, ou melhor, em sua “segunda natureza” (MARCUSE, 1969a, p. 18).

De fato, a diferença qualitativa exigida pelo autor não está localizada na satisfação simples de necessidades físicas e espirituais, mas no aparecimento de necessidades que se encontram reprimidas na sociedade existente. Conforme Schütz (2012, p. 194), seria este o desafio de uma teoria crítica da sociedade: “realizar mais do que simples registro e sistematização daquilo que se apresenta como real, indo para além das tendências disponíveis”.

No entanto, conforme já mencionamos, a concepção marcuseana segundo a qual a construção de uma sociedade livre pressupõe a ruptura com a experiência e com sensibilidade mutilada, trazem consigo o problema comum a Schiller do círculo vicioso. Na objeção formulada por Fichte, é importante observar que o círculo formado pelas exigências da educação só se fecha se renuncia à autodeterminação e à busca pela autonomia, “se antes não encontrarmos um meio de despertar em indivíduos da grande massa a coragem de não serem nem senhores nem escravos de ninguém” (FICHTE apud SCHILLER, 2002, 144, nota 06 do tradutor). Para Barbosa (2010, p. 179), o que essa circularidade deixa entrever é a permanente tensão inscrita na realidade e a necessidade de superá-la para que esse círculo não se feche.

Nesses termos, a revolução total no modo de sentir vai ser postulada por Schiller como condição *sine qua non* da verdadeira liberdade. O desafio enfrentado por Marcuse no *Ensaio sobre a libertação* é o mesmo, isto é, a ruptura com a sensibilidade mutilada é o pressuposto para uma sociedade livre, e não a sua consequência. Nos mesmo termos em que Schiller criticou nas *Cartas* a ênfase no racionalismo extremado da *Aufklärung* em nome do esclarecimento radical, Marcuse criticou a postura do marxismo em sua ênfase no materialismo, teorizando, por sua vez um “materialismo para o qual as exigências da razão convergem com as da sensibilidade” (BARBOSA, 2010, p. 179).

6.2 O caráter histórico da arte: o problema do Belo em Marcuse

Antes de iniciarmos o estudo da fase final da estética marcuseana, cabe inserir uma análise imprescindível acerca da necessária historicização da arte. Conforme Bürger, mesmo que seja possível investigar os objetos estéticos à margem da história, as teorias estéticas, ao contrário, são marcadas pela época em que apareceram. Portanto, “se as teorias estéticas são históricas, uma teoria crítica dos objetos artísticos que se esforce por esclarecer a sua atividade deve enfrentar-se com o seu próprio caráter histórico” (BÜRGER, 1993, p. 43). Marcuse, decerto, não dirigiu as suas análises estéticas de um contexto teórico desvinculado das concepções que permeavam as distintas fases históricas pelas quais se movem seu escritos. Cabe, portanto, tomar suas formulações como parte integrante dos discursos estéticos que permeavam cada período, sendo necessário que a nossa investigação leve em conta essa obrigatória historicização do elemento estético.

As problematizações estéticas marcuseanas respondem a períodos históricos específicos, dos quais podemos destacar: a utilização da cultura burguesa pelo Estado totalitários, as vanguardas estéticas de 1910, a mercantização da cultura pós Segunda Guerra, a revolução contracultural da década de 1960 e as últimas vanguardas nos anos 1970. No primeiro período, a problemática de Marcuse está reunida em torno da arte burguesa, no conceito ambíguo de beleza enquanto afirmação de uma determinada sociedade e enquanto negação dessa sociedade, dinâmica definida pelo autor pelo termo cultura afirmativa. Essa concepção se embasa no período histórico vivido pela Alemanha nos anos de 1930: a tentativa de utilização da arte pelos regimes totalitários como uma arma de propaganda dos ideais políticos.

Mais do que a censura à movimentos e aspectos críticos da arte, preocupava a Marcuse a utilização para fins repressivos de uma cultura que guardava um importante vínculo com a emancipação. O regime nazista prestigiava essencialmente o movimento romântico, criticando

e refutando todas as manifestações da arte moderna. Conforme Contier (1988, p. 115), a música deveria ser reflexo da *Sturm und Drang*, dos sentimentos e das paixões, nunca de uma postura mais intelectualista. Durante os anos de 1920 e 1930 o sentido coletivista da música foi absorvido pelos movimentos nacionalistas que vinham da Primeira Guerra. Em compasso com a crítica ao liberalismo, os nacionalistas tentavam vincular a arte aos interesses do Estado, tanto na Alemanha quanto na União Soviética. De fato, como bem aponta Contier (1988, p.112), o sistema tonal associava-se à uma estética da repetição, vinculada em sua essência à beleza. Ligada ao eterno retorno, na medida em que tinha como ponto nodal uma tonalidade básica, esta estética era o reflexo de uma “concepção periódica e fechada no tempo, própria de uma ideologia conservadora de uma determinada sociedade, cujas estruturas políticas e sociais eram pensadas dentro de limites cronológicos específicos” (1988, p. 112).

Na Alemanha, sob Goebbels, a arte se viu presa de uma série de ações que procuravam realocá-la em vínculo direto com conotações nacionais-populares, havendo uma ênfase demasiada no romantismo em sua ligação com a harmonia e a beleza elaboradas pelas leis da ciência e pela vontade dos homens. Vinculada a um conceito de beleza que propunha a criação de uma unidade de nação livre de contradições, a arte e a ideia de belo sob a égide do nazismo tinha a característica de desconsiderar a negatividade e a crítica inerente ao objeto estético. Ao mesmo tempo em que difundia um modelo de arte idealista e acrítica, levava adiante uma cruzada contra o movimento modernista sob a acusação de ser arte degenerada. A harmonia passou a simbolizar o poder, e a arte romântica serviu para representar um mundo ideal não conflitivo e tranquilo.

Na década de 1950, com Marcuse já morando em definitivo nos EUA, o filósofo se depara com um movimento contrário na esfera da estética: a sociedade americana, fortemente marcada pela mercantilização da cultura, transforma a arte em mercadoria, absorvendo a contradição e a negatividade neste processo. Anteriormente apartada da realidade, a mercantilização força a arte a se imiscuir cada vez mais no universo cotidiano, tornando-se parte integrante do ambiente como decoração. Muito problematizado pelos membros da teoria crítica, a arte aparece para Adorno sob o signo da indústria cultural. Para Marcuse, o principal elemento a ser observado na arte desse período é o fenômeno da dessublimação da sexualidade que transparece na cultura de massas, como nos enredos hollywoodianos dos anos 1950 e nos *best sellers*. Essa imediatidade com a qual a arte se vê subitamente envolvida força uma relação opressiva com as pulsões na medida em que evita a sublimação como processo crítico de contato com o mundo.

A arte dos anos 1950 estava marcada pelo expressionismo abstrato de um lado, e de outro, pela *pop art*. Se o primeiro focava a criação artística nas emoções e expressões humanas pela utilização de formas geométricas simples e pinceladas rápidas que privilegiavam a espontaneidade artística, o segundo procurou trazer de volta a arte figurativa em uma iconografia que envolvia a televisão, os quadrinhos, o cinema e a publicidade. Embora esta última se pretendesse à uma crítica irônica ao bombardeamento da sociedade pelos objetos de consumo operando com signos estéticos massificados, para Marcuse “o esforço desesperado do artista em fazer da arte uma expressão direta da vida não pode vencer a separação da arte da vida” (1977, p. 58). A imediatidade dessas expressões artísticas não resulta em nada mais que mera abstração do contexto real ao renunciar à forma estética: “a exibição de uma lata de sopa nada diz da vida do trabalhador que a produziu nem da do seu consumidor” (MARCUSE, 1977, p. 58-59).

De fato para Bürger (1993) as vanguardas das décadas de 1910 a 1930 não efetuaram simplesmente uma crítica aos movimentos artísticos anteriores, mas aos rumos da instituição arte, ou seja, da sua especialização enquanto esfera afastada da realidade social. Como um movimento de conquista da autonomia da arte, o dadaísmo e o surrealismo, por exemplo, não visavam apenas a refutação de modelos artísticos da tradição, mas reagem ao afastamento da arte da *práxis* da vida. Os movimentos deste período teriam, portanto, visado a integração da arte na vida não pela adequação da arte à ordem existente, mas pela projeção artística de uma nova ordem social.

As perspectivas pareciam promissoras: caberia agora à arte não mais a posição de observadora externa da sociedade, mas o papel ativo na projeção de novas condições existenciais. Durante a década de sessenta a convergência entre essas demandas da arte e a emergência de uma sensibilidade mais aberta às propostas estéticas dos movimentos vanguardistas pareciam apontar para uma comunhão entre a arte e a *práxis* imediata capaz de transformar esta última. Para Marcuse (1969, p. 46), o caráter radical, “violento” da arte contemporânea não se dirige contra um estilo ou outro, mas contra o próprio estilo, contra o significado “tradicional” da arte no que ela tem de ilusória. Se a sociedade muda, também o espaço e o papel da arte devem mudar: a via transformadora da arte se encontra agora bloqueada. As vanguardas procuravam um novo caminho que passava pela negação da forma estética e do caráter ilusório da arte.

Não obstante, a tentativa de diminuir a distância entre arte e vida fracassou (BÜRGER, 1993). Não mais apartada da *práxis* da vida, mas inteiramente absorvida por esta, a arte e os movimentos vanguardistas desta época acabaram por renunciar ao seu poder de negatividade.

Como bem diagnostica Marcuse (1969, p. 47), “a selvagem revolta da arte não passou de um *shock* de curta duração, rapidamente absorvido na galeria de arte, dentro das quatro paredes, na sala de concertos, e no mercado, e adornando as praças e vestíbulos dos prósperos estabelecimentos de negócios”. Para o autor, transformar o propósito da arte é uma autoderrota que jaz dentro da estrutura mesma da arte, pois a forma estética mesma contradiz o esforço de relegar a segregação da arte a uma segunda realidade.

Na década de 1970, Bürger (1993) identifica a crise das vanguardas como resultado da impossibilidade de corresponderem ao estado histórico de desenvolvimento das forças artísticas. A sucessão dos movimentos vanguardista durante o século XX, orientados pela ideia de rompimento com a tradição, ampliaram sobremaneira os meios e as técnicas artísticas, tornando impossível determinar a partir dos anos 1970 qual a arte mais atual, de vanguarda. Evidenciando uma mudança de concepção de tempo, esse diagnóstico ratificava a substituição do tempo cronológico, unilateral e homogêneo pela ideia da simultaneidade e sincronia das manifestações artísticas. Com o fim das vanguardas resulta a ideia do fim do progresso, da pretensão de um determinado estilo ou forma artística no sentido de que seja o mais avançado no campo das artes. Ou seja, “verificou-se simplesmente que não há progresso em arte; que a arte não progride, mas muda” (FABBRINI, 2017, p. 209).

Na obra *Após o fim da arte*, Arthur Danto (2006), pensa a arte a partir da sua morte, ou seja, vai problematizá-la após o processo de independência da arte em relação aos critérios de valorização estéticos da tradição, bem como em relação à história e a sua capacidade de inserção em esquemas conceituais de valorização e significação que lhe sejam próprios, o que faz da arte autônoma o seu próprio meio cultural reflexivo. Para Danto, a arte contemporânea não se permite mais ser representada por narrativas mestras, sendo que o fim da arte é o fim de uma narrativa histórica que colocava o critério da arte na vinculação com um determinado estilo, o qual será substituído na contemporaneidade pela pluralidade de estilo e universalização da produção artística.

A crise das vanguardas coincide também com o diagnóstico do fim da arte de Fredric Jameson, isso porque nos termos em que a vanguarda perdia o seu ímpeto transformador, ao mesmo tempo foram “se transformando em farsa” (JAMESON, 1991, p. 93). As vanguardas tardias das décadas de 1960 e 1970 seriam formas autorreferentes, lúdicas e vazias, ou seja, sem o poder da negatividade ou da crítica à realidade existente, como o conceitualismo linguístico de Joseph Kosuth ou o minimalismo de Sol LeWitt. A década de 1970 presencia as primeiras manifestações da “arte pós-vanguardista” (BÜRGER, 1993), ou “arte pós-moderna”

(JAMESON, 1985), uma arte caracterizada pelo abandono das ideias utópico-revolucionárias e pelo desapego com qualquer tradição⁷¹.

O que distingue e define a arte autêntica é justamente sua faculdade de transcender a realidade existente: superar a normalidade criada por instituições e leis, propondo uma razão e uma sensualidade distintas. A arte constituiria a reconciliação erótica e ética de objeto e sujeito, da razão e da fantasia, da sensualidade e racionalidade, da Natureza e do Homem, o que permitiria a liberdade autêntica deste último (MANSILLA, 2006, p. 130). Ou seja, a arte personifica o protesto contra uma sociedade fria, inumana, alienante e opressiva. Por isso Marcuse coloca a negatividade como o centro da arte verdadeira: o protesto que conserva o impulso utópico e que se dirige contra a constelação prevalecente. Para o autor, a arte idealista burguesa é o último refúgio do sujeito não alienado, para o qual o sistema econômico se impõe de tal forma e absorve eficazmente a oposição, inclusive o protesto de algumas vertentes das últimas vanguardas no alvorecer da década de 1970.

Não obstante, aproximação da concepção estética de Marcuse da estética burguesa oferece muitos pontos passíveis de crítica. Muito embora a arte represente a negação do *status quo* graças à alienação da realidade e à transcendência do belo, ao mesmo tempo ela conforma uma compreensão afirmativa desse mesmo *status quo*, ao qual a aparência do belo transparece como encobridora, uma função que se confunde com a de apaziguar, mitigar e legitimar a realidade. Essa ambiguidade subjaz na própria substância da arte e aparece muito bem problematizada no texto sobre a cultura afirmativa de Marcuse (1997a). Como parte integrante da arte, ela precisa suportar essa tensão entre afirmação e negação simultânea sob a ameaça de deixar de ser arte: se se torna utopia concreta, auto anula seu impulso estético; se supera a contradição entre arte e realidade, o resultado é o fim do primeiro. Para tanto, o autor afirma que a obra de arte autêntica não deve nivelar a diferença entre a prosa cotidiana e a esfera poética sob pena de aniquilar o potencial radical da arte ao ser absorvida pela realidade.

A estética das décadas de 1960 e 1970 representou um momento confuso de deslocamento de paradigmas da arte ao qual Marcuse foi resistente e crítico, ainda que consideravelmente simpático devido a abordagem construída por ele em torno das possibilidades emancipatórias contidas na libertação dos sentidos. A afirmativa de que “a Grande Recusa apresenta formas variadas” (1969, p. 7) possibilitou a Marcuse incluir uma

⁷¹ Ainda assim, não é possível afirmar que a arte pós-vanguardista, tenha sido orientada unicamente pela novidade e por uma estética que tenha cedido à moda e ao mercado. Para Fabbrini (2017, p. 213), as realizações artísticas desde o fim das vanguardas “não se limitam ao efeito fátuo do revivalismo fútil que falseando ou fossilizando o passado fabricaria, monitorado pelas mídias de massa e a rede, a amnésia”. O autor ressalta, nesta direção, o neoexpressionismo alemão, a transvanguarda italiana e o *graffiti paint* dos anos 1980.

ampla constelação de formas artísticas, fortemente embrenhadas no presente até o final da década de 1960, discurso já não sustentado na década de 1970. Ainda que, ironicamente, sua adesão maior a movimentos artísticos tenha ido em direção à grupos teatrais ativistas, como o *Living Theatre* e coletivos artísticos anarquistas como o *Black Mask* com os quais concordou politicamente, ao mesmo tempo ele os rejeitou artisticamente. Esse posicionamento vai de encontro à sentença, reiterada diversas vezes, segundo a qual a arte reduz seu potencial de radicalidade na medida em que se torna política. Nestes termos, há que se considerar que Marcuse não desenvolveu uma teoria crítica da estética, mas várias, cada uma correspondendo a panoramas histórico-sociais distintos para as quais cabem interpretações distintas dos movimentos artísticos.

A arte em Marcuse deveria responder à realidade ao apresentar uma contra-imagem da realidade, capaz de projetar perspectivas distintas do real, impossíveis de serem pensadas a partir do interior da sociedade, perspectiva que exige o espaço autônomo de distanciamento da arte da realidade. Esses traços advém essencialmente da estética de Schiller, para a qual o domínio separado da arte fornece a possibilidade de alternativas frente ao real. Nesta senda, a materialização particular da arte, a transformação da forma em conteúdo, demonstra a possibilidade de negação da realidade pela via da forma sensível, e com isso, a noção de progresso e promessa.

Visto sob conjunto, a problemática trabalhada por Marcuse nos seus últimos textos estéticos não é nova. Desde os anos 1930 Marcuse não deixou de dar voltas com um problema que, sob a luz dos anos 1970, aparece de uma forma distinta: o problema da relação entre arte e revolução, ou mais especificamente, o papel que a arte pode assumir na transformação de uma sensibilidade embotada e de uma estrutura pulsional repressiva. Conforme exemplarmente demonstrado nas teses de *Eros e civilização* (1955), a sociedade existente se reproduz não somente na consciência dos homens, mas também no seus sentidos, de maneira que a emancipação da consciência deve vir acompanhada da emancipação da sensibilidade. Do mesmo modo, novas necessidades e novas sensibilidades se manifestam nos valores e formas de comportamento expressos pelas culturas subversivas, nas quais o potencial das experiências estéticas se materializam como força política. A tese central vai ser a tensão entre arte e revolução. Não cabe a Marcuse, portanto, a posição de defensor dos ideais burgueses ou da ideia de beleza como caminho para a felicidade, tal qual apregoava a estética idealista duramente criticada nos seus textos iniciais. Cabe tomar a beleza e a forma estética em seu vínculo com os sentidos.

Retomando as análises estéticas de Marcuse conduzidas até aqui, podemos identificar quatro momentos distintos que marcam o diálogo do filósofo com a arte. No primeiro deles, exemplificado pelo texto sobre o caráter afirmativo da cultura (1997a), o autor debate o papel da arte no engrandecimento do Estado autoritário, marcado pela crítica à estética burguesa e seu viés idealista. No segundo momento está em cena o debate com relação à mercantilização cultural pós Segunda Guerra. O expressionismo abstrato e a *pop art* aproximam arte e vida, mas não conseguem penetrar em âmbitos mais profundos da consciência. O terceiro período abrange a década de 1960, um momento em que o potencial político revolucionário da arte está no seu auge, estando intrinsecamente ligada às exigências de libertação pulsional. Já o quarto momento, que abrange toda a década de 1970, retrata uma fase conturbada da estética: com o fim do suporte em parâmetros estéticos anteriores, a arte se torna mais conceitual e reflete o total arrefecimento dos ideais da década de 1960.

Não há como negar que a diferença básica entre a estética do período burguês e as vanguardas do século XX é o conceito de beleza e a ênfase na forma estética, dois conceitos centrais na bibliografia de Marcuse. A promessa burguesa da beleza como veículo da felicidade já não pode ser admitida pela arte moderna. Seus vínculos com a política totalitarista dos anos 1930 deixam em aberto uma vinculação repressiva da beleza com o embrutecimento. Neste caso, como justificar a centralidade que Marcuse coloca nos conceitos de beleza e forma estética que emanam da obra de Schiller? Por que Marcuse, considerado um pensador revolucionário e profundamente envolvido com as problemáticas do seu tempo, volta-se para a valorização da arte burguesa?

A nosso ver tal posicionamento está embasado em duas premissas principais: a proteção da potencialidade negativa ameaçada pela intromissão do elemento político no estético, e o estabelecimento do vínculo com a beleza pela via da valorização dos sentidos. Para Marcuse (1973, p. 66) “os sentidos não são meramente passivos, receptivos; eles tem suas próprias ‘sínteses’, às quais submetem os dados primários da experiência”. Nestes termos o filósofo vai atribuir aos sentidos um caráter constitutivo e histórico, capaz de atuarem ativamente tanto em um processo libertário quanto alienador. A justificativa do retorno à forma estética e à beleza enquanto elementos centrais emancipatórios vai estar focada na capacidade dessas qualidades levarem à libertação dos sentidos e das pulsões, na via do surgimento de uma sensibilidade emancipada. Por esse mesmo motivo as *Cartas* sobre a educação estética de Schiller são tão importantes para Marcuse: o ideal de jogo, em sua valorização da sensibilidade, fornece o modelo sob o qual Marcuse pensa a transformação do princípio do desempenho sob a égide dos sentidos.

A revolta com a cultura estabelecida provoca também um movimento contrário também no conceito de beleza nesta cultura, contra suas formas sublimadas demais, segregadas, ordenadas. As aspirações libertárias da arte de vanguarda aparecem então como negação da cultura tradicional, como dessublimação metódica. Marcuse (1969, p. 52) cita o exemplo do *jazz*: “agora opõem à ‘música das esferas’, que era a conquista mais sublime desta cultura, sua própria música, com todo o desafio, o ódio e a alegria de umas vítimas rebeldes que definem sua própria humanidade contra a definição de seus amos”. Entretanto, esta é uma negação simples, postura de negação imediata. Nos termos em que se veem tão imediatamente próximas da realidade a música, a literatura e a arte são facilmente absorvidas e transformadas em mercadoria, o que as torna inofensivas. Para tornarem suas metas efetivas seria preciso que abandonassem a crua imediatez de sua apresentação “que invoca, no protesto, o universo familiar da política e dos negócios, e com ele a inevitável familiaridade com a frustração e a liberação temporal da frustração” (MARCUSE, 1969, p. 52). Da mesma maneira que no *Living theatre* o espectador assimila e se identifica imediatamente com os atores, esse teatro não consegue transcender a familiaridade com a realidade, mas a fortalece. Para Marcuse, as características da arte de vanguarda criam uma enganosa “comunidade” dentro da sociedade.

Não se trata para Marcuse de fazer uma pura e simples exegese da educação estética de Schiller, nem trazer a beleza tal qual aparece sob os cânones da estética do século XVIII, mas trazê-la pela via da sensibilidade, enquanto algo que pertence aos sentidos e à percepção. Em Schiller a educação estética pela beleza envolve obrigatoriamente uma valorização da sensibilidade em contraste com a razão pura, do papel dos sentidos na construção de um conceito alargado de razão. É justamente nestes termos que Marcuse (1969, p. 48) vai afirmar que a raiz da estética está na sensibilidade, pois “o que é belo é primeiro sensível: apela aos sentidos; é prazeroso, objeto de impulsos não sublimados”. A beleza não é um elemento essencial do objeto estético nos mesmos termos em que um teorema matemático pode ser, em um sentido figurado, belo. Para Marcuse, o conceito de belo converge na ideia de forma: na forma estética o conteúdo se reúne e se ordena de maneira que as forças imediatas e não dominadas da matéria sejam dominadas, ordenadas. Aqui o belo surge:

A forma é a negação, o domínio da desordem, da violência, do sofrimento, inclusive quando apresenta desordem, violência, sofrimento. Este triunfo da arte se alcança submetendo o conteúdo à ordem estética, que é autônoma em suas exigências. A obra de arte delinea seus próprios limites e fins, é *sinngebend* ao relacionar os elementos entre si de acordo com sua própria lei: a “forma” da tragédia, a novela, a sonata, o quadro... O conteúdo é, portanto, transformado: obtém um significado (sentido) que transcende os elementos do conteúdo, e esta ordem transcendente é a aparência do Belo como a verdade da arte (MARCUSE, 1969, p. 48).

O filósofo ressaltou em sua última obra, *A dimensão estética* (1977), as dificuldades que cercam a associação do conceito de Belo com à arte revolucionária e à luta política. Ao longo da história as instituições criaram e venderam a beleza sob a forma da pureza e da suavidade plásticas, em uma extensão dos valores de troca com relação à dimensão estético-erótica. Contudo, em contraste com essa ligação conservadora, o Belo aparece como qualidade central nos movimentos progressista enquanto reconstrução da natureza e da sociedade. Tal potencialidade encontra-se, para Marcuse (1977, p. 69-70), na qualidade erótica do Belo que persiste mesmo com as mudanças do juízo de gosto. O Belo representa o princípio do prazer contra as exigências do princípio do desempenho: “a obra de arte fala a linguagem libertadora, invoca as imagens libertadoras da subordinação da morte e da destruição da vontade de viver. Este é o elemento emancipatório na afirmação estética”. Ou seja, Marcuse coloca a Beleza como ponto central das possibilidades de transformação da sociedade por sua ligação com as qualidades do princípio do prazer. Desse modo, pode-se dizer que a Beleza aparece em Marcuse como ligação entre a sensibilidade e a reconstrução da sociedade: a Beleza é Eros político⁷² (MARCUSE, 1977, p. 71).

6.3 A permanência da arte: a viragem da teoria estética de Marcuse (1973)

Na última década de sua vida, Marcuse publica duas importantes obras: *Contrarrevolução e revolta* (1973), no qual há um capítulo inteiro que trata da relação entre arte e revolução, e *A dimensão estética* (1977), único livro totalmente voltado para a questão da arte. Ainda que neste último período a sua teoria estética tenha se tornado mais consistente, mais clara e historicamente mais concreta, incorporando elementos também de sua fase inicial, ela continuou tendo um caráter assistemático e aberto, uma característica que é própria do estilo ensaístico dos seus escritos. A principal característica desses textos vai ser a mudança do posicionamento de Marcuse frente à arte, o qual vai se centrar na defesa da forma estética. Influenciado pela nova conjectura histórico-mundial, caracterizada pela contrarrevolução preventiva, assim como pelas tendências autodestrutivas do movimento artístico, o destaque dos seus argumentos não se centra mais na superação da arte na vida, e sim na defesa enfática da forma estética e do caráter transcendente e permanente da arte.

⁷² Parte desta discussão é retomada no capítulo 7, quando nos detemos sobre a análise de *A dimensão estética* (1977).

A principal temática a ser desenvolvida em *Contrarrevolução e revolta* (1973) vai ser discutir a revolução cultural em vista de seu principal objetivo: a transformação total da cultura tradicional. A principal característica desse movimento é a forte ênfase no potencial político das artes, a qual esforça-se para encontrar um meio efetivo de comunicação, novas formas de comunicação que possam romper com as antigas imagens, tornadas, elas mesmas, meio de dominação. Para a arte ligada a esse movimento, a comunicação dos novos objetivos históricos da revolução, exige uma linguagem não-conformista que, para ser política, não pode ser criada, mas sim partir do uso subversivo do material tradicional. Essa possibilidade permanece aberta em dois domínios situados em polos opostos da sociedade: nas artes e na tradição popular.

Se a segunda vai se concentrar na linguagem de grupos radicais e na rebelião linguística, no domínio das artes, por sua vez, a negação persiste em seu próprio universo por direito próprio, pois as imagens continuam se comunicando em uma linguagem distinta. O fator distintivo dessa nova fase vai ser a subversão do conteúdo tradicional que, para Marcuse (1973, p. 83), não visa outra coisa que “uma dessublimação sistemática da cultura; quer dizer, a dissolução da forma estética”, justamente a qualidade da arte que converte o conteúdo em um significado diferente do corrente para, assim, “invalidar o direito da realidade estabelecida, em nome de uma reconciliação ainda por vir”. Com isso, a revolução cultural visa o retorno a uma arte imediata, embasada em uma experiência sensorial emancipada das exigências da sociedade, assim como na busca de uma cultura sensual no sentido que envolve a transformação radical da experiência. Seu objetivo maior é atacar as raízes do capitalismo nos próprios indivíduos.

O foco da revolução cultural parece estar no rompimento com a tradição cultural burguesa, uma cultura pertencente a um período histórico específico, marcada essencialmente pela distinção entre a cultura material e a cultura intelectual. Marcuse vai tentar demonstrar que a tentativa de invalidar a cultura burguesa recai não sobre o seu caráter de classe, mas sim sobre o conteúdo emancipatório reunido em torno da forma estética. Retomando as teses de um de seus primeiros textos estéticos, *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1997a), Marcuse parece fechar aquele círculo teórico aberto em 1937: após refletir extensamente sobre as mudanças estéticas trazidas pela revolução cultural, o autor volta-se novamente para a forma estética em uma postura frente à cultura burguesa que apenas despontava no primeiro ensaio. Nos seus últimos textos, ressalta-se muito mais o potencial emancipatório da arte burguesa, em sua ligação com a forma estética, do que seu caráter afirmativo, ligado com a afirmação da cultura material e de classe. Nesta última fase, Marcuse vai afirmar que “a luta por modos essencialmente diferentes de vida parece depender, em grande parte, da libertação da ‘cultura burguesa’ (MARCUSE, 1973, p. 84).

Por conseguinte, o autor vai dizer que hoje a cultura burguesa se encontra em processo de desintegração que não é causado pela revolução cultural, mas pela própria dinâmica do capitalismo monopolista que a tornou incompatível com os requisitos básicos para o seu crescimento e sobrevivência. Nesses termos, ele enumera alguns pontos principais que caracterizam a desintegração da cultura burguesa no âmbito do capitalismo, dos quais cabe destacar o rompimento total com o conceito de educação como *Bildung*, que vai de encontro à necessidade social de integração do comportamento individual e social ao capitalismo. Os valores educacionais dessa fase giram em torno do “descrédito das noções idealistas, educação para o positivismo, ingresso dos métodos das ciências ‘práticas’ na esfera das Ciências Sociais e Humanas” (MARCUSE, 1973, p. 86).

Esse modelo educacional, fruto do capitalismo tardio, gera uma educação que foi definida por Marcuse (2009a, p. 36) como uma “educação doente”, unidimensional, que tolhe a crítica e a necessidade de mudança e transformação. Em contraposição, a educação para Marcuse (2009a, p. 35) deve ter o objetivo de “formar o homem como um todo, mudando sua natureza”, tendo como poder impulsionador “a aplicação do conhecimento para a melhoria da condição humana e a libertação da mente e o corpo de necessidades agressivas e repressivas”. Não há aqui como não fazer uma analogia com a *Bildung*, representante máximo da educação burguesa: da mesma maneira que a educação estética é, para Schiller, a cura para a doença da civilização, essa mesma educação estética é o contraponto da educação doente do capitalismo monopolista.

6.3.1 Alienação artística e forma estética

Com efeito, Marcuse vai questionar em *Contrarrevolução e revolta* se a eliminação da cultura burguesa não traria mais males do que benefícios, fazendo com que a emenda ficasse pior que o soneto. Ao propor a dissolução da cultura burguesa que, de fato, é obra do capitalismo na tentativa de ajustar a cultura aos seus requisitos, não estaria a revolução cultural harmonizando-se com o ajustamento capitalista e derrotando a sua finalidade, qual seja, a de preparar o terreno para uma cultura qualitativamente diferente?

De fato, o que predomina nas obras de arte burguesa não deixa de ser uma atitude antiburguesa: “a cultura superior denuncia, rejeita, afasta-se da cultura material da burguesia” (MARCUSE, 1973, p. 87). O que aparece em suas obras é uma postura que rejeita e afasta-se do mundo das mercadorias, da brutalidade do comércio, da dissociação das relações humanas, da razão instrumentalizada. O universo estético contradiz a realidade, uma contradição que não

é direta, mas mantida pela forma do romance, do poema, do quadro, e que articula a distância da realidade para contestá-la. “A negação está ‘contida’ pela forma, é sempre uma contradição ‘interrompida’, ‘sublimada’, que transfigura, transubstancia a realidade dada – e a libertação desta” (MARCUSE, 1973, p. 88). Nessa transfiguração do conteúdo pela forma, cria-se um universo distinto, fechado sobre si mesmo, que representa uma outra realidade na qual o individual se converte em uma ordem universalmente válida.

Tais qualidades são devidas à forma estética na medida em que possibilitam que a tragédia grega ou a arte medieval continuem válidas e verdadeiras ainda na atualidade. Para o autor, essa conquista se deve a dois fatores encontrados na “objetividade” da obra:

- 1) a transformação estética revela a condição humana no concernente à história (Marx: pré-história) da humanidade inteira acima de qualquer condição específica; e 2) a forma estética responde a certas qualidades constantes do intelecto, sensibilidade e imaginação humanos – qualidades que a tradição da estética filosófica interpretou como a ideia de Belo (MARCUSE, 1973, p. 88).

A revolução cultural acusa a forma estética de divorciar-se da realidade, criando um mundo de bela ilusão (*schöner Schein*), no qual se dá uma reconciliação igualmente ilusória que reprime as forças de libertação, sensualidade, imaginação e criatividade, trabalhando a favor da estabilização da sociedade repressiva. Entretanto, não existe obra que não evoque as imagens de outra realidade que é repelida pela ordem existente e que, ainda assim, permanece viva na memória e no vir a ser, na rebelião contra o estado de coisas. Subsiste em toda a arte autêntica uma dialética entre afirmação e negação, entre dor e prazer, cultura superior e cultura material que, quando passa a não mais existir, leva consigo também o sentido da arte. Nas palavras de Marcuse (1973, p. 93), “sempre que a obra de arte deixa de sustentar a unidade dialética do que é e do que pode (e deve) ser, a arte perdeu a sua verdade, perdeu-se a si própria”. É justamente na forma estética que estão preservadas as qualidades críticas, negadoras e transcendentais da obra de arte burguesa, isto é, as suas qualidades propriamente antiburguesas. Por conseguinte, a verdadeira tarefa da revolução deveria ser recuperá-la e salvá-la da dissolução perpetrada pelo capitalismo.

Na arte burguesa, a proporção, a harmonia e a ordem tem sido suas qualidades estéticas por excelência que não representam forças de repressão, mas o seu contrário: representam a idealização de um mundo libertado, redimido e livre das forças da repressão. Entretanto, ao mesmo tempo essas qualidades são também “estáticas”, porque a obra prende o movimento destrutivo da realidade, tal qual a música de Orfeu. Marcuse (1973, p. 96) deixa claro, em consonância com as teses de *Eros e civilização* (1968), a supremacia do sensível frente ao racional. A

submissão do conteúdo à forma vai resultar na criação de uma outra realidade pela sensibilidade criativa, fazendo com que o imediatismo sensual que a arte alcança não deixe de ser nada menos do que a síntese de dois níveis antagônicos de realidade: a ordem estabelecida das coisas e a libertação possível dessa ordem. Nessa síntese, conjugam-se a sensibilidade, a imaginação e a compreensão.

De fato, a nova postura de Marcuse frente a arte burguesa vai permitir-lhe rever posições anteriores à luz das novas configurações históricas, nomeadamente, as da abolição da forma estética pelo capitalismo monopolista. Desta nova perspectiva, as qualidades da arte burguesa são vistas como detentoras de determinadas características que a colocam agora como parte central da sua educação estética. Sem deixar de lado as importantes reflexões estéticas contidas em *Eros e civilização* e *Ensaio sobre a libertação*, como o conceito de razão sensível e nova sensibilidade, Marcuse vai resgatar da arte burguesa seus elementos mais emancipatórios, aqueles que, de certa forma, estão ligados diretamente ao conceito de *Bildung*: a projeção de um universo distinto da realidade no qual as coisas e os homens podem desenvolver plenamente as suas potencialidades em completude.

É importante observar que as teorizações mais radicais pertencentes ao período anterior não desaparecem, mas ressurgem sob uma perspectiva que, considerando o momento histórico, coloca o problema de outra maneira. A crítica não se tornou menos radical nesta nova fase, já que Marcuse não abandona completamente a ideia da dessublimação da arte⁷³. No entanto, conforme Barbosa (2010, p. 182), o que desponta agora como matriz do pensamento do último Marcuse vai ser a insistência no caráter transcendente da arte em sua insuperável tensão com a vida. Para o autor, ainda que Marcuse aparentemente pareça estar mais distante de Schiller, não obstante será nestes últimos ensaios que os dois mais se aproximam, o que contrasta com a leitura de *Eros e civilização* (1968), na qual predominam os traços do próprio Marcuse.

Se para o Marcuse de *Eros e civilização*, as *Cartas sobre a educação estética do homem* (2002), de Schiller, “visam a reconstrução da civilização em virtude da força libertadora da função estética” (1968, p. 162) como contendo um novo princípio da realidade, o último Marcuse não visa mais a transformação da sociedade em obra de arte, mas retorna para seus primeiros escritos estéticos para reabilitar o conceito de forma estética. Neste movimento, acaba aproximando-se muito mais de Schiller, recolocando a questão da reconstrução da sociedade através da estética por um viés que se aproxima muito daquele visado pelas *Cartas*: na

⁷³ Por dessublimação estética Marcuse se refere ao ato de trazer a arte do céu da cultura superior para a prática cotidiana. No contexto do *Ensaio sobre a libertação* (1969a), a dessublimação da arte implicaria na revalorização de componentes que pertencem ao caráter histórico da arte, tais como a arte de cozinhar e cultivar.

emancipação humana que advém com a razão sensível. Já não cabe pensar a arte como parte da *práxis* material, como elemento de transformação objetiva: “a arte só pode expressar o seu potencial radical *como arte*, em sua própria linguagem e imagem, a qual *invalida* a linguagem corrente, a *prose du monde*” (MARCUSE, 1973, p. 102, grifos do autor). Frente a tentativa do capitalismo em dissolver a arte no cotidiano, em absorver a sua potencialidade crítica de modificar a realidade, Marcuse coloca a forma estética como responsável por criar uma barreira, uma segunda alienação da realidade que invalida-a e projeta uma nova realidade possível.

Mas ao mesmo tempo em que a forma estética é expressão da razão sensível, de uma transformação do conteúdo pela via da sensibilidade, a transformação que se dá com a forma estética vai ser, antes que tudo, transformação subjetiva, do indivíduo, que não deixa de ser emancipação. Como veremos no capítulo seguinte, Marcuse vai deixar claro na sua última obra, *A dimensão estética* (1977), como a forma estética torna-se veículo de emancipação individual, o pré-requisito para a transformação da sociedade. Sem mencionar Schiller, o livro de Marcuse vai aproximar-se definitivamente das *Cartas* pela via da educação estética como *Bildung*.

Mesmo reabilitando a arte burguesa, Marcuse (1973, p. 97) não esquece seu lado afirmativo, aduzindo que “o caráter afirmativo da arte não se baseia tanto em seu divórcio da realidade como na facilidade com que poderia se reconciliar com a realidade dada”, em tornar-se parte da decoração, experimentada como valor incompromissivo, mas recompensador, elemento de distinção entre uma ordem dita superior e as massas. Entretanto, o poder afirmativo da arte é também o poder que nega essa afirmação: ainda que utilizada como símbolo de *status*, a arte preserva a alienação da realidade. Esta vai ser uma segunda alienação, em virtude da qual o artista se dissocia metodicamente da sociedade alienada e cria um universo distinto, irreal e ilusório, mas que serve para comunicar a verdade da arte. Entretanto, essa alienação relaciona arte e sociedade, preserva o conteúdo de classe ao mesmo tempo que o torna transparente: “como ‘ideologia’, a arte ‘invalida’ a ideologia dominante” (1973, p. 97). O conteúdo de classe, conseqüentemente, é idealizado e estilizado, convertendo-se no receptáculo de uma verdade universal que transcende o conteúdo de classe.

Aqui, Marcuse vai recorrer mais uma vez ao conceito de belo como liberdade na aparência (*Schein*), conceito comum também à Schiller. Nas obras tardias de Marcuse, esse conceito é colocado novamente na centralidade da sua estética, assumindo um papel muito importante em *A dimensão estética* (1977). Frente a agressividade do capitalismo, Marcuse entreve nas qualidades da cultura burguesa os elementos que podem fazer frente à crescente unidimensionalização da cultura. A alienação artística agora trabalha para criar um universo irreal de aparência (*Schein*) na qual a verdade subversiva da arte pode se manifestar em

contradição com a reificação da existência perpetrada pelo capitalismo monopolista, libertando pela beleza os indivíduo presos nessa realidade:

Nesse universo, toda e qualquer palavra, cor ou som é “novo”, diferente – rompendo o contexto familiar da percepção e compreensão, da certeza e razão dos sentidos em que os homens e a natureza estão encerrados. Ao tornarem-se componentes da forma estética, as palavras, sons, formas e cores estão isolados contra o seu uso e função familiares e correntes; assim, estão livres para uma nova dimensão da existência. É essa a obra do *estilo* que é o poema, o romance, o quadro, a composição musical. O estilo, consubstanciação da forma estética, ao submeter a realidade a uma outra ordem, sujeita-a às “leis da beleza” (MARCUSE, 1973, p. 98-99, grifos do autor).

A avaliação positiva da forma estética na reconstrução da sociedade, aparece em um momento histórico provocado pela desintegração do capitalismo e a conseqüente organização da contrarrevolução. Na medida em que a contrarrevolução consegue deter o desmantelamento do sistema e absorve a crítica, a oposição acaba se deslocando para o domínio cultural, buscando aí uma linguagem nova que possa penetrar no universo do discurso estabelecido, redefinindo-o. Entretanto, com os esforços para diminuir o hiato entre arte e realidade faz desaparecer também a segunda alienação: na mesma medida em que a arte torna-se parte da realidade, perde a transcendência que opõe a arte à ordem estabelecida, isto é, “permanece imanente nessa ordem, unidimensional, e, portanto, sucumbe a essa ordem” (MARCUSE, 1973, p. 101).

Ainda que a revolução cultural continue sendo uma força radicalmente progressiva, Marcuse (1973, p. 102-103) vai afirmar que ela encontra-se, ao mesmo tempo, bloqueada por uma contradição não resolvida. Isto é, ainda que o potencial subversivo seja próprio da natureza de toda a arte, ele não pode ser traduzido diretamente para a realidade, pois seu potencial radical só pode ser expressado enquanto arte. A arte somente pode realizar o seu ideal enquanto *alienação*. E se, como acontecia no período burguês, a arte se mantém afastada das massas, isso é obra da sociedade de classes que cria as massas, não da arte. A permanente tensão entre arte e sociedade, entre afirmação e negação, impede qualquer identificação da arte com a *práxis* revolucionária. Seguindo os princípios da forma estética, Marcuse vai reforçar que, de fato, a arte não pode representar a revolução, “ela pode apenas invocá-la em um outro meio, numa forma estética em que o conteúdo político torna-se metapolítico, governado pela necessidade interna da arte” (1973, p. 103). A meta final da revolução, o mundo pacificado, livre, aparece num mundo totalmente apolítico, no qual figura sim um ordenamento, mas que não deixa de ser aquele imposto pelas leis da beleza e da harmonia estética.

A *práxis* revolucionária pode aparecer apenas quando assume as exigências da forma estética: ao invés de traduzir o conteúdo para a realidade concreta, a realidade é traduzida para uma nova forma estética. Por sua vez, a revolta e o protesto manifestam-se no modo como as palavras e as imagens são agrupadas, reagrupadas e libertas de seu uso cotidiano. Acontece assim o que Marcuse chamou de *alquimia da palavras*: “a imagem, o som, criação de uma outra realidade, a partir da existente – permanente revolução imaginária, surgimento de uma ‘segunda história’ dentro da sequência histórica” (1973, p. 106). Nessa perspectiva, a abolição da forma estética, a ideia de que a arte pode tornar-se parte da *práxis* revolucionária, é falsa e opressiva, pois resulta no fim da arte. As comunicações continuaria presa no discurso cotidiano da significação comum. Na identificação imediata com o mundo objetual, as palavras indicariam a concretização de todas as potencialidades das coisas, fim da negatividade. A imaginação torna-se funcional e se coloca a serviço da racionalidade instrumental.

É importante ressaltar que as ideias expressas no *Ensaio sobre a libertação* (1969a) não são abandonadas. O conceito de nova sensibilidade continua presente em *Contrarrevolução e revolta* (1973), e indica aqui um aspecto essencial da libertação: a transformação radical do universo técnico e natural de acordo com a sensibilidade e a racionalidade emancipada do homem (1973, p. 107). Não obstante, o objetivo que visa a reconstrução da sociedade em torno da estética é permanente, isto é, seja qual for a sua forma, a arte nunca poderá eliminar a tensão com a realidade. Nas palavras de Marcuse, “a eliminação dessa tensão seria a impossível unidade final do sujeito e objeto: a versão materialista do idealismo absoluto” (1973, p. 107). Interpretar essa alienação da arte como sinal da arte burguesa constitui, por esse ângulo, um absurdo.

O conceito de nova sensibilidade serve como vínculo teórico de ligação entre as teses de *Eros e civilização* (1968) e *Contrarrevolução e revolta* (1973), e leva Marcuse a abrandar o pessimismo teórico de *A ideologia da sociedade industrial* (1978). No parecer de Kellner (2007, p. 53), em *Contrarrevolução e revolta*, Marcuse leva a cabo uma segunda reflexão acerca das teses mais radicais expressas no *Ensaio sobre a libertação* (1969a). Sem negar as teses defendidas anteriormente, neste texto o filósofo empreende uma defesa da cultura burguesa e da forma estética representada pelos movimentos artísticos modernistas mais radicais que se voltavam para a produção de uma antiarte. Embora tenha se mostrado simpático aos movimentos artísticos vanguardistas, Marcuse sempre permaneceu ao lado da forma estética, acreditando que a arte politicamente eficaz deveria preservar a forma estética.

Dessa maneira, a viragem estética representada pelos escritos da década de 1970 não é tão radical quanto parece. O que podemos perceber é um posição mais cética de Marcuse quanto

às formas artísticas contemporâneas celebradas como revolucionárias. O autor vai retomar alguns pontos de suas obras iniciais e defender a forma estética como veículo de libertação, o que o aproxima mais da cultura da *Bildung*. Em entrevista com Marcuse, Kellner (2007, p. 54) interrogou-o em relação a diferença, aparentemente tão abrupta, entre os escritos da década de 1960 e os de 1970. A resposta de Marcuse foi enfatizar as continuidades da sua teoria estética, ressaltando que os movimentos artísticos da década de 1960, a música de protesto, as canções de Bob Dylan, o teatro radical e outras formas de protesto, tinham sido melhores do que os da década seguinte. Suas manifestações combinavam com vigor a forma estética com mensagens políticas, contribuindo para um processo de radicalização em larga escala. Para Marcuse (apud KELLNER, 2007, p. 54), na década de 1970 as culturas dissidentes estavam perdendo a qualidade estética e política, sacrificando as qualidades formais que ele atribuía à arte autêntica. Nesta lógica, Marcuse sentiu a necessidade de voltar a defender a herança burguesa e os valores estéticos que, segundo ele, continham um importante potencial emancipatório que estava sendo negligenciado pela preocupação com as modas culturais do momento⁷⁴.

A partir dessa perspectiva, podemos observar o compromisso de Marcuse com a crítica imanente e a historicidade nas suas análises. Longe de restringir-se a modelos teóricos fechados, o autor procurou escrever de forma aberta, sempre em consonância com as transformações históricas, sociais e econômicas da sociedade. É nesse sentido que Marcuse enxerga a eliminação da forma estética nos movimentos culturais ligados à anti-arte, como análogo ao processo de unidimensionalização da linguagem, já abordada no livro *A ideologia da sociedade industrial* (1978). Contra a identificação simples das coisas às suas funções, Marcuse vai dizer que a arte precisa, nessa fase, intensificar o poder da negativa, o seu potencial subversivo e alienante, pois a forma estética é a única em que a força radical da arte é comunicável (MARCUSE, 1973, p. 109).

Da mesma maneira que havia debatido o romance de Aragon, *Aurélien*, Marcuse traz o teatro de Beckett e os poemas de Brecht para mostrar como o conteúdo político subjaz na obra que mais se lhe afasta. Contra a repressão e a administração total a arte responde com uma total alienação. A revolução aparece mais aparente na lírica de Brecht do que em suas peças políticas. Essas construções artísticas representam a morte da antiarte e o ressurgimento da forma junto com o conceito de “Belo como aparência sensual da ideia de liberdade” (1973, p. 115). Esta é

⁷⁴ É nesses termos que podemos considerar as afirmações de comentadores como Yvars acerca da ruptura entre os textos da década de 1960 e 1970 como equivocada. Para Yvars (2007, p. 34), a viragem estética do último Marcuse reflete “o fracasso da rebelião estudantil e a comercialização de práticas libertadoras nos países industrializados, amorteceram as ilusões emancipatórias de Marcuse. Em *Contrarrevolução e revolta*, retornava à senda de Adorno [...] para deixar registro da irremediável frustração de seus projetos iniciais”.

a conjugação entre arte e revolução na dimensão estética: arte política mesmo na ausência total de conteúdo político. A beleza, a bela aparência, aparece como a negação do mundo da mercadoria, das atitudes requeridas pelo princípio do desempenho.

Para Marcuse, a volta aos parâmetros da forma estética, embora levadas ao absurdo, fazem da obra de Beckett um importante exemplo de como a arte pode se tornar extremamente política na denúncia da sociedade, mesmo na negação do conteúdo político. Considerado um dos principais autores do chamado teatro do absurdo, a obra de Beckett chama a atenção pela reestruturação que realiza na forma, para o qual “forma é conteúdo e conteúdo é forma” (BECKETT apud CORDINGLEY, 2017, p. 309). Ao trazer a solidão humana e a incerteza, traduzidas por procedimentos que, fazendo uso de elementos menos usuais, como construções verbais sem sentido aparente, gestos repetidos, ações sem motivação, buscam criar outros universos, estranhos, porém assemelhados com o cotidiano. Caracterizam suas peças sobretudo a falta de esperança e desolação que acompanham o homem moderno que aparecem na interminável espera dos dois vagabundos de *Esperando Godot*, na estagnação e decadência dos personagens de *Fim de partida*, ou no soterramento físico e existencial em *Dias Felizes*.

Para Marcuse, a literatura radical perde o conteúdo político com a forma estética, ainda que este conteúdo continue a aparecer, de modo especial nas obras de Beckett, como denúncia extrema e intransigente: “na obra de Beckett não há esperança que possa ser reduzida em termos políticos, a forma estética exclui toda acomodação e abandona a literatura como literatura”, transmitindo, como literatura uma única mensagem: pôr fim a todas as coisas (MARCUSE, 1973, p. 114). A morte da antiarte é perpetrada pelo ressurgimento da forma, em uma nova expressão das qualidades subversivas da dimensão estética.

Para Marcuse (1973, p. 118), “a forma estética continuará a mudar à medida em que a prática política consiga (ou não), construir uma sociedade melhor”. No melhor dos cenários, é possível prever um universo que seja comum tanto à arte quanto à realidade, sendo que nesse universo comum a arte manteria sua transcendência. O fim da arte, a sua total transformação em vida, só é concebível em um estado onde os homens já não possam distinguir entre o bom e o mau, o belo e o feio: um estado de barbarismo. Entretanto, é preciso reconhecer que a arte nada pode fazer para impedir o barbarismo por si mesma. A sua própria preservação depende diretamente da abolição do sistema social que gera o barbarismo, ou seja, a forma social do progresso. Até lá, a arte permanece aliada à revolução. No capítulo seguinte, vamos trabalhar com a obra *A dimensão estética* (1977), na qual Marcuse aprofunda ainda mais a teorização em torno da forma estética como princípio emancipatório, e continua a discussão apenas iniciada na última seção de *Arte e revolução* sobre a estética marxista.

7 A permanência da arte (1977)

“Enquanto a arte preservar, com a promessa de felicidade, a memória dos objetivos inatingidos, pode entrar, como uma ‘ideia reguladora’, na luta desesperada pela transformação do mundo. Contra todo o fetichismo das forças produtivas, contra a escravização contínua dos indivíduos pelas condições objetivas (que continuam a ser as de domínio), a arte representa o objetivo derradeiro de todas as revoluções: a liberdade e a felicidade do indivíduo”.

(MARCUSE, 1977, p. 75)

Conforme já comentado no capítulo anterior, a última fase da obra de Marcuse é marcada pela reflexão que ressalta a distância entre arte e realidade, assim como o caráter permanente da arte. Essa perspectiva teórica marca o ponto de viragem da teoria estética de Marcuse que começa com *Contrarrevolução e revolta*, de 1972, e culmina com a publicação de *A dimensão estética*, em 1977. Marcuse continua a discussão acerca da dissolução da forma estética na arte moderna, partindo da revisão da estética marxista, temática apenas introduzida em *Contrarrevolução e revolta*⁷⁵ (1973, p. 118 e ss). Nesta nova fase teórica, Marcuse vê as tentativas de reconciliação entre arte e vida, que constituem a base das posições vanguardistas como a antiarte, como um movimento que destrói a forma estética e com ela a dimensão emancipatória da arte: a sua transcendência em relação à realidade.

A afirmação anterior da convergência entre arte e sociedade é atenuada, e em seu lugar aparece a revalorização das características próprias da arte burguesa, tais como a alienação consciente e a interioridade. Ainda que mantendo a ideia do papel central da estética na transformação radical do universo técnico e natural do homem, Marcuse insiste agora na impossibilidade de eliminação da tensão da arte com a realidade, dando ênfase ao caráter permanente da arte. Com a revalorização da arte burguesa, o texto de 1977 vai culminar na exigência de uma educação estética aos moldes do Schiller das *Cartas*, ou seja, enquanto *Bildung*. Embora o autor não cite em nenhum momento Schiller, o acento na forma estética como forma da sociedade livre, do belo como princípio da liberdade, fazem convergir as duas críticas estéticas da modernidade em torno de uma educação estética embasada no caráter permanente da arte.

⁷⁵ Em *Contrarrevolução e revolta* (1973, p. 118-119), Marcuse já indicara a necessidade de colocar em pauta os problemas de uma estética marxista, ressaltando que uma análise adequada da problemática exigiria um outro livro, que virá efetivamente nos próximos anos sob o título de *A dimensão estética* (1977).

A dimensão estética corresponde a um ataque sustentado contra a estética marxista reducionista, criticando a noção de que a arte revolucionária tenha que ser, obrigatoriamente, proletária, assim como sua concepção de que toda a arte burguesa é decadente e ideológica, e que a arte deva ser interpretada nos termos de suas conexões com as relações de produção. Entretanto, a obra de Marcuse, tanto quanto o foram os seu demais escritos, não se restringe a tratar unicamente dessa temática. Para Kellner (2007, p. 61), observado em retrospectiva, “esta obra poética altamente condensada é o último testamento de Marcuse à sua visão da libertação”, que resume e revela tanto as contribuições quanto as limitações de seu pensamento, a continuidade da sua defesa da alta cultura burguesa e as reflexões sobre o potencial emancipatório de estética. Ao desafiar a ortodoxia da estética marxista predominante, Marcuse retoma importantes concepções da sua bibliografia inicial a partir de um outro ponto de vista, o que traz uma série de importantes problematizações.

O Marcuse dos anos 1970, mais teórico e filosófico, vai ancorar sua estética na vertente idealista-romântica de Schiller, amparando-se na tese segundo a qual a verdadeira arte conteria uma percepção de mundo incompatível com a existência funcional dos indivíduos e comprometida com a emancipação da sensibilidade. Retomando as teses principais de *Sobre o caráter afirmativo da cultura* (1997a), Marcuse já não interpreta Schiller a partir do conceito de dessublimação da arte enquanto esfera autônoma de aparência e jogo, como havia feito em *Eros e civilização* (1968), mas ressalta o caráter permanente da arte enquanto potencial emancipatório em tensão com a *práxis*. Paradoxalmente mais distante de Schiller, o último Marcuse está mais próximo dele na medida em que coloca a centralidade das condições subjetivas para o alcance da liberdade, fechando o arco teórico da crítica estética da modernidade que vai de Schiller a Marcuse.

7.1 Na crítica da estética marxista, a revalorização da forma estética

Como já ressaltado, o foco do livro *A dimensão estética* (1977) vai estar ancorado no questionamento da ortodoxia da estética marxista, a qual contrapõe a tese da permanência da arte e a importância da forma estética em seu compromisso com a emancipação da sensibilidade. Nesta última fase de sua obra, Marcuse passa a considerar mais de perto a absorção dos elementos de negação da realidade por parte da sociedade unidimensional, o que o leva a repensar o papel da arte na sociedade. Se em *Contrarrevolução e revolta* (1973) a crítica estava focada na antiarte, o autor vai dar continuidade a essa temática em *A dimensão estética* (1977) por meio da crítica da estética marxista, demonstrando como ela sofre dos

mesmo males da antiarte, qual seja, a aproximação em demasia da *práxis* material e a consequente perda da autonomia estética.

A estética marxista defende que a verdade de uma obra de arte está condicionada pelas relações de produção existentes e que a obra deve representar os interesses e a visão de mundo de certas classes sociais. Enquanto a estética marxista coloca ênfase na revolução nos termos da classe, Marcuse vê o potencial político da arte na própria forma estética. Para o filósofo, é precisamente em virtude da forma que a arte torna-se autônoma perante as relações sociais existentes. Marcuse argumenta que toda a obra de arte autônoma é emancipatória porque rompe com a realidade cotidiana ao não obedecer as normas do princípio da realidade, respondendo apenas ao seu conjunto próprio de regras. Na sua autonomia, não apenas contesta as relações sociais, mas ao mesmo tempo, as transcende, subvertendo a consciência e a experiência ordinária (1977, p. 11-12). Ainda que a arte apresente mudanças de estilo ao longo da história, há sempre um padrão que permanece constante e permite distinguir a obra de arte autêntica, a literatura superior da trivial, a comédia da farsa, o bom e o mau dentro destes gêneros.

Para Marcuse, uma obra de arte pode ser considerada revolucionária se, em virtude da forma, rompe com a realidade social mistificada e abre os horizontes da mudança. Nesses termos, “toda a verdadeira obra de arte seria revolucionária, isto é, subversiva da percepção e da compreensão, uma acusação da realidade estabelecida, a aparição da imagem de libertação” (1977, p. 13). Nessa passagem ele deixa claro a sua concepção de arte enquanto força emancipatória, defendendo o potencial político da arte como intrínseco a toda a arte autêntica, inclusive a arte burguesa. Diferente dos textos anteriores, os quais davam maior importância na realização da arte na vida e na defesa das vanguardas, o último Marcuse vai atrelar o potencial revolucionário da arte nas qualidades permanentes da arte enquanto forma estética.

Ainda assim, não podemos afirmar a ruptura total entre a estética dos anos 1970 e a dos anos anteriores. Concordamos, dessa maneira, com a aceção de Kellner (2007, p. 62) quando afirma que em *A dimensão estética* (1977) Marcuse continua suas reflexões sobre o papel da oposição da arte, sua defesa da forma estética, da sublimação, da catarse e da beleza como critérios estéticos normativos cruciais, delineados nas linhas de *Eros e civilização* (1968), *Ensaio sobre a libertação* (1969a) e *Contrarrevolução e revolta* (1973). Existe uma continuidade que perpassa a estética marcuseana pós anos 1950, que ressalta a defesa da arte autêntica na projeção de outro mundo que fala a linguagem do princípio do prazer, nega a realidade social e projeta imagens de libertação. Nesses termos, há nesta obra uma ênfase renovada na antropologia freudiana e uma forte valorização da subjetividade libertadora.

Por conseguinte, não é possível sustentar que a ideia da ruptura total entre os textos da década de 1960, com ênfase para o *Ensaio sobre a libertação*, e a bibliografia madura do filósofo. No parecer de Kellner (2007, p. 53-54), ainda que Marcuse, em *Ensaio sobre a libertação*, tenha sido simpático às tendências esboçadas pela revolução cultural, ele, de fato, nunca se sentiu à vontade com a antiarte e sempre acreditou que a arte politicamente eficaz deveria preservar a forma estética. Logo, o aparente conflito na teoria estética de Marcuse entre as afirmações da revolução cultural da década de 1960 e os escritos sobre a forma estética de 1970, não são tão impressionantes quanto se pode inferir. De fato, Marcuse não vai mais pôr em pauta a dessublimação da arte nem a superação da arte (*Aufhebung*) na realidade mas, ao contrário, vai agora enfatizar a tensão entre arte e revolução, assim como o necessário distanciamento entre a dimensão estética e a prática revolucionária. Nos seus textos mais tardios, Marcuse vai defender a forma da arte como veículo de libertação estética, argumentando que as formas da grande arte burguesa revelam o potencial da arte genuína para transcender e criticar a sociedade existente.

Esta também é a preocupação de Marcuse quando coloca em discussão a prevalência do político e do concreto na estética marxista. As manifestações de protesto que aparecem na obra de arte fazem parte de condições históricas específicas que se tornam universais e permanentes em virtude da forma estética. A realidade que transparece nos romances de Kafka e Beckett são revolucionários não porque mostram condições históricas específicas voltadas para a revolução, mas sim devido à forma dada ao conteúdo. Na obra beckettiana, o abandono da representação realista do mundo e a recusa absoluta na concepção de romance enquanto movimento e ação que move os personagens, que se batem contra as circunstâncias exteriores adversas, é abandonada em prol da encenação interiorizada deste conflito em personagens imobilizados. Para Andrade (2001, p. 30), “a ficção de Beckett institui uma nova ordem de realismo que constrói na linguagem a falência do sujeito burguês, a dissolução dos indivíduos como sedes de reflexão, perdidos num mundo coisificado”. Neste sentido, a não referência a aspectos realistas do conteúdo e a prevalência absoluta da forma estética dotam a obra de tal força de representação que mostra a realidade concreta por trás das grossas camadas de reificação e apatia que cobrem o cotidiano. A paralisia dos personagens, presos a situações sem solução, o uso e abuso das repetições e dos paralelismos da linguagem, a síntese particular da fala cotidiana demonstram a importância que a forma estética tem sobre o conteúdo, a qual pode ser, inclusive, muito mais eloquente que o conteúdo em si.

A realidade nestas obras aparece apenas mediatizada, alienada, indicando que a verdade da arte vai residir no fato de que o mundo, tal qual ele é, aparece apenas na obra de arte. Por

consequente, Marcuse sustenta a tese de que o potencial político da arte está embasado na própria dimensão estética, nos termos em que a sua relação com a *práxis* “reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança” (MARCUSE, 1977, p. 14). A arte pela arte expressa uma experiência e uma verdade que são essenciais para a revolução apesar de não estarem sobre o domínio da *práxis* radical.

Engana-se quem pensa que o objetivo da reflexão marcuseana neste livro gira em torno tão somente de questões normativas ligadas à estética. Tal qual Schiller, Marcuse vai tratar da arte tendo a vista a resolução de um problema político, que seja, a instituição de um princípio da realidade não-repressivo. Com efeito, Marcuse abre o primeiro capítulo de *A dimensão estética* nos mesmos termos que Schiller (2002, p. 22) coloca a problemática da estética frente às exigências do tempo, isto é, justifica a necessidade de se trilhar o caminho para o político através da estética, já que é pela beleza que se vai à liberdade:

Numa situação em que a infeliz realidade só pode modificar-se através da *práxis* política radical, a preocupação com a estética exige uma justificação. Seria inútil negar o elemento de desespero inerente a essa preocupação: a evasão para um mundo de ficção onde as condições existentes só se alteram e se suplantam no mundo da imaginação. No entanto, essa concepção puramente ideológica da arte começa a ser posta em causa cada vez mais frequente. Parece que a arte pela arte expressa uma verdade, uma experiência, uma necessidade que, embora não no domínio da *práxis* radical, são, mesmo assim, componentes essenciais da revolução (MARCUSE, 1977, p. 15).

Nesta passagem o autor deixa claro o vínculo direto entre educação estética e política que tão bem caracteriza a *Bildung* schilleriana. Se o impacto do fracasso da Revolução Francesa leva Schiller a redigir as *Cartas* tendo em vista o potencial emancipatório da estética, Marcuse escreve sua última obra de maior fôlego, *A dimensão estética* (1977), influenciado pela reestruturação do capitalismo e pelo conseqüente movimento de contrarrevolução que procura absorver a estética enquanto força opositora à realidade estabelecida. Em *Contrarrevolução e revolta* (1973), Marcuse já havia argumentado que a eliminação da forma estética levada adiante pela antiarte, não fez mais do que aliar-se aos novos objetivos colocados pelo capitalismo tardio, que inclui a eliminação da dimensão transcendente da arte através da sua incorporação imediata à realidade. Em *A dimensão estética* (1977), Marcuse dá continuidade à esta temática, tratando agora não mais da polêmica antiarte, mas sim da estética marxista. Se conforme afirma Marcuse, o potencial político-emancipatório da arte está contido na forma estética, então o tratamento da arte como ideologia e o caráter de classe dirigidos pela estética marxista, tornam-se objeto de um reexame crítico.

As características básicas da estética marxista derivam da concepção de base-superestrutura, que comparadas com as formulações de Engels e Marx, tornaram-se um esquema rígido, pouco dialético e com consequências devastadoras para a estética. De acordo com essa noção, a base material é tratada como a verdadeira realidade, havendo uma consequente desvalorização política das forças imateriais como a consciência individual e as pulsões. A ideologia aparece como mera ideologia, levando à desvalorização da subjetividade, da dimensão interior, das emoções e da imaginação. A subjetividade e a consciência individual são dissolvidos na consciência de classe, minimizando aquele que é, tanto para Marcuse, quanto para Schiller, o requisito primordial para a revolução: “a necessidade de mudança radical se deve basear na subjetividade dos próprios indivíduos, na suas paixões, nos seus impulsos e nos seus objetivos” (MARCUSE, 1977, p. 17). Para Marcuse, a teoria marxista sucumbiu à sua própria reificação, derivando em um conceito reducionista de consciência que deixa em suspenso o conteúdo específico da consciência individual, assim como o potencial subjetivo para a revolução.

De fato, o realismo socialista toma como ponto de partida o papel decisivo da ideologia política na criação artística, pois oferece uma explicação para o problema do ideal de liberdade e do valor da arte como reflexo do desenvolvimento histórico. A concepção de realidade da qual parte exclui a atividade prática do homem como elemento constitutivo dela, fazendo com que a realidade social fique reduzida às condições históricas, e a consciência à passividade frente elas. Conforme ressalta Fernández (1988, p. 130), frente as concepções mais diretas de Marx, a realidade social aparece como mais rica e mais concreta que as circunstâncias históricas, pois inclui a prática humana objetiva, aquela que cria tanto as circunstâncias quanto as condições. Consequentemente, a realidade aparece aqui não apenas como resultante de práticas político-sociais, mas como um processo mediante o qual a humanidade e o indivíduo realizam suas potencialidades e possibilidades: a liberdade.

O processo de desvalorização da subjetividade foi intensificado pela interpretação da subjetividade como uma característica da estética burguesa. No entanto, para Marcuse, a insistência na interioridade não pode ser considerada um valor burguês, pois frente a conjectura agressiva do capitalismo a afirmação da interioridade faz com que o indivíduo se retire das relações embasadas no valor de troca e da realidade da sociedade burguesa, entrando em outra dimensão de existência, mais humana e verdadeira. Ainda que em *O caráter afirmativo da cultura* (1997a), Marcuse coloque a interiorização como uma postura de resignação em face do existente, nos textos da maturidade a ênfase vai ser dada na preservação da cultura em um âmbito a parte da *práxis* imediata. A evasão da realidade pode, na nova conjuntura histórica, se

tornar uma força na invalidação dos valores econômico-burgueses, desviando o foco para os recursos íntimos dos sujeitos, a paixão, a imaginação e a consciência.

No juízo de Kellner (2007, p. 63), com essa perspectiva Marcuse não realiza um movimento em direção ao esteticismo ou à interioridade, mas revela uma preocupação com a conexão entre arte, política e história que sempre estiveram presentes em seus escritos. A *dimensão estética* vai apresentar o papel oposicionista da arte, a ênfase na forma estética, a sublimação e a beleza enquanto critérios normativos que já aparecem em seus escritos posteriores à década de 1950. Ao contrário do que parece, Marcuse não defende o recolhimento à interioridade, mas a ideia de que a arte é capaz de contribuir para a emancipação da subjetividade individual que, por sua vez, é capaz de motivar ações transformadoras, em uma concepção eminentemente política de educação estética.

A evasão da realidade levou a uma experiência que pode até mesmo invalidar os principais valores burgueses na medida em que desvia o foco das exigências individuais do princípio do desempenho e da motivação do lucro para os recursos íntimos do ser humano: a paixão, a imaginação e a consciência. No entanto, Marcuse deixa claro que a retirada para a interioridade nunca foi uma posição permanente, mas um duplo movimento estratégico de preservação de qualidades que estavam ameaçadas pela economização da esfera da vida, mas que permitiu também a gestão de uma subjetividade crítica em forte oposição à essa economização. Tal fato permite a Marcuse (1977, p. 18) qualificar a subjetividade como uma qualidade político-revolucionária por excelência: “e hoje, no período totalitarista, [a subjetividade] tornou-se um valor político tentando contrabalancear a socialização agressiva e exploradora”.

Ao colocar a subjetividade como elemento potencial de transformação da arte, para Kellner (2007, p. 63), Marcuse fornece uma formulação final da sua defesa do poder emancipatório da subjetividade liberada, que se move da retirada para um universo interno próprio, para emergir logo após como ação no meio externo. Nesses termos, Marcuse não está defendendo uma retirada da arte do contato com a *práxis* material, mas demonstra como a experiência da arte pode auxiliar a libertar o indivíduo da sociedade existente e motivar ações transformadoras na projeção de um mundo melhor.

Daí a crítica que Marcuse endereça à estética marxista, pois “mesmo nos seus representantes mais notáveis, a estética marxista preconizou a desvalorização da subjetividade” (1977, p. 19). No outro extremo, libertar a subjetividade faz parte da história íntima dos indivíduos, uma história que não pode ser emparelhada com a sua existência social. Especialmente nos aspectos não-materiais da vida cotidiana particular de cada um, o contexto

de classe é ultrapassado para dar lugar à experiências que sequer são compreendidas a partir dessa perspectiva: seus encontros, suas paixões, suas alegrias e tristezas.

Por conseguinte, a tese que Marcuse defende em *A dimensão estética* é a de que as qualidades político-radicalis da arte enquanto libertação – a sua acusação da realidade e a invocação da bela imagem – se baseiam precisamente nas dimensões em que a arte transcende sua determinação social e se emancipa do discurso oficial, preservando ao mesmo tempo a sua presença esmagadora. Nessa lógica, o universo que brota da visão particular da arte transparece como uma realidade suprimida e distorcida na realidade existente. Essa experiência da arte vai culminar em situações que fazem explodir a realidade existente em nome do que é constantemente negado por essa sociedade. O que surge da experiência estética não deixa de ser outra coisa que a racionalidade sensível, ou seja, a convergências das pulsões e da razão nos termos já expressos pela nova sensibilidade: por vezes, “a lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições sociais dominantes” (MARCUSE, 1977, p. 20).

Esse duplo movimento de negação da sociedade estabelecida e a afirmação de uma nova realidade é proporcionada pela capacidade de sublimação inerente à forma estética: o conteúdo imediato é reformulado e reordenado, evocando a esperança mesmo quando representa a morte e a destruição. A transcendência da realidade imediata rompe com a objetividade reificada das relações estabelecidas para projetar uma nova dimensão da experiência: a subjetividade rebelde. A sublimação estética dá lugar à uma dessublimação na percepção individual que invalida as normas, necessidades e valores dominantes. Ainda que nos termos da cultura afirmativa a arte traga consigo características afirmativo-ideológicas, ela continua sendo uma força dissidente.

A transformação estética, possibilitada pela transformação do conteúdo em forma, faz com que a obra seja extraída da realidade para assumir um significado e uma verdade autônoma. Por meio da remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão, as coisas revelam a essência da realidade na aparência: as possibilidades reprimidas do homem e da natureza (MARCUSE, 1977, p. 21). Partindo dessa lógica, Marcuse vai afirmar que a função crítica da arte e a sua contribuição para o alcance da liberdade reside unicamente na forma estética. Isto é, uma obra de arte é autêntica não em função do conteúdo (as representações sociais), ou pela pureza da forma, mas sim pelo conteúdo tornado forma.

Nas palavras de Marcuse (1977, p. 22), “forma estética, autonomia e verdade encontram-se interligadas”. A verdade da arte está contida na sua capacidade em romper o monopólio da realidade estabelecida para definir o que é de fato real: na ruptura proporcionada pela forma estética é o mundo fictício que aparece como a verdadeira realidade. Desse modo, a

percepção estética aliena conscientemente os indivíduos da sua existência e ação funcionais na sociedade, iniciando um movimento de saída do estado de menoridade: a arte emancipa a sensibilidade, a imaginação e a razão em todas as esferas da subjetividade e da objetividade (1977, p. 22). Através dessa tese, Marcuse revela claramente a inspiração idealista-romântica que vem de Schiller: a verdadeira arte contém uma percepção de mundo que é incompatível com a existência imediata dos sujeitos, assim como está comprometida com a emancipação da sensibilidade.

A transformação estética torna-se, nesses termos, um veículo de reconhecimento e acusação devido ao imperativo que exige a emancipação: “enquanto o homem e a natureza não existirem numa sociedade livre, as suas potencialidades reprimidas e distorcidas só podem ser representadas numa forma alienante” (MARCUSE, 1977, p. 22). O universo da arte é o de outro princípio da realidade e, como tal, sua função cognitiva aparece apenas como alienação: comunica verdades que não são acessíveis em outra linguagem, contradiz o existente.

O caráter dual da arte está sempre presente na medida em que no seu interior coexistem as tendências afirmativas de reconciliação com a realidade, assim como a rebelião contra esse movimento. Para Marcuse, isso não se dá em virtude do caráter específico de classe da arte, mas devido ao caráter redentor da catarse, ou seja, na capacidade da forma estética em chamar o destino pelo seu nome, de dar voz às vítimas e, assim, proporcionar ao indivíduo liberdade e realização em meio às condições adversas. Enquanto bidimensional, a arte está comprometida com um arcabouço que envolve dialeticamente dimensões conflitantes de uma mesma realidade. Marcuse enxerga a estrutura da arte como composta pela interconexão entre os elementos antagônicos da afirmação e da denúncia. No entanto, ressalta que nas obras autênticas a preservação não exclui a denúncia, mas preserva a memória do que não é mas poderia ser. É preciso recordar, de acordo com as teses de *Eros e civilização* (1968), que o caráter afirmativo da arte tem suas raízes na sua afinidade com *Eros* no que tange à afirmação das pulsões de vida, e que está em contraposição à opressão pulsional e social. A permanência da arte é um testemunho desse compromisso.

Entretanto, o marxismo ortodoxo não vê a arte como força produtiva negativa, o caráter ideológico da arte coloca-a em uma função essencialmente dependente, em uma postura de glorificação e absolvição da sociedade. Ainda que essa visão da arte não corresponda ao pensamento de Marx e Engels, ela não deixa de expressar a concepção segundo a qual a arte representa a essência de determinada realidade e não meramente a sua aparência. Essa perspectiva exclui a forma estética, pois exige que os protagonistas devam representar “tipos” específicos que, por sua vez, representam tendências objetivas do desenvolvimento social.

Marcuse (1977, p. 24) vai questionar se essa função, atribuída aqui pela literatura, não poderia ser cumprida apenas pela teoria na medida em que “a representação da totalidade social requer uma análise conceitual que dificilmente se pode transpor para o domínio da sensibilidade”. Contra a interpretação de Schoolman (1984, p. 347), a valorização da dimensão estética não significa para Marcuse, a depreciação ou mesmo a anulação da teoria crítica.

Por outro lado, a estética marxista minimiza a função cognitiva da arte como ideologia. Para Marcuse (1977, p. 25), “o potencial radical da arte reside precisamente no seu caráter ideológico, na sua relação transcendente com a base”, pois a consciência e a representação de verdades abstratas em relação aos processos de produção também são funções ideológicas que se contrapõe à sociedade existente. Em sua autonomia, a caráter revolucionário da arte vai estar no imperativo de que “as coisas têm de mudar”, de que a destruição e a submissão precisam desaparecer para que a libertação dos homens e da natureza ocorra. Para isso, não é preciso que a arte tenha como temática a revolução, já que algumas das obras mais significativas não se aproximam desse tema. Nelas, a revolução aparece como o *a priori* da arte.

Por mais que se analise uma obra tendo em vista seu conteúdo social, as questões sobre o belo e o verdadeiro ficam por responder, já que não podem ser dadas nos termos das relações de produção específicas que constituem o contexto histórico da obra. Além disso, a análise assim direcionada torna-se vítima fácil do relativismo que é contrariado pela permanência de certas qualidades ao longo das mudanças de estilo. Para Marcuse (1977, p. 27), o fato de a obra representar os interesses do proletariado ou da burguesia não faz dela uma verdadeira obra de arte. Ainda que essa qualidade propriamente “material” possa facilitar o seu acolhimento, a universalidade da arte não se encontra no mundo ou na imagem de mundo de uma classe particular, pois ela visa uma “humanidade concreta, universal (*Menschlichkeit*)”, impossível de ser personificada na classe.

Mais uma vez Marcuse utiliza a psicanálise freudiana para levar adiante uma revisão crítica dos postulados básicos do marxismo quando afirma que a história também se enraíza na natureza. Retomando pontos do *Ensaio sobre a libertação* (1969a), Marcuse vai afirmar que a base universal de uma sociedade sem classes encontra-se na emergência de seres humanos como “seres genéricos – homens e mulheres capazes de viver nessa comunidade de liberdade que é o potencial da espécie” (MARCUSE, 1977, p. 28). Ou seja, a solidariedade está profundamente enraizada na estrutura pulsional dos indivíduos. Esse estado, por sua vez, só é alcançável por meio de uma transformação radical dos impulsos e das necessidades individuais, uma transformação orgânica dentro da sócio-histórica. O que Marcuse tem em mente aqui é o conceito orgânico de solidariedade já desenvolvido no *Ensaio sobre a libertação*, caracterizado

pelo domínio da energia libidinal e destrutiva, no qual a solidariedade funda-se na subordinação da energia destrutiva à emancipação social das pulsões de vida.

De fato, o marxismo negligenciou durante muito tempo a necessidade de uma revolução das pulsões enquanto pré-requisito da mudança do sistema de carecimentos. A sociedade de classes conhece apenas a aparência da diferença qualitativa, uma imagem que, apartada da *práxis*, foi preservada pela arte. Marcuse não deixa de lembrar que a autonomia da arte foi imposta através da separação entre o trabalho material propriamente dito, e o trabalho intelectual, a ocupação com a arte e a filosofia. Essa dissociação, se por um lado agrava o caráter cindido do homem, ao mesmo tempo proporciona “um refúgio e um ponto de mira a partir do qual é possível denunciar a realidade estabelecida através da dominação” (1977, p. 29). Mesmo sob esses termos é impossível negar a continuidade da presença da sociedade no universo da arte, sendo que a limitação da sua autonomia quanto ao caráter de classe localiza-se em apenas três pontos: 1) como material conceitual e linguístico que a tradição transmite aos artistas como matéria prima de trabalho; 2) como campo de possibilidades concretamente disponíveis de lutas e libertação; 3) na divisão social do trabalho, de maneira especial na separação entre trabalho intelectual e manual.

Por esse ângulo, Marcuse vai afirmar que a arte é “arte pela arte” na medida em que a forma estética põe à descoberto dimensões da realidade bloqueadas enquanto aspectos da libertação. Como exemplo, o filósofo vai citar os poemas de Mallarmé, que evocam modos de percepção, imaginação e gestos que destroem a experiência cotidiana e antecipam um princípio da realidade distinto. Além disso, ressalta que o grau de afastamento constitui o valor emancipatório da arte. As obras de Poe, Baudelaire, Proust e Valéry exprimem uma consciência de crise, uma exaltação do associal e do anímico que revelam uma rebelião da burguesia contra a sua própria classe. Enquanto sua natureza é a da não conformidade, representa uma rebelião subterrânea contra a ordem social. Mesmo que nos termos da *práxis* política essa literatura permaneça elitista e decadente, ela contribui na luta pela libertação “ao desvendar as zonas interditas da natureza e da sociedade em que mesmo a morte e o diabo se incluem como aliados na recusa de se submeterem à lei e à ordem de repressão” (MARCUSE, 1977, p. 32). Essa forma de literatura não deixa de ser uma das formas históricas de transcendência estética crítica, uma qualidade tornada possível, em essência, pelo distanciamento da *práxis*.

7.2 Forma estética e autonomia

Para Marcuse, a desvinculação da arte dos processos de produção possibilita a desmistificação da realidade que é reproduzida nesse processo. Nesses termos, a arte desafia o monopólio da realidade estabelecida ao projetar uma ficção que é mais real que a própria realidade. A arte possui sua própria dimensão de afirmação e negação, uma dimensão que não pode se coordenar com os processos sociais sem perder a capacidade crítica e emancipatória própria da forma estética. Em *A dimensão estética* (1977), o questionamento da estética marxista, com sua ênfase na indissociabilidade das relações de produção, serve para ressaltar a forma estética como veículo de libertação. Nessa perspectiva, Marcuse realiza uma volta à estética idealista de Schiller ao enfatizar não a realização da arte na vida (o fim da arte), mas a sua permanência, o potencial emancipatório da arte em tensão direta com a vida

Ainda que o contexto histórico, os temas da literatura clássica ou burguesa possam ser traduzidos para o âmbito da produção material e atualizados para a linguagem contemporânea, essa tradução deve também ser submetida à estilização da forma (romance, poema, peça). Na estetização revela-se o conteúdo universal que subjaz na situação social particular: “o denominador social específico, ‘datado’ numa obra de arte e ultrapassado pelo desenvolvimento social, é o *milieu*, a *Lebenswelt* dos protagonistas” (MARCUSE, 1977, p. 34). Na obra de arte autêntica é o conteúdo particular, a *Lebenswelt*, que é transcendido pelos protagonistas, do mesmo modo que os príncipes de Shakespeare e Racine transcendem o mundo da corte, ou como os burgueses de Stendhal transcendem a esfera burguesa. O universal que aparece no destino dos protagonistas está para além da sociedade de classes. Marcuse vai afirmar que a qualidade estética e a verdade das obras autênticas residem na individualização do social, na transformação estética que faz com que o universal dos indivíduos brilhe através da sua condição social específica.

Mesmo quando o romance articula a temática política da luta burguesa contra a aristocracia e a liberdade, como em *Egmont* de Goethe ou na *Emilia Galotti* de Lessing, o elemento que mais se destaca continua sendo o destino individual dos protagonistas: não o seu papel na luta de classes, mas sim como amantes, vilões, tolos, etc. O drama e a luta do indivíduo refletem o drama e a luta na sociedade. A temática eminentemente política, após passar pela reformulação da forma estética, afasta-se da *práxis* política imediata para fazer surgir o universal de cada situação. É essa sublimação da realidade, a privatização do social que é condenada pela estética marxista como ideologia conformista e repressiva, uma condenação que ignora o potencial crítico que se afirma precisamente na sublimação do conteúdo social.

Ao fazer isso, a estética marxista ignora o papel da ficção em criar uma realidade própria que permanece válida mesmo quando negada pela realidade. No universo da obra, “as confrontações sociais integram-se no jogo de forças metassociais entre um indivíduo e indivíduo, entre homem e mulher, entre a humanidade e a natureza” (MARCUSE, 1977, p. 38).

Marcuse entende que o nível de progresso alcançado pela sociedade na época do capitalismo monopolista revela possibilidade de libertação impossíveis de serem gestadas em épocas anteriores, possibilidades que suscitam o fim da arte. Frente ao potencial emancipatório do progresso técnico, as imagens do belo que a arte traz se tornam aspectos concretos da existência, e a acusação e a promessa preservada pela arte perdem seu aspecto irreal e utópico na medida em que são vinculadas aos movimentos antagônicos, tais como os que aconteceram durante a década de 1960. Nesse seguimento, Marcuse vai colocar que a década de 1970 apresenta uma mudança qualitativa na medida em que protesta contra o trabalho como fator determinante da vida, contra o patriarcado, pela reconstrução do meio ambiente destruído e pelo desenvolvimento de uma nova moralidade e uma nova sensibilidade

Na medida em que esses objetivos são incompatíveis tanto com o capitalismo reorganizado, quanto com a sociedade socialista competindo com o capitalismo nos mesmos termos, sua realização significaria o fim da sociedade estabelecida e de seu respectivo princípio do desempenho, assim como do controle pulsional que ele engendra. Ou seja, as possibilidades reveladas pela nova fase histórica culminariam em uma sociedade organizada sob um novo princípio da realidade. No entanto, é preciso considerar que Marcuse escreve aqui de uma posição de revisão dos movimentos contraculturais da década de 1960, assim como de uma nova conjectura histórica que se caracteriza pela absorção da negação e de reestruturação drástica do capitalismo. Logo, para o autor, tal sociedade não implicaria o fim da arte, pois “a arte não pode separar-se das suas origens” (1977, p. 39). A arte é testemunho permanente dos limites inerentes da liberdade, do enraizamento humano na natureza.

Em virtude das qualidades trans-históricas a arte vai se referir a uma consciência que não é a de classe, mas a dos indivíduos de forma genérica no desenvolvimento de suas capacidades em direção à valorização da vida. A subjetividade a que se dirige a arte é, antes que tudo, a subjetividade dos homens enquanto seres individuais. Nesses termos, e mantendo a distância que a separa da *práxis* da mudança, a arte torna-se um elemento necessário numa *práxis* futura de libertação: “a arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderia mudar o mundo” (MARCUSE, 1977, p. 42-43). Aqui se encontra o núcleo da educação estética marcuseana: a

formação das condições subjetivas e individuais propícias que possibilitam a transformação mais ampla da sociedade como um todo.

Em outro ponto, Marcuse (1977, p. 43-45) vai tratar do papel do escritor na *práxis* da mudança, um papel que não deixa de ser eminentemente educacional. Partindo da concepção de Brecht e Sartre de que o escritor deve recuperar seu lugar entre o “povo”, em uma concepção estética derivada do marxismo ortodoxo, Marcuse questiona a significado de povo. Diante da definição dada por Brecht de povo como um conjunto de indivíduos críticos que transformam a si mesmos e à realidade que os cerca, Marcuse conclui que tal aceção se refere a uma minoria militante de pessoas, opostas às massas. De fato o povo tal qual se referiam Brecht e Sartre foi integrado pelo capitalismo e já não representa o seu contraponto. Somente a ruptura com o sistema de necessidade pode transformar o povo novamente em aliado contra a barbárie. O escritor deve objetivar criar seu espaço entre o povo, o que pode exigir que ele se oponha às massas. Ao assumir sua função educativa, o autor deve trabalhar para a radicalização da consciência, isto é, “tornar o material explícito e consciente bem como a discrepância ideológica entre o escritor e ‘o povo’, em vez de a obscurecer e camuflar” (MARCUSE, 1977, p. 45).

Mesmo que a temática básica busque problematizar a importância da forma estética, Marcuse não deixa de ressaltar que o pressuposto do ensaio é apontar para a necessidade da luta política, uma luta que deve vir acompanhada por uma mudança de consciência. No entanto, essa mudança envolve mais do que o desenvolvimento da consciência política, mas aponta para um novo sistema de necessidades. Na esteira das teses que vem desde *Eros e civilização* (1968) até *Ensaio sobre a libertação*(1969a), Marcuse coloca como parte essencial da criação das condições subjetivas o desenvolvimento de uma sensibilidade, imaginação e razão emancipadas, elementos que não podem ser apreendidos pela linguagem da estratégia política e econômica. A mudança deve vir da forma estética, da tensão permanente entre a *práxis* política e a arte. A possibilidade de uma aliança entre a arte e as massas só pode advir na medida em que os indivíduos desaprendam a linguagem, os conceitos e as imagens da realidade administrada e que experimentem a dimensão de mudança qualitativa, reivindicando sua subjetividade e interioridade.

Marcuse não deixa de notar ainda que a desvalorização da interioridade por parte da estética marxista não deixa de ser análoga ao desprezo do capitalismo por uma dimensão da vida que não é lucrativa. Frente as novas condições econômico sociais, pode-se afirmar que se a subjetividade foi uma realização própria da era burguesa, agora ela se torna uma poderosa força antagônica na sociedade capitalista. De fato, o indivíduo burguês tornou-se o contraponto

ideológico do sujeito econômico competitivo do princípio do desempenho reinante. No juízo de Marcuse (1977, p. 47), “a ‘fuga para a interioridade’ e a insistência numa esfera privada podem bem servir como baluarte contra uma sociedade que administra todas as dimensões da existência humana”. Na medida em que o capitalismo monopolista, em sua reestruturação, procura absorver toda a contradição, a interioridade e a subjetividade podem se tornar um espaço de subversão da experiência, de emergência de um mundo novo.

7.3 Forma estética e transformação cognitiva

No entanto, se a subversão contra o princípio da realidade contida na experiência estética não pode ser traduzida para a *práxis* política já que o seu potencial emancipatório está contido nessa não-indentidade, Marcuse (1977, p. 49) levanta a questão: “como pode este potencial encontrar representação, validade numa obra de arte e como pode ela tornar-se um fator de transformação da consciência?”. Definitivamente, a diferença qualitativa que ela representa não vai estar na escolha de um campo determinado, tanto quanto não vem a ser mera questão de estilo. Por outro lado, a arte também não pode abdicar completamente da concretude que emana da prática: em seus verdadeiros elementos constituintes, a arte depende e compartilha do material cultural transmitido pela sociedade. Mesmo que a arte subverta as imagens e as palavras de uso comum, a transfiguração ainda é a de um dado material.

Por esse ângulo, a arte é parte integrante do universo existente “e só como parte do que existe fala contra o que existe” (MARCUSE, 1977, p. 50). Essa contradição é mantida, preservada e resolvida na forma estética, que por sua vez, vai dar ao conteúdo familiar o poder de afastamento que leva ao aparecimento de uma nova consciência e de uma nova percepção. Logo, é impossível afirmar a oposição entre forma estética e conteúdo: na obra da arte, a forma se torna conteúdo e vice-versa. Quando se torna parte da obra, o conteúdo, despido de sua imediatidade, se torna algo qualitativamente distinto enquanto parte de outra realidade. Nas obras autênticas essa “tirania da forma”, a impossibilidade de não poder modificar uma linha, um som, só é tirania porque suprime a falsa imediatidade da expressão.

Além disso, a submissão à forma estética é via para uma sublimação não-conformista nos termos da psicanálise. As pulsões, a racionalidade e a imaginação afastam-se da socialização repressiva a que estão submetidos sob o princípio do desempenho e lutam por alcançar autonomia, ainda que esta se dê em um panorama fictício. Entretanto, esta autonomia não para no irreal: “o encontro com o mundo fictício reestrutura a consciência e fornece representação sensual a uma experiência contra-societal” (MARCUSE, 1977, p. 52). A

estilização pela qual passa o conteúdo leva a transvalorização das normas do princípio da realidade, ou seja, leva adiante uma dessublimação na base da sublimação original que põe fim à administração social de Eros e Tanatos:

Homens e mulheres falam e agem com menos inibição que sob o peso da vida diária; têm menos vergonha (mas também menos à-vontade) no seu amor e no seu ódio; são leais às suas paixões mesmo quando destruídos por elas. Mas também são mais conscientes, mais refletidos, mais adoráveis e mais desprezíveis. E os objetos do seu mundo são mais transparentes, mais independentes e constrangedores (MARCUSE, 1977, P. 53).

Neste mesmo sentido, Marcuse vai falar da mimese⁷⁶ como representação através do distanciamento que ocasiona a subversão da consciência. A experiência e a percepção são intensificadas até o ponto de distorcer as coisas: o indizível é dito, o invisível se torna visível e o insuportável explode. O forma estética leva tanto à denúncia quanto à celebração do que resiste ao terror. Marcuse (1977, p. 54) ressalta que a denúncia não se esgota no reconhecimento do mal, pois como já havia ressaltado em *Alguns comentários sobre Aragón* (2001, p. 246 e ss), a arte representa também uma promessa de libertação, promessa que subjaz no belo enquanto uma qualidade da forma estética. Contudo, há que se ter em mente que o que aparece aqui é apenas aparência (*Schein*) da liberdade; sua realização efetiva não está dentro das capacidades da arte: a esta, cabe apenas a mudança nas condições subjetivas que leva à projeção de uma realidade emancipada.

Voltando às concepções da estética burguesa, Marcuse vai ressaltar que esta sempre entendeu a aparência (*Schein*) como aparência da verdade, uma verdade própria da arte. Enquanto cognição, a arte como aparência e experiência representa duas dimensões radicalmente antagônicas, o que a permite romper com a realidade cotidiana. Para Marcuse (1977, p. 57) “a arte é a transcendência para esta dimensão onde a sua autonomia se constitui como autonomia na contradição”. No abandono da forma estética está também o abandono da autonomia da arte em relação à realidade que ela busca denunciar. Ainda que o abandono da forma permita uma visão mais imediata da sociedade, ao mesmo tempo em que se destroem as palavras e imagens, a rejeição da forma estética transforma essas obras em meros fragmentos da realidade. Nestes termos, a antiarte é auto-anuladora.

⁷⁶ Marcuse se refere à mimese como “imitação” em seu sentido artístico, no qual a realidade é (re)apresentada não enquanto cópia perfeita, mas como um novo conteúdo, autônomo, que apresenta essa realidade despida da falsa aparência que mostra o cotidiano. Com esse sentido, Marcuse (1977, p. 71) fala na “mimese transformadora”, na capacidade da arte em arrancar da realidade os elementos que subjazem nela e que permanecem ocultos, tal como no reconhecimento do fascismo na sua realização diária.

Como ponto comum, as várias tendências da antiarte partilham a assumpção segundo a qual o período moderno se caracteriza por uma desintegração da realidade, que torna a forma fechada sobre si mesma, invalidando-a. A resposta dada pela antiarte vai ser a renúncia à mimese estética que está em contradição com o estado de coisas. Para Marcuse, o que a arte experimenta agora não é mais a destruição do todo, da unidade, mas sim o domínio e o poder do todo, uma unificação imposta e administrada. Ou seja, “a catástrofe não é a desintegração, mas a reprodução e a integração do que existe” (MARCUSE, 1977, p. 58). Diante das condições culturais surgidas com o capitalismo monopolista, a forma estética pode se opor a essa integração.

De outro lado, Marcuse (1977, p. 58) também chama a atenção para a pop-arte. A tentativa do artista em retratar a arte como uma expressão direta da vida não é capaz de vencer a separação da arte e da vida. Entre a fábrica de Warhol e a vida que gira à sua volta há uma distância intransponível, e a imediatidade que ela apresenta é falsa na medida que não deixa de ser nada mais que mera abstração da vida real, uma imediatidade que é sintética e artística. É importante notar que se a temática do livro *A dimensão estética* está focada na problematização da estética marxista na sua aproximação demasiada da *práxis*, Marcuse não deixa de colocar em pauta movimentos que, na contramão dessa estética, se aproximam da prática cotidiana através do abstracionismo extremado, como é o caso da antiarte e da pop-arte. O filósofo confirma em seus textos mais tardios a posição expressa nos ensaios anteriores, como *Comentários sobre Aragon* (2001a) e *Ensaio sobre a libertação* (1969a): a antiarte não deixou de ser um movimento rapidamente absorvido pela realidade a que se opunha.

A libertação que ocorre na anti-arte é abstrata porque lhe falta o poder cognitivo da forma estética, ficando presa em uma mimese sem transformação. Nas palavras de Marcuse (1977, p. 59), “a renúncia à forma estética não anula a diferença entre a arte e a vida – mas anula a que existe entre essência e aparência”, na qual reside a verdade da arte e que determina o valor político da arte. Enquanto essa arte pretenda libertar a espontaneidade, ela só pode avançar enquanto movimento de libertação como espontaneidade mediatizada, ou seja, como resultado da transformação da consciência.

7.4 Forma estética e a beleza como emancipação

Embora o mundo que aparece na arte não contenha nada que também não exista na realidade concreta, sua característica básica continua sendo a criação de uma realidade fictícia, irreal. No entanto, Marcuse (1977, p. 61) considera que esse irreal que surge na obra não é irreal

porquanto seja inferior à realidade existente, mas porque lhe é superior e qualitativamente distinto. Para o filósofo, é apenas no universo ilusório da obra que as coisas parecem o que são e o que podem ser, e em virtude dessa verdade a realidade é invertida, isto, é, a concretude do real aparece agora como falsa, enganadora e ilusória.

Essa outra realidade possível que surge na arte transcende qualquer condição específica, ela é trans-histórica, e enquanto tal abarca a totalidade das experiências em qualquer cenário histórico possível: “a tragédia existe sempre em todo o lado enquanto a peça satírica segue sempre e em toda a parte; a alegria desaparece mais depressa que a dor” (MARCUSE 1977, p. 63). Marcuse ressalta que se esta visão da arte talvez abale a fé no progresso, por outro lado ela pode manter viva outro objetivo da *práxis*: “a reconstrução da sociedade e da natureza sob o princípio do aumento do potencial humano de felicidade” (1977, p. 63). Contra a realidade repressiva projetada pelo princípio do desempenho, a arte se concentra na projeção de modos de vida focados na diferença qualitativa e na melhoria das condições de vida. Aqui vai estar para Marcuse o maior parentesco entre a arte e a revolução.

Vista sob esse ângulo, a arte contém um elemento de *hybris*⁷⁷, ou seja, a arte não pode traduzir a sua visão para a realidade e permanece como mundo “fictício”, embora enquanto tal visiona e antecipe a realidade (MARCUSE, 1977, p. 64). Assim, a arte, de maneira especial a burguesa, corrige sua idealidade, já que coloca como imperativo a não permanência no meio ideal. Porquanto a arte projete mundos possíveis pelo belo enquanto aparência (*Schein*), Marcuse vai deixar claro que a sua realização situa-se fora da arte. O ideal da arte, como parte da luta política, entra apenas como *telos*, transcendendo a *práxis* concreta.

Sob esse ângulo de análise, Marcuse vai questionar se os elementos críticos da forma estética também são operativos nas obras de arte mais afirmativas, ou ainda, se a negação extrema da arte contém também traços afirmativos. A resposta do filósofo vai ser apontar que, em virtude da oposição que exerce sobre a sociedade, a obra é, ao mesmo tempo, “forma de afirmação através da catarse reconciliadora” (1977, p. 65). Enquanto acontecimento que é mais ontológico que psicológico, a catarse baseia-se nas qualidades específicas da forma estética, na ordem não repressiva que ela apresenta por meio do fim do sofrimento. No entanto, a reconciliação que advém com a catarse também preserva o irreconciliável. Subjaz uma unidade de afirmação e negação que é exemplificada por Marcuse pela *Türmerlied* no *Fausto* de Goethe,

⁷⁷ Na Retórica, Aristóteles (1378b) utiliza o exemplo da indignação do herói para designar o que seria *hybris*, conceito geralmente traduzido como insolência, desonra ou desmedida, traduzindo-se num comportamento de provocação aos deuses e à ordem estabelecida. Marcuse o utiliza aqui com vistas ao significado adquirido no âmbito da tragédia grega na qual o conflito que nasce da *hybris* que modifica a ação e conduz ao desenlace.

e na última cena da *Caixa de Pandora* de Wedekind. Nestas obras, o que prevalece é a memória do sofrimento passado, no qual a felicidade tem o tom da recordação.

A dinâmica que caracteriza a forma estética segue a lei do Belo, uma ideia que é fortemente rejeitada pela estética marxista devido a centralidade que ela desempenha na estética burguesa. Embora contrastando com as aceções que a consideram como irreconciliável com as necessidades da luta política, a ideia da beleza aparece ligada frequentemente com os movimentos progressistas de reconstrução da natureza e da sociedade. Para Marcuse (1977, p. 69-70), as fontes desse potencial radical encontram-se na qualidade erótica do Belo enquanto representante do princípio do prazer em contradição direta com o princípio do desempenho. Nessa perspectiva, o elemento emancipatório contido na afirmação estética vai estar na invocação de imagens libertadoras da subordinação da morte e da destruição da vontade de viver.

Mesmo que por vezes o Belo possa parecer uma qualidade neutra, tanto progressiva quanto regressiva, tal afirmativa se revela falaciosa quando se passa a considerar o que está suprimido ou oculto, pois a directividade e a imediatidade impedem este reconhecimento. A representação do horror e do que permanece oculto é possível pela mimese. De fato, conforme afirma Marcuse (1977, p. 70-71), em uma série de obras, como em *Os sequestrados de Altona* de Sartre, os *Anos de cão* de Günter Grass, e a *Fuga da Morte* de Paul Celan, a mimese culmina no reconhecimento da realidade cotidiana do fascismo por trás da aparência histórica. Neste reconhecimento vai estar o triunfo da forma estética: “o terror é evocado, chamado pelo seu nome, para testemunhar, para se denunciar” (MARCUSE 1977, p. 71). Conquanto este seja apenas um momento fugaz, a forma pôde captura-lo. Marcuse vai afirmar que justamente em virtude da realização da mimese, essas obras aparecem carregadas da beleza em sua forma mais sublimada: como Eros político. Em contraste com a realidade crua do fascismo e contra as forças de repressão, a beleza evoca o retorno do reprimido na rebelião das pulsões contra a civilização que insiste em administrá-las.

É nesses termos que Marcuse coloca o Belo como pertencente às imagens de libertação. Conquanto seja expressão direta do sensualismo, que é preservado pela sublimação estética, “a autonomia da arte e o seu potencial político manifestam-se no poder cognitivo e emancipatório desta sensualidade” (MARCUSE, 1977, p. 73). Ademais, a sensibilidade também se liga ao tempo através de uma relação paradoxal: se por um lado, o que é experimentado através da sensibilidade é presente, ao mesmo tempo, a arte não pode mostrar o presente sem mostrá-lo também como passado. A obra de arte apresenta a recordação do que aconteceu em que a mimese traduz a realidade para a memória. E justamente nesta recordação a arte reconhece o

que é e também o que podia ser dentro das condições sociais. Para Marcuse (1977, p. 74), neste momento a arte “retirou o conhecimento da esfera do conceito abstrato e implantou-o no domínio da sensualidade”. Dessa maneira, a força sensual do belo mantém viva a memória da felicidade passada que procura retornar.

O compromisso com uma sensibilidade emancipada teorizada no *Ensaio sobre a libertação* (1969) e em *A dimensão estética* (1977) liga-se diretamente com a qualidade do belo enquanto libertação nos termos da educação estética. Igual que nas *Cartas* de Schiller, para Marcuse a beleza também é via que conduz à liberdade. A transformação da realidade permanece como exigência nas obras maduras do filósofo, embora já não coloquem as qualidades estéticas na pretensão da concretude. A tensão entre arte e realidade coloca-a como uma “ideia reguladora”, um elemento que justamente por se encontrar à margem da realidade, pode orientar a transformação da realidade enquanto mantém a contradição latente com ela. Para tanto, é elucidativa a passagem final de *A dimensão estética*:

Enquanto a arte preservar, com a promessa de felicidade, a memória dos objetivos inatingidos, pode encontrar, como uma “ideia reguladora”, na luta desesperada pela transformação do mundo. Contra todo o fetichismo das forças produtivas, contra a escravização contínua dos indivíduos pelas condições objetivas (que continuam a ser as de domínio), a arte representa o objetivo derradeiro de todas as revoluções: a liberdade e a felicidade do indivíduo (MARCUSE, 1977, p. 75).

A arte só consegue se colocar nesta posição porque, em sua autonomia, ela reflete a ausência de liberdade dos indivíduos. Ou seja, na medida em que a arte é marcada pela ausência de liberdade, ela adquire sua autonomia ao contradizer a realidade: “o *nomos* a que a arte obedece não é o do princípio da realidade estabelecida, mas a sua negação” (1977, p. 79). Marcuse ressalta ainda que a negação direta da realidade não aparece na arte como utopia vazia, abstrata conquanto preserva aspectos do passado e do presente que projetam a sua realização. Nesta lógica, “a autêntica utopia baseia-se na memória”. A lembrança que a arte evoca estimula não só o impulso pela conquista do sofrimento, mas também a necessidade da permanência da alegria.

7.5 De Schiller a Marcuse: a nova educação estética

Para Marcuse, a estética marxista não sabe ver que as formar autênticas de criação cultural existem ainda quando não podem associar-se à consciência de um determinado grupo social. Apesar de todas as mudanças sofridas pela arte ao longo do tempo, a tese marcuseana

vai apontar para a independência e autonomia da arte e da forma estética frente a qualquer determinação de base material. Com essa intencionalidade, Marcuse vai sustentar que o sujeito para o qual se dirige a arte autêntica é socialmente anônimo e não coincide com o sujeito potencial da prática revolucionária. Para o último Marcuse, já não cabe mais pensar a junção entre arte e sociedade, nem tampouco os recursos políticos imediatos do surrealismo e da antiarte. Está em questão agora a permanência da arte em tensão com o universo da vida. Contra todo o movimento vanguardista, o filósofo realiza uma volta às noções idealistas transcendentais reunidas em torno da forma estética e do belo para colocar o potencial político transformador da arte na educação estética nos termos do Schiller das *Cartas*.

Tanto Schiller quanto Marcuse fizeram da sua crítica da modernidade uma crítica estética. Do mesmo modo, para ambos era necessário que a transformação da realidade fosse levada adiante por um homem novo que, no entanto, está atrelado a um círculo nos termos da impossibilidade de fazer surgir o homem livre dentro de uma sociedade repressiva, assim como do contrário, construir uma realidade liberta com indivíduos heterônomos. Não obstante, é preciso lembrar que esse círculo só é fechado quando se renuncia à tarefa de infundir nos indivíduos a autodeterminação, ou seja, quando se renuncia à educação como forma de emancipação. Nesse sentido, as *Cartas* de Schiller vão colocar a exigência de uma “revolução total do modo de sentir” como condição *sine qua non* para a restauração da natureza cindida do homem e o conseqüente alcance do estado de liberdade. Por sua vez, Marcuse postula o rompimento com a “sensibilidade mutilada” enquanto pressuposto de uma sociedade livre. Na medida em que Schiller criticava a *Aufklärung* contra um esclarecimento radical e integral, tornado possível pela educação estética, o Marcuse dos últimos textos vai criticar a dissolução da forma estética e a conseqüente perda do seu potencial crítico em nome de uma educação estética para a qual convergem as exigências tanto da razão, quanto da sensibilidade.

Nos últimos textos de Marcuse, a ênfase dada à especificidade da forma estética e no seu poder em configurar a vida como um todo aproximou-o definitivamente de Schiller, fechando o arco teórico da crítica estética da modernidade. Escritas em períodos distintos, as especificidades e pontos em comum em ambas as épocas souberam, a seu modo, influenciar a reflexão que guiou as duas críticas. Schiller escreve as *Cartas* impactado pelo terror revolucionário e pela descrença na Revolução francesa, assim como na necessidade de uma revolução da burguesia. Tais convicções o levaram a problematizar o longo caminho que separava a humanidade da liberdade, um caminho que só poderia ser trilhado pela via da formação das condições subjetivas propícias. Para Schiller, tal feito só poderia ser alcançado através de uma educação estética, uma “tarefa para mais de um século”. Esse futuro algo

distante no qual Schiller coloca as suas esperanças, para nós já faz parte de um passado localizado no início do século XX, precisamente na época em que explode no leste europeu a Revolução Russa, prometendo transmutar o velho cosmopolitismo burguês no internacionalismo proletário.

Contudo, a Revolução não foi mais do que efêmera, fazendo com que o jovem Herbert Marcuse deixasse o *soviet* de soldados do qual fazia parte e retornasse à universidade. Os anos de estudo resultaram em uma tese sobre Hegel orientada por Heidegger, assim como na sua entrada no Instituto de Pesquisa Social. Tido como o mais acadêmico dos pesquisadores do Instituto⁷⁸, Marcuse também haveria de se tornar o mais político, um traço que foi ressaltado na década de 1960 com o seu repentino sucesso entre os estudantes. Nesse tempo, presencia a ascensão do nazismo, a Segunda Guerra mundial e a Guerra do Vietnã, a rebelião dos anos 1960 e o movimento contrarrevolucionário que se seguiu. Assim, escaldado pelos horrores do século em que Schiller projetara suas esperanças, Marcuse volta-se também para o estético frente a necessidade de formação das condições subjetivas para a transformação da realidade. Para ambos, cabe colocar a educação estética como parte central da revolução, uma revolução que implica, em última instância, a emancipação individual.

À educação estética caberia a tarefa de conduzir à formação do homem novo, completo e emancipado, capaz de transformar o princípio do desempenho e fundar novas formas de experiência, mais humanas e solidárias. Porém, se em Schiller o conceito de educação estética aparece bem evidente nas *Cartas*, o mesmo não vale para o conceito que brota da obra de Marcuse, na medida em que este aparece pouco explicitado, além de estar dissolvido na totalidade de sua vasta bibliografia. Retomando o percurso teórico realizado até aqui, podemos extrair alguns aspectos essenciais que constituem a dita educação estética: a resistência à unidimensionalidade, a educação da sensibilidade, a projeção de uma nova experiência, o cultivo de disposições subjetivas e o pensamento crítico. Educar-se através da estética equivaleria, para Marcuse, a utilizar os princípios da arte para educar os sentidos, a sensibilidade e a imaginação com o intuito de ampliar a percepção e romper com as estruturas fixas da experiência nos termos da unidimensionalidade. Ao fomentar o desenvolvimento das potencialidades humanas em plenitude e liberdade, a educação estética faz surgir indivíduos capazes de pensar e sentir para além do marco da sociedade repressiva, homens emancipados aptos a levar adiante as mudanças requeridas pela sociedade.

⁷⁸ Nos termos em que as suas publicações correspondiam aos cursos por ele ministrados na universidade.

Utilizando os termos de Sousanis (2017), poderíamos dizer que a unidimensionalidade representa um modo de vida em que impera a planura da visão, na qual o comportamento e o pensamento encontram-se desprovidos da dimensão crítica que os permitiria transcender este estado. Presos em uma existência unidimensional, os homens encontra-se paralisados: “como um grande peso a pousar... sufocante e petrificante, a planura permeia a paisagem” (SOUSANIS, 2017, p. 5). Na medida em que a repressão é introjetada na consciência, limitando as pulsões, a ação e reação dos indivíduos é predefinida. Esta planura a que se refere Sousanis, assim como Marcuse com o conceito de unidimensionalidade, é a planura da visão e se refere à restrição das possibilidades, limitação do desenvolvimento. Inseridos em uma lógica que prima pela quantificação e pelo positivismo, focada em modelos pautados na inflexibilidade do impulso formal, a educação nos moldes da sociedade estabelecida reproduz indivíduos padronizados, limitados em uma única dimensão. “O que antes arregalara seus olhos, lançar-se, dançar, empolgante de potencial – agora está contido, com a visão estreita. A energia potencial nesta criatura dinâmica abreviada, nunca ativada. E resta apenas a planura” (SOUSANIS, 2017, p. 16-17).

Para romper com a unidimensionalidade, entranhada tão profundamente na estrutura pulsional, é preciso um empurrão, uma ruptura na experiência que possibilite aos homens enxergar as possibilidades e os meios de transcender as fronteiras colocadas pela realidade. Ou seja, é preciso mudar o ponto de observação e descobrir novos modos de ver. O recurso à razão por si só não é suficiente, já que o estreitar do foco leva apenas à fragmentação e à unidimensionalidade. A educação estética de Marcuse ressalta a necessidade de se considerar os processos sensíveis contidos na arte como capazes de transformar a racionalidade que guia o princípio do desempenho e reorientar a experiência entre os homens e a natureza pelo viés da liberdade e da não repressão. Tal formação traz como prerrogativa a união de dois pontos de vista distintos, razão e sensibilidade, impulso formal e impulso sensível, com o intuito de expandir a visão do mundo e facilitar a emergência de novas perspectivas. “O entrelaçar proposital de linhas de raciocínio diversas cria um chão comum. Uma rica trama dimensional a partir da qual se confronta e se reconhece as diferenças, e se deixa que o complexo continue sendo complexo” (SOUSANIS, 2017, 37).

De fato, para expandir a nossa compreensão e direcioná-la para a solução dos problemas que a contemporaneidade nos coloca, não é possível partir de uma única abordagem; tampouco, a formação do homem em sua totalidade deve desconsiderar a multiplicidade das formas de conhecimento e experiência que o ensino-aprendizado mediado pelo mundo coloca. A educação estética, enquanto reúne em si tanto o impulso formal quanto o sensível, unificando razão e

sensibilidade, faz surgir uma racionalidade na qual os diferentes conhecimentos não aparecem como dispostos hierarquicamente, mas como parte de uma estrutura ramificada e descentralizada na qual cada ponto está conectado com os demais. Marcuse alertou diversas vezes para o fato de que a “pureza” da ciência enquanto conjunto de técnicas quantitativas e mensuráveis, facilita a combinação entre construção e destruição, assim como a humanização e a desumanização pelo progressivo domínio sobre a natureza. Destarte, ao modificar as bases normativas da razão ao incorporar a sensibilidade, estaríamos abrindo a possibilidade de pensar para além das alternativas colocadas pela mais-repressão, gestando novas realidades, mundos possíveis:

A cultura não-científica (limitar-me-ei aqui à sua representação na literatura) fala sua própria linguagem, substancialmente diferente daquela da ciência. A linguagem da literatura é uma metalinguagem, na medida em que não pertence ao universo estabelecido do discurso que transmite o estado existente. Transmite “um outro mundo” que obedece a outros critérios, valores e princípios. Esse outro mundo aparece no mundo estabelecido; penetra na execução da vida cotidiana, na experiência que cada um tem de si e dos outros, no meio social e natural (MARCUSE, 1998b, p. 170).

A natureza tal como aparece nas leis da ciência quantitativa, definitivamente não é nem poderá jamais ser a totalidade complexa, profunda e dinâmica que envolve a construção coletiva e bela da cultura humana. O mundo não pode ser reduzido à variáveis quantificáveis. Marcuse (1998b, p. 171) ressalta que o âmbito da literatura, da arte e da música se afigura infinitamente mais belo, maravilhoso, profundo, complexo e articulado, fato que não parece advir simplesmente de uma questão de gosto. O mundo da cultura não-científica é, para o filósofo, um “mundo multidimensional, no qual as ‘qualidades secundárias’ são irreduzíveis e no qual toda objetividade se refere qualitativamente ao sujeito humano” (MARCUSE, 1998b, p. 171). Enquanto educação da sensibilidade no contato com a arte, a educação estética amplia as possibilidades do conhecimento, ao mesmo tempo que conduz os homens em uma formação que não restringe as suas potencialidades, mas as expandem na direção da emancipação.

Para Marcuse, o núcleo da autonomia da arte e, conseqüentemente, dos princípios da educação estética, que impinge à crítica e negação da sociedade estabelecida e, ao mesmo tempo, apontam para perspectivas de sua superação, encontram-se no conceito de forma estética. Ao submeter o conteúdo à forma da arte, o conteúdo é transformado em uma nova totalidade que, agora sim, pode transcender as condições ideológicas em que estava imerso o conteúdo original, mostrando não apenas como as coisas são, mas como elas deveriam ser,

levando-nos a buscar coisas que não fazem parte do nosso horizonte, mas que mesmo assim, não se encontram fora do nosso alcance:

A arte abre uma dimensão inacessível a outra experiência, uma dimensão em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio da realidade estabelecida. Sujeitos e objetos encontram a aparência dessa autonomia que lhes é negada na sua sociedade. O encontro com a verdade da arte acontece na linguagem e imagens distanciadoras, que tornam perceptível, visível e audível o que já não é ou ainda não é percebido, dito e ouvido na vida diária (MARCUSE, 1977, p. 78).

Ao quebrar a unidimensionalidade e apontar para possibilidade de sua superação, a forma estética torna-se, a um só tempo, momento de crítica à realidade e projeção de mundos possíveis. Para Marcuse, este duplo movimento é possível na medida em que a forma estética guarda uma razoável distância da *práxis* política que preserva a autonomia da obra. Nestes termos, podemos afirmar que a forma estética não é apenas instrumento da estética, ou ainda mera via de crítica da realidade, mas meio pelo qual o indivíduo conhece sua realidade e reage a ela, reconhece seus processos ocultos e pensa maneiras de transformá-la.

Tal processo desencadeado pela educação estética não deixa de ser outra coisa que formação nos termos da *Bildung*: apropriação crítica do conhecimento da realidade que remete tanto ao impulso formal, quanto ao impulso sensível, que resulta no aperfeiçoamento moral do homem. Ao transformar o conteúdo, dando-lhe uma forma, a educação estética rompe com a conexão reificada e plana que mantém realidade imediata e desplanifica a percepção. Parafraseando Marcuse (1977, p.79), poderíamos dizer que formar-se através da educação estética é também um gesto de não esquecimento, de luta contra a reificação, fazendo falar, cantar e talvez dançar a experiência petrificada, deplanificando a percepção e ultrapassando a visão do “é assim”. Afinal, nesta tese trata-se, sobretudo, de recuperar os conceitos petrificados destes autores para que nos auxiliem a pensar a nossa época.

Ainda que as bases teóricas das quais partem os autores, o idealismo transcendental de Schiller e o materialismo histórico de Marcuse, sejam bastante distintos, Barbosa (2009, p. 29) ressalta que ambas as abordagens convergem para o que se poderia chamar de uma redenção pelo estético, isto é, a resolução dos problemas da sociedade como um todo passam pela questão estética. O autor aponta ainda que se essa proposta apresenta um “quê” de fascinante, por outro ela oculta uma forte inclinação para o irracionalismo, tendência que aparece como paradoxal, já que tanto Schiller quanto Marcuse buscam um conceito enfático de razão. Por sua vez, esse conceito enfático de razão deve ser entendido como um conceito diferenciado e unitário de razão, isto é, “um conceito que nos permita discernir com clareza as diferentes – e irreduzíveis

– dimensões da racionalidade e compreender a dinâmica que as torna permeáveis” (BARBOSA, 2009, p. 29).

Como assevera Barbosa (2009, p. 30) ao se pensar o conceito de razão estética corre-se o risco de levar adiante uma auto-anulação de ambas nos termos do irracionalismo: a tendência a deixar que o substantivo (razão) seja devorado pelo adjetivo (razão estética). Isso não deixaria de ser uma unificação unilateral do conceito de razão. A saída para tal impasse está no conceito schilleriano de jogo e na concepção marcuseana de racionalidade estética: na centralidade de ambas as concepções vai estar o papel soberano da imaginação. Enquanto não se circunscreve a restrição nenhuma por parte dos impulsos sensível e formal, assim como da racionalidade do princípio do desempenho, a imaginação suscita uma série de associações e sínteses que, em Schiller, levam ao cultivo do gosto, tornando-os mais receptivos para a verdade teórica, assim como para o bom e o justo. Por sua vez, a racionalidade sensível de Marcuse diz respeito à ampliação do conceito de razão que modifica a experiência básica dos homens com a natureza e consigo mesmos.

Como destaca Barbosa (2009, p. 37), “educar e ser educado esteticamente significa educar e ser educado pela e para a soberania da imaginação”. O que é permitido na esfera estética não advém da chancela da razão teórica e sua orientação para a verdade, nem da razão prática em sua orientação pelo bom e pelo justo, mas sim pela imaginação. De fato, como destaca Barbosa (2009, p. 37-38), um dos maiores méritos filosóficos de Schiller foi o de demonstrar como as faculdades da imaginação, do entendimento e da razão remetem umas às outras no interior das diferentes esferas e como tais esferas se articulam num todo.

Se Kant atrelava a liberdade ao uso da razão e do discernimento no exercício propriamente dito da racionalidade, Schiller, por sua vez, põe em dúvida a confiança incondicional na razão, problematizando as implicações humanas decorrentes dessa concepção. Insatisfeito com a dicotomia entre as inclinações naturais e o dever em Kant, coloca a estética como ponto de confluência entre o espírito e a natureza, ou nos seus termos, entre a razão e a sensibilidade. No pensamento de Schiller já não cabe a ideia de uma racionalidade que não abarque os âmbitos mais amplos do pensamento, tais como a estética e a imaginação. Do mesmo modo, Marcuse coloca as exigências de uma racionalidade sensível como contraponto da unidimensionalidade. Para ambos, somente a partir de uma ideia ampliada de razão é possível gestar uma realidade distinta da vigente, uma realidade que deve se deixar influenciar pelos contornos de uma educação estética.

Por sua vez, a ênfase na forma estética que aparece em *A dimensão estética* (1977) leva Marcuse a seguir a mesma senda já aberta por Schiller. Ao enfatizar as qualidade permanentes

da arte em contradição com a realidade, Marcuse traz à tona as potencialidades emancipatórias da estética que se focalizam de forma especial em torno do conceito de Belo. Sem negar as teorizações conduzidas nos textos anteriores, o autor centra sua educação estética na beleza em virtude do potencial radical que emana diretamente das suas qualidades eróticas como representante do princípio do prazer. Ao passar pelo crivo da forma estética, a beleza aparece como Eros político. Nesses termos, a obra só é bela na medida em que contrapõe a sua realidade com a realidade cotidiana em uma dialética da libertação: ao mesmo tempo em que critica as condições existenciais perversas, a arte também evoca imagens de libertação que incitam à criação de uma realidade distinta, configurada pela liberdade.

De fato, como bem aduz Flickinger (2010, p. 62), a estética se opõe à postura de dominação que é inerente ao processo de conhecimento objetivo e coloca o sujeito em uma experiência isenta de certezas conceituais. Perde-se, assim, a pretensa segurança intelectual de domínio, em um movimento que é de abertura a outra forma de experiência, imune aos determinismos da reflexão. Isso, porém, não vale apenas para o domínio mais restrito da estética, mas também ao âmbito propriamente dito da formação, o que levou os pensadores reunidos em torno da temática da *Bildung* a colocar a estética em uma posição importante. Enquanto experiência que é, a um só tempo universal, mas também ontológica particular, a arte amplia a percepção, permitindo uma apreensão da realidade que ultrapassa os limites do conhecimento formal.

Em termos formativos, a estética que emana nesta última obra de Marcuse não deixa de ser expressão autêntica da *Bildung*: o cultivo das disposições interiores, ou no termo marcuseano, de uma subjetividade rebelde, leva à criação de condições particulares que conduzem à emancipação. Contrapondo-se à economização generalizada do mundo da vida, o acento dado pela educação estética sustenta a resistência contra formas de existência que mantêm o homem atrelado à heteronomia. No desenvolvimento conjunto de razão e sensibilidade, a teoria educacional marcuseana é marcada pela exigência do desenvolvimento do homem como um todo, em suas disposições formais e sensíveis, para, à luz de uma racionalidade sensível, fazer brotar um homem novo.

A temática da educação estética em Schiller e Marcuse vai desembocar, portanto, no problema da unidade da razão na diversidade das formas de racionalidade. Ambos os autores enfatizaram de maneira especial as consequências advindas quando, o que é mais comum, o impulso formal suplanta a sensibilidade. Na Carta XIII, Schiller fala da dificuldade em manter a sensibilidade e a razão em equilíbrio. Diante disso, muitas vezes o homem escolhe o caminho mais fácil da supressão do sensível pelo embotamento dos sentidos em uma atitude que, na

maior parte das vezes, se designa por “formar um homem”. Embora um homem assim formado esteja protegido da natureza crua, ao mesmo tempo estará também armado contra toda as sensações que provém da natureza e, conseqüentemente, “impenetrável *exterior e interiormente* a qualquer humanidade” (2002, p. 69, nota, grifos do autor). Essa formação conduz ao que Schiller denomina como o “caráter mais desprezível”, aquele em que o homem é flexível para consigo mesmo e severo com os outros.

Marcuse, por sua vez, aprofunda o diagnóstico de Schiller e o atualiza segundo a realidade sócio-histórica do século XX, caracterizado sobretudo pelo rápido avanço científico. Neste contexto, a ênfase unilateral no impulso formal vai estar atrelada em uma concepção apriorística de razão que desconsidera os aspectos sensíveis do conhecimento. No âmbito propriamente formativo ocorre, por sua vez, uma desvalorização em torno das ciências humanas em detrimento das ciências exatas. Nos termos em que o destaque vai estar unicamente no estudo de formas de conhecimento embasadas no positivismo e purgadas da crítica, tal educação vai servir para “cortar a raiz da autodeterminação no espírito do homem, uma autodeterminação que significa hoje (como no passado) a desvinculação crítica do universo da experiência” (MARCUSE, 1998a, p. 166). Para Dalbosco (2014, p. 1031), na modernidade a noção de experiência em sua inerente historicidade é radicalmente rompida pela vertente tecnicista da ciência nos termos em que leva a uma absolutização de seu significado metódico-experimental. Na medida em que a versão moderna de experiência concebe o universo de acordo com o modelo físico-matemático, é inevitável que o sentido moderno de experiência se vincule à noções de experimento e medida. Ao proceder dessa maneira, a ciência moderna acaba por absolutizar aspectos dogmáticos da experiência, assim como a ignorar a sua historicidade.

Como bem aponta Dalbosco (2014, p. 1031), o problema principal desse modelo, quando simplesmente transplantado para o âmbito das ciências humanas, “é que ele objetiva (mensura) aquilo que por princípio não pode ser objetivado, isto é, o próprio ser humano”. Excluindo aspectos importantes do conhecimento, a experiência formativa que brota desse modelo é purgada dos elementos antagônicos que possibilitam apreender criticamente a realidade. Para Marcuse, sem essa crítica da experiência, o estudante fica privado dos instrumentos que o permitiriam compreender a sua sociedade e a sua cultura como parte da continuidade histórica que nega suas próprias promessas e possibilidades. Fora do contexto de uma formação crítica o estudante se vê preso a uma estrutura de conhecimentos que o direciona para compreender e avaliar a realidade e as possibilidades que ela contém apenas em referência ao que é estabelecido: “seus pensamentos, suas ideias, seus objetivos são metódica e

cientificamente estreitados – não pela lógica, pela experiência nem pelos fatos, senão por uma lógica, por uma experiência mutilada, por fatos incompletos” (1998a, p. 166).

Contrariando essa noção estreita e unidimensional de formação é que Marcuse procura na educação estética evocar a formação ampliada e crítica que vem da *Bildung* schilleriana. O acento na incompatibilidade com a forma política imediata e a ênfase no cultivo do interior que se desprende da *Bildung* de Schiller, longe de incorrer em uma educação para o conformismo, ressalta a necessidade de constituição do lugar de negação, a partir do qual é possível repensar a realidade e, ao mesmo tempo, projetar formas de superação dessa realidade. Segundo Goergen (2009, p. 45), *Bildung* é “autoconstrução do ser humano e da constituição de sua vontade no permanente conflito entre sensibilidade e razão, ou seja, entre o indivíduo e a sociedade”. Na tentativa de encontrar o equilíbrio entre o universal e o individual, o público e o privado, a educação estética não se restringe a uma formação subjetivista: um dos parâmetros essenciais é o cultivo de si, a autoformação do indivíduo para a interação transformadora com a realidade. O relevo que Marcuse coloca nas qualidades inerentes da forma estética e sua vinculação com a emancipação vão diretamente neste sentido. Nos últimos textos estéticos de Marcuse a força das *Cartas* de Schiller vai ser sentida com mais vivacidade: as qualidades permanentes da arte, sua tensão constante com a vida e a projeção de imagens da liberdade, tornam-se o núcleo teórico em torno do qual se agrupa a noção de educação estética.

Schiller (2002, p. 103, nota) afirma que o estado estético é aquele no qual a disposição vai aparecer simultaneamente como real e ativa, afetada tanto pelas disposições físicas quanto morais. Para o filósofo, as possibilidades de um fenômeno são dadas sob quatro relações distintas: a índole física é aquela que se refere ao estado sensível, a índole lógica diz respeito ao entendimento e a índole moral trata da vontade como objeto de escolha para um ser racional. Já a índole estética abarca a totalidade das diversas faculdades sem, contudo, ser objeto determinado para nenhuma isolada dentre elas. Nessa acepção, para Schiller, se existe uma educação para a saúde, uma educação para o pensamento, uma educação para a moralidade, existe também uma educação para o gosto e para a beleza. Esta, que não deixa de ser outra coisa que a educação estética, cuja função é “desenvolver em máxima harmonia o todo de nossas faculdades sensíveis e espirituais”, ou seja, educar o homem enquanto totalidade.

Tanto Schiller quanto Marcuse colocam a beleza como o âmbito que reúne as faculdades, conduzindo à plenitude de sua humanidade. No jogo de Schiller e na racionalidade sensível de Marcuse trata-se sobretudo de fazer confluir imaginação e entendimento na experiência do belo, numa dinâmica que transforma o sujeito que a empreende. Daqui vão surgir as condições subjetivas que ambos os autores colocam como *conditio sine qua non* para as

transformações mais amplas da sociedade em si. Na Carta XIX, Schiller afirma que o belo permite a passagem da sensação ao pensamento, de maneira que não é por ajudar no pensar, mas por proporcionar às faculdades do pensamento liberdade de se exteriorizarem segundo leis próprias que a beleza pode tornar-se um meio de levar o homem da existência limitada para a absoluta. Por sua vez, Marcuse vai acentuar nos seus últimos escritos a beleza enquanto representante de Eros e portadora das qualidades necessárias para a transformação do princípio do desempenho.

É interessante notar que, no decorrer do encontro com o belo, imaginação e entendimento remetem uma a outra, sendo que a consciência do belo nada mais é do que a sensação do efeito desse jogo de faculdades. Como bem ressalta Duflo (1999, p. 59), há ainda na ideia do jogo estético o profundo insight de que duas faculdades que, por sua distinção antagônica poderiam marcar uma divisão no ser humano, verificam na experiência estética que se convém mutuamente e atestam, por meio do seu jogo, a unidade final do ser humano. O prazer que brota dessa dinâmica não deixa de ser a reconciliação do ser inteiro, é satisfação do ser uno. A razão sensível teorizada por Marcuse coloca como objetivo da *práxis* material a reconstrução da sociedade e da natureza em consonância com o livre desenvolvimento de suas potencialidades.

Ainda que ambos os autores reconheçam a necessidade primordial da criação de condições subjetivas para a transformação da realidade, ao mesmo tempo não deixam de fazer notar que o estado de liberdade só pode ser conseguido por uma civilização madura, na qual coexistam os meios para fazer cessar a constante luta pela sobrevivência. Em Schiller (2002, p. 137, grifos do autor), “a passagem da coerção da necessidade ou da *seriedade física* para o jogo estético faz-se pela coerção da abundância ou do *jogo físico*”. Já em Marcuse, a instituição de um princípio da realidade distinto está atrelado à desvinculação da ciência e da tecnologia de seu uso repressivo. Se a nova sensibilidade preconizada por Marcuse evoca noções tradicionais, como o ato de cozinhar e de cultivar as plantas, ao mesmo tempo é uma exigência básica que o seu aparecimento se dê no seio da sociedade avançada. A nova sensibilidade só pode suplantar o princípio do desempenho por meio de uma experiência tornada possível pela eliminação da escassez e da servidão.

A nosso ver, Marcuse constrói sua teoria educacional na contradição direta entre a *Bildung* como desenvolvimento integral do indivíduo, e o que ele descreveu como “homem unidimensional” e sua sociedade. Daí a importância central da cultura burguesa nos seus últimos textos. A ideia central dessa educação vai estar no posicionamento contrário à formação estandardizada e à noção de corpo e mente como receptores passivos de conhecimento,

insistindo em uma educação que deve abarcar o indivíduo como um todo. Essa compreensão filosófica da educação é mantida ao longo de toda a filosofia de Marcuse:

Houve um tempo em que o princípio proclamado da grande filosofia burguesa foi que a juventude “devia ser educada não para o presente mas para uma melhor condição futura da raça humana, isto é, para a ideia de humanidade”. Agora, o Concelho para a Educação Superior é convocado para estudar as “necessidades detalhadas” da sociedade estabelecida, a fim de que as universidades saibam “que espécie de diplomados lhes cabe produzir” (MARCUSE, 1973, p. 35-36, tradução nossa).

Nesse trecho, pode-se observar a crítica marcuseana de uma educação simplista e unidimensional de reprodução do *status quo*, contrapondo-se à defesa de uma noção robusta de *Bildung* associada com a transformação cultural e social. A crítica de Marcuse da escolarização na sociedade unidimensional emerge, portanto, da crítica à distorção do conceito alemão de *Bildung*, no qual a educação significava o enriquecimento cultural e individual que transcende a condição presente de imediatidade que inibe o desenvolvimento humano. Conforme Kellner, Lewis e Pierce (2009, p. 8), a teleologia kantiana que envolve o conceito de *Bildung* aponta para a herança transcendental que influencia a noção de educação em Marcuse em conexão com o progresso e o crescimento da cultura, assim como com a realização individual dos seres humanos.

De outro ângulo, a teoria educacional de Marcuse também estava comprometida com a luta contra a eliminação da negatividade e da crítica, levada a cabo nas universidades e nas escolas através da inserção cada vez maior do positivismo nas disciplinas, assim como na contínua diminuição do estudo das ciências humanas. Segundo Kellner, Lewis e Pierce (2008, p. 9), para Marcuse, o *locus* histórico da negatividade estava conectado a três pontos que se inter-relacionam: 1) o nível antropológico (faculdades humanas de análise e alternativas críticas para o presente); 2) o nível filosófico (conceitos críticos de análise nas condições existenciais); 3) o nível político (rebelião individual e social). A educação unidimensional, por sua vez, suprime essas dimensões da negatividade e impõe, no nível da *práxis*, uma prática educativa que troca o negativo pelo positivo, e no nível psicológico, substitui a consciência infeliz pela consciência feliz. Se compararmos a educação unidimensional, caracterizada por um positivismo puro, com a *Bildung* alemã, que aponta para a crítica reconstrutiva de possibilidades futuras, podemos visualizar claramente a análise dialética marcuseana da escolarização.

Neste final de percurso, é preciso ainda considerar uma das principais críticas endereçadas à Marcuse: a de enfatizar excessivamente a subjetividade em detrimento das lutas sociais. Os textos da década de 1970, em especial seu último livro *A dimensão estética*, centram-

se na necessidade de revalorização da cultura burguesa e na gestão de uma subjetividade “rebelde”, alternativas que apontam para a criação de uma consciência crítica individual. Se a gestão de disposições críticas subjetivas são condições imprescindíveis para as mudanças da sociedade, ao mesmo tempo também flertam com o risco de se afastarem demais da *práxis* e tornarem-se posições idealistas.

Esse risco pode ser observado na questão bastante concreta que envolve a revolução cultural da década de 1960 e a contrarrevolução que se seguiu nos anos de 1970. Como bem documenta Adam Curtis na série *O século do ego* (2002), a retirada dos movimentos revolucionários nos anos 1970 da *práxis* política, feridos e derrotados na guerra cultural dos anos 1960, e seu recuo para atividades subjetivas e apolíticas, como a auto-ajuda, o bem-estar e o desenvolvimento pessoal, tiveram consequências desastrosas. Na medida em que aqueles que representavam as forças críticas e opositoras à sociedade estabelecida passaram a se voltar para dentro de si, os setores tradicionais da sociedade encontraram um espaço social ausente de resistência que foi facilmente apropriado por demandas conservadoras. A mudança de foco da luta política para preocupações subjetivistas e individuais ocasionou um grave efeito colateral: a retirada da oposição da esfera pública e a consequente mudança na distribuição de poder.

Um movimento análogo é observado na atualidade através dos meios digitais. Em resposta ao ambiente predatório que parte da internet se tornou, como o monitoramento, os anúncios, os discursos de ódio e a intolerância que circulam livremente nas redes sociais, tem gerado uma retirada dos usuários dos principais canais de comunicação digitais, fazendo-os migrar para canais privados, espaços restritos e mais seguros localizados fora do *mainstream*⁷⁹ da internet. É nesse sentido que Yancey Strickler (2019) defende a tese de que a internet está se tornando uma floresta negra. O conceito de floresta negra foi apresentado pelo escritor chinês Cixin Liu na sua trilogia de ficção científica *Lembrança do passado da Terra*, e explica o fato de que se humanidade não tem conhecimento sobre vida extraterrestre isto se deve à estratégia de autopreservação das espécies que habitam o universo. De fato é como caminhar em uma floresta escura à noite: está tudo em silêncio, nada se move. Isto poderia sugerir a alguém que a floresta é desprovida de vida, enquanto na verdade os animais estão em silêncio para se protegerem dos predadores que saem para caçar à noite. Do mesmo modo se a migração dos usuários da internet para espaços mais restritos torna a vida online menos visível, isso não quer dizer que não haja atividade pulsante e criativa acontecendo.

⁷⁹ Termo usado para designar a corrente dominante ou convencional de determinada cultura.

O refúgio à ambientes privados parece surgir em resposta ao desapontamento com os rumos tomados pela internet nos últimos anos. A utopia da web 2.0 caracterizada pela interação produtiva e amistosa entre indivíduos e do compartilhamento de conteúdo, acabou definitivamente no anos de 2016 com as eleições americanas e com o impeachment da presidenta brasileira, quando soubemos que a internet enquanto ferramenta democrática de melhoramento da sociedade também poderia ser usadas como arma contra esse mesmo objetivo. O exemplo mais comum nos últimos anos se refere à criação de notícias falsas (*Fake News*) em torno das eleições em um processo de desinformação que pode colocar em risco os processos democráticos. São processos que nascem no *mainstream* da web e espalham amplamente e de forma muito rápida notícias falsas que estimulam discursos de ódio potencialmente perigosos para abalar as estruturas democráticas e justificar medidas autoritárias.

Para Strickler (2019) a internet se apresenta hoje como o palco de uma competição implacável pelo poder, e como essa competição cresceu em tamanho e agressividade é comum que um grande número da população se refugie nas florestas escuras da internet como meio de fugir dessa luta para se autopreservarem. Ao mesmo tempo em que o debate pode ser depurado e melhor trabalhado em ambientes melhor preparados para recebê-los, há que se questionar sobre as consequências dessa saída dos espaços onde os debates estão acontecendo. A alternativa subjetiva focalizada nas artes em sua alienação consciente da realidade também deve ser vista neste sentido. Nestes termos, é preciso rever o movimento análogo ocorrido na década de 1970 e questionar se, tal como ocorreu naquela época, o recurso à subjetividade não deixa espaços passíveis de serem preenchidos por movimentos autoritários e antidemocráticos.

Considerando as disputas políticas atuais, é preciso questionar se a retirada de uma postura ativa para o cultivo de disposições subjetivas críticas não levaria a perda de posições duramente conquistadas nas décadas anteriores. À luz do deslocamento dos debates públicos para a plataforma flutuante e vazia das redes sociais e o isolamento e ocultamento dos indivíduos por traz de “perfis”, cabe indagar se a individualização crescente e o descolamento das demandas sociais de grupos politicamente organizados, como os sindicatos, não foi uma das causas da legitimação do discurso autoritário e mercantilista que permeiam as políticas públicas nos últimos anos. O esvaziamento dos espaços de resistência na *práxis* política direta pode fortalecer posição contrárias e debilitar fatalmente e oposição.

Pode-se compreender às críticas ao caráter subjetivista da filosofia de Marcuse quando analisamos as consequências históricas desastrosas que se seguiram nos anos de 1970. Se até a década de 1950 a recepção da psicanálise nos EUA tinha sido embasada na ideia de que as pulsões representavam forças obscuras e poderosas que deveriam ser subjugadas e controladas,

o oposto aparece na década de 1960 com as revoluções estudantis ao proclamar a libertação total do indivíduo. Contudo, se nesta década o protesto contra a repressão pulsional estava intrinsicamente ligado com a prática, e a destruição consumista que molda corpo e mente não se separava da luta política, a forte repressão exercida sobre o movimento o fez recuar. A força do Estado sentida pelos estudante gerou uma mudança nas táticas. Se não era possível remover a repressão derrubando o estado, então era preciso encontrar um jeito de entrar nas consciências e remover os controles colocados lá pelas corporações e pelo Estado. Daqui nasceria um novo “eu” e, conseqüentemente, uma nova sociedade.

Com isso o movimento mudou de força política dirigida contra a sociedade, de *práxis* política de luta e contraposição ao que é imposto desde cima, para estratégias que envolviam uma retirada para o cultivo de disposições subjetivas e individualistas. Preocupados em transformar a si mesmos, a estratégia política se isolou em uma multiplicidade de ações, como yoga, arte, ecologia e espiritualidade, que não se contrapunham à realidade, em um movimento parecido ao que foi demonstrado por Marcuse com análise da cultura afirmativa. Esta atitude é compatível com uma dessublimação sistemática, uma atitude que se não se contrapõe, até mesmo reforça o controle da sociedade sobre as pulsões. O resultado seria um sujeito individualista, desvinculado da *práxis* política, vulnerável e mais passível de manipulação do que qualquer outro que tenha aparecido em épocas anteriores. De certa forma, a década de 1970 está na origem do sujeito individualista e fragmentado atual que tem sua identidade constantemente modificada pelo contato com influências culturais flutuantes.

Essa posição de abandono da *práxis* definitivamente não é defendida por Marcuse. Com a sua filosofia educacional poderíamos argumentar que as possibilidades de mudança estão embasadas em uma via de mão dupla que contempla a um só tempo o cultivo de disposições subjetivas críticas, mas também uma atitude política de combate e luta intrinsicamente conectada com os movimentos sociais. No livro *Ensaio sobre a libertação* (1969, p. 54 ss), Marcuse fala que as mudanças da sociedade irão partir de grupos que embora relativamente pequenos e pouco organizados, trazem consigo uma consciência e necessidades que atuam como catalizadores potenciais da rebelião dentro das maiorias a que pertencem. Ainda que esses grupos, como os estudantes e os moradores dos guetos estejam desvinculados das classes, eles não atuam no vazio, pois sua consciência e suas metas os tornam representantes de uma camada muito mais ampla, a dos oprimidos.

As modificações na estrutura do capitalismo implicam também uma modificação da organização das forças revolucionárias. Do mesmo modo, diante da rápida mudança de cenários do capitalismo, as estratégias de ação são mais determinadas pela cambiante situação do que

por estratégias teoricamente bem elaboradas. Para Marcuse (1969, p. 58) tal fato, que não deixa de ser consequência direta da força do sistema e da dispersão da oposição, também implica um deslocamento para os “fatores subjetivos”, fazendo com que o desenvolvimento da consciência e das necessidades adquira importância fundamental. Se a administração capitalista das necessidades e dos desejos faz com que a determinação social da consciência seja praticamente imediata, a mudança radical da consciência é o primeiro passo para a mudança social. Aqui adquire importância central a educação como *práxis* política: “historicamente é outra vez o período de ilustração que precede a mudança material – um período de educação, mas de educação que se converte em *práxis*: demonstração, confrontação, rebelião” (MARCUSE, 1969, p. 58).

A filosofia política radical com que opera Marcuse não permite a sua rotulagem como “subjetivista” nos termos que suas reflexões se encontram em diálogo direto com a *práxis* objetiva da transformação. Quanto a este ponto, é exemplar o parecer de Paulo Freire:

[...] jamais será o radical um subjetivista. É que, para ele, o aspecto subjetivo toma corpo numa unidade dialética com a dimensão objetiva da própria ideia, isto é, com os conteúdos concretos da realidade sobre a qual exerce o ato cognoscente. Subjetividade e objetividade, desta forma, se encontram naquela unidade dialética que resulta um conhecer solitário com o atuar e este com aquele. É exatamente esta unidade dialética a que gera um atuar e um pensar certos na e sobre a realidade para transformá-la (FREIRE, 1979, p. 22-23).

Para Marcuse a transformação do sistema social depende necessariamente das classes que constituem a base humana do processo de produção, embora ressalte que esta classe não é revolucionária “em si” nem “para si” pois lhe faltam os fatores subjetivos que desencadeiem a essencial mudança das necessidades e desejos. Para isso a classe depende de catalizadores fora de suas filas, de grupos organizados política e socialmente como contraponto à sociedade estabelecida. Ou seja, a construção de uma consciência crítica e emancipada é tão importante quanto a estratégia política organizada. A revolução necessária pressupõem, portanto, “um debilitamento crítico da economia global do capitalismo, e a intensificação e extensão do trabalho político: uma ilustração radical” (MARCUSE, 1969, p. 61).

As demandas levantadas pela educação hoje, enquanto pré-condição para as mudanças da sociedade, guardam também importante similitudes com as exigências de Marcuse. Os protestos neste âmbito giravam em torno da tentativa de romper com a enganosa neutralidade e com o ensino apologético, ressaltando a importância de se dotar o estudante com instrumentos conceituais para realizar uma crítica sólida e a fundo da cultura material e intelectual. Para Marcuse (1969, p. 65), “o desenvolvimento de uma consciência verdadeira segue constituindo

a função profissional das universidades”, uma função hoje que é posta sob a ataque contundente das massas. Para Marcuse, não é de se estranhar que neste caso a oposição estudantil se tope com o ódio virtualmente patológico da classes trabalhadora. Contudo, ressalta que no mesmo grau em que as universidades se tornem mais e mais dependentes financeiramente e política do governo e da comunidade, “a luta por uma educação livre e crítica se torna parte vital dentro da mais ampla luta pela mudança” (1969, p. 65). O que pode parecer uma estranha politização exercida por grupos radicais é hoje, tanto quanto o foi no passado, a dinâmica interna própria da educação, ou seja, “conversão de conhecimento em realidade, de valores humanistas em condições humanas de vida” (1969, p. 66).

Na medida em que o Estado brasileiro no atual momento político passa a ver a educação como um inimigo a ser eliminado ou um problema que precisa ser resolvido, não faz mais do que atestar o poder da educação como força política. Os instrumentos que permitem suplantar uma situação política por outra estão contidos nos conhecimentos: “os cimentos para construir a ponte entre o ‘dever ser’ e o ‘ser’, entre a teoria e a prática, se encontram traçados dentro da teoria mesma” (MARCUSE, 1969, p. 66). Para Marcuse o conhecimento ultrapassa o nível epistemológico, mas na medida em que ele se posiciona contrário a determinadas práticas e atitudes ele é também político. Esse viés político reduz a distância entre teoria e prática e impulsiona um movimento que ultrapassa as universidades e orienta demandas nos extratos mais amplos da sociedade. Tanto ontem quanto hoje, a educação continua sendo um fator potencialmente perigoso para a sociedade estabelecida.

Para finalizar, podemos afirmar que com esta tese, buscamos demonstrar como o pensamento de Marcuse também se inscreve na tradição teórica iniciada pelos pesadores do século XVIII, reunidos em torno do conceito de *Bildung*. Ao enfatizar a noção de formação como desenvolvimento pleno do homem na totalidade das suas capacidades, fazendo dela o núcleo de sua teoria educacional, Marcuse resgata uma importante concepção que parece ter sido esquecida pela pedagogia contemporânea: não é possível pensar a política sem educação, tampouco pensar a educação desvinculada da dimensão política.

8 Considerações finais

Embora a importância da autonomia estética seja uma constante na obra marcuseana, a posição da arte em consonância com as possibilidades históricas de transformação da realidade foram variando de acordo com o momento histórico. É possível acompanhar em cada uma das fases da filosofia de Marcuse como a ideia da autonomia necessária da arte aparece centralizada, ainda que a força e a possibilidade de realização dessa autonomia mude. Isto é, em determinados momentos a autonomia aparece como reflexo da ameaça a ela, ora sob a forma da sociedade unidimensional, ora sob o símbolo das vanguardas artísticas. Concordamos, assim, com o argumento de Kellner (1984, p. 364), segundo o qual as variações na teoria marcuseana ao longo do tempo refletem o esforço do filósofo em articular as possibilidades históricas da sociedade contemporânea nos limites do movimento histórico, além de apontar para a abertura e não dogmatismo de seu pensamento.

Nesses termos, longe de enfatizarmos as rupturas e descontinuidades de sua teoria estética ao longo do tempo, procuramos partir de um contexto de análise que considera suas continuidades. Exemplo disso é a valorização da arte burguesa nos textos tardios, uma valorização que já estava presente de maneira embrionária em *Sobre o caráter afirmativo da cultura*, de 1937. Em uma abordagem pautada pelas transformações sócio-históricas, Marcuse soube trabalhar a estética de maneira a valorizar determinadas posições, como a abordagem dialética da cultura afirmativa ao rejeitar o seu demasiado idealismo, ao mesmo tempo em que valoriza o conceito de forma estética como núcleo emancipatório da arte. A arte constitui parte de uma dinâmica emancipatória que rejeita aspectos repressivos da realidade ao mesmo tempo em que projeta novas perspectivas.

A retomada da forma estética e da autonomia da arte estaria ligada também ao resgate de aspectos que foram deixados de lado durante o período mais militante de Marcuse na década de 1960. Este fato prova também o compromisso com o contexto histórico do qual partiam suas teorizações: se no final da década de 1930 o caráter ideológico da arte era problematizado tendo em vista a ascensão do nazismo, os escritos da década de 1960 são pensados em consonância com as novas forças revolucionárias da época, assim como na década de 1970 fomenta o debate em torno da relação entre forma estética e *práxis*.

As continuidades da teoria estética de Marcuse podem também ser atribuídas à base teórica comum da qual parte, a saber, a *Bildung* alemã em sua vertente neo-humanista. Durante o percurso desta tese, procuramos demonstrar como a teoria educacional que subjaz à obra de Marcuse possui, em seus traços mais gerais, diversos pontos de convergência com o conceito

de formação como *Bildung* que advém das *Cartas* de Schiller. Por meio da análise hermenêutica dos textos estéticos de Marcuse vistos no conjunto com as *Cartas* de Schiller, identificamos três pontos de convergência essenciais que dão à teoria educacional de Marcuse os contornos da *Bildung* alemã: 1) o diagnóstico estético da modernidade que coloca a estética como núcleo das possibilidades emancipatórias; 2) a primazia da libertação da sensibilidade que conduz ao impulso lúdico (Schiller) e à racionalidade sensível (Marcuse); e 3) a noção de que é pela beleza que se vai à liberdade.

Ao analisarmos a teoria educacional de Marcuse sob o filtro da *Bildung* schilleriana, foi-nos possível visualizar como os argumentos focados na ideia de transformação da realidade, tais como a nova sensibilidade e a racionalidade sensível, giram em torno de uma concepção educacional que objetiva a formação do homem em sua totalidade. Ainda que a educação em Marcuse tenha o caráter essencialmente político, a exigência de superação do princípio do desempenho requer um homem novo, um homem com uma subjetividade libertada, ou nos termos de Marcuse, uma “subjetividade rebelde”, capaz de levar a cabo as transformações objetivas requeridas pela revolução. Nessa acepção, as qualidades permanentes da arte em sua constante tensão com a realidade, constituem um espaço onde a subjetividade pode retirar-se da realidade para criticá-la, emergindo em seguida como uma força de transformação dessa mesma realidade. Longe de constituir uma força imediata e política dentro da sociedade, tanto para Marcuse quanto para Schiller, a arte não pode modificar a realidade imediata, mas apenas fazer surgir as condições que tornariam possível tal modificação, em um processo dirigido essencialmente por uma educação estética.

Para Schiller, a exigência de uma cultura integral passava obrigatoriamente pela valorização do impulso formal e dos sentidos como parte ativa da racionalidade. Nestes termos, a *Bildung* significava a superação da ênfase no intelectualismo enquanto expressão unilateral da cultura. Marcuse também parte desse princípio para problematizar a prevalência da unidimensionalidade e de uma racionalidade focada predominantemente em aspectos quantitativos e positivistas. A teoria estética marcuseana põe ênfase na necessidade de se recuperar elementos próprios da arte, como a sensibilidade e a imaginação, enquanto parte do esforço em gerar uma razão ampliada, uma racionalidade sensível. Ao abrir espaço para uma mediação do homem com a natureza sensível imprescindível à emancipação do homem das coações do reino da necessidade, a teoria estética marcuseana aparece essencialmente como uma teoria educacional: seu foco está no poder formador da arte e do gosto.

Da mesma maneira que as nuances da filosofia de Marcuse são marcadas pelas influências que vem do meio histórico, também a sua teoria educacional não é fruto de conceitos

fixos, mas responde a aspectos mais amplos. Nessa lógica, podemos classificar a formação em Marcuse através de quatro fases principais. A primeira fase (1937-1955) se caracteriza essencialmente pela crítica à cultura burguesa, que recai em uma crítica da *Bildung* romântica em sua ênfase na educação passiva e idealista. A segunda fase (1955-1969) está ligada ao diálogo com a psicanálise, da qual resulta o conceito de racionalidade sensível e na necessidade de uma educação estética. A terceira fase (1969-1972), considerada a mais combativa, está centrada na exigência de uma nova sensibilidade e na transformação política da educação formal e informal como pré-requisito da transformação da realidade. A quarta fase (1973-1977) diz respeito à revalorização das qualidades subversivas da cultura burguesa e da forma estética, afirmando uma educação estética que está mais próxima da concepção schilleriana.

Em Marcuse a educação estética vai estar comprometida tanto com a transformação da realidade, quanto com a formação individual: se no primeiro ponto ela se foca na crítica da realidade e na projeção de futuros possíveis, no segundo ela vai enfatizar a necessidade de um homem novo, emancipado. Ao percorrer os caminhos dos textos estéticos marcuseanos, pudemos identificar a ideia da formação estética como uma linha contínua que perpassa e une os pontos principais da sua crítica da modernidade. As reflexões de Marcuse sobre o conceito de nova sensibilidade na reorientação dos rumos do progresso e a permanência da arte como potencial emancipatório em tensão com a vida, nos levam a afirmar que os seus escritos contém talvez a última *Gestalt* histórica da ideia de uma educação nos moldes de Schiller. Ainda que essa leitura de Schiller projete, em largos traços, a fisionomia própria de Marcuse, evidenciando diferenças de interpretação e abordagem, a semelhança entre ambas as concepções formativas não pode ser negada.

O legado de Marcuse hoje continua sendo extremamente relevante para a teoria educacional contemporânea. Ao contrário da tendência na pesquisa em teoria crítica e educação que enfatiza unicamente teóricos como Adorno e Horkheimer, nossa tese procurou demonstrar a relevância da análise crítica da educação de Marcuse na corrente era do capitalismo global, a qual destaca o potencial regenerador formativo da estética. Se tanto Schiller quanto Marcuse procuraram uma resposta para o problema político da época na arte, tal saída também nos leva a repensarmos o panorama atual pelo viés emancipatório da estética. Tão premente quanto o foi no passado, em um momento marcado pelo embrutecimento da sensibilidade é preciso novamente voltarmos o olhar para a arte a fim de solucionarmos os problemas políticos da nossa realidade. Ao nos apropriarmos da filosofia marcuseana de um viés eminentemente formativo, podemos enxergá-la como uma importante ferramenta teórica na qual se une educação estética, humanidades e ciências com uma teoria crítica e política da contemporaneidade em nome da

emancipação e da construção de perspectivas que direcionam para uma sociedade não-repressiva. Da filosofia de Marcuse brota uma noção de educação que está intrinsecamente ligada com a política, na qual a ligação com a *Bildung* aponta para a necessidade de se pensar a educação não para o presente, mas enquanto condição futura de humanidade.

A pluralidade de temáticas trabalhadas por Marcuse nos possibilitam ainda uma gama ampla de investigações com as quais podemos tematizar aspectos da contemporaneidade. Entre eles podemos citar a educação ambiental crítica, o papel da arte na sociedade contemporânea, os estudos da pós-modernidade, o consumismo desenfreado, psicanálise e sociedade, etc. Ainda que a realidade analisada por Marcuse se encontre em um horizonte histórico bastante distinto do nosso, suas categorias de análise não são conceitos petrificados, mas permitem a abertura que considera as mudanças no cenário cambiante da modernidade.

É preciso elencar ainda alguns pontos que merecem ser retidos. Ao evocar as potencialidades emancipatórias da estética em contraste com a racionalidade moderna, Marcuse coloca em xeque a matriz racional moderna embasada no positivismo. O conceito de racionalidade sensível aponta, portanto, para a necessidade de revisão dos princípios normativos da racionalidade estética, e nasce da preocupação com a libertação das pulsões e dos sentidos que podem trazer de volta à razão os âmbitos sensíveis apartados dela pelos processos produtivos da sociedade moderna. Contudo, na medida em que para Marcuse a transformação deva nascer do seio da sociedade estabelecida, o alto grau de desenvolvimento produtivo e tecnológico pode levar ao estabelecimento de um princípio da realidade distinto, configurado por e para os impulsos vitais e eróticos. Pelos mesmos motivos, já não é possível sustentar um modelo educacional pautado pela heteronomia e pela eliminação da negatividade. O conhecimento que perpassa a escola, as universidades e os meios informais não pode mais abdicar do referencial tanto das ciências humanas quanto das artes.

A estrutura da teoria crítica de Marcuse, em sua concepção educacional, deve ser vista sempre em virtude da contradição latente que guarda entre a *Bildung*, uma formação ampliada que cultiva tanto o senso estético, quanto suas implicações políticas e auxilia a realização da humanidade, e a “educação doente” ou educação unidimensional, caracterizada pela alienação, pela deficiência do poder da imaginação e pela heteronomia. Considerando a atualidade das exigências marcuseanas com relação à educação, julgamos de fundamental importância trazeremos à tona a sua teoria educacional com o sentido de problematizar os desafios lançados pelo presente. A interpretação de Marcuse sobre a necessidade urgente de uma educação estética para criar condições de resolução dos problemas políticos da realidade, encaminhando a construção de um outro princípio da realidade dirigido pela liberdade, colocam a sua teoria

educacional como importante ponto de apoio para repensarmos os rumos do progresso e da realização humana na sociedade avançada.

Considerando a grandeza e o alcance da filosofia de Marcuse, permanece a questão que subjaz à sua breve e equivocada recepção no Brasil. Interpretado ora como um pensamento subversivo nos termos da moral instituída, ora como traidor dos ideais marxistas, a rica filosofia de Marcuse tão mal compreendida quanto o foi pouco estudada no âmbito acadêmico, foi excluída quase que completamente das análises sobre a temática educacional. Diante de uma filosofia tão complexa quanto abrangente como é a teoria estética de Marcuse, esperamos ter aberto, ainda que modestamente, um caminho para repensarmos o significado e a importância da formação estética enquanto âmbito de problematização do conceito de formação humana. Em uma época em que a eliminação sistemática das disciplinas de caráter humanístico e estético faz parte da rotina das escolas e das universidades, em que o ideal da formação ampliada cede lugar à economização irrestrita do conhecimento, julgamos ter vislumbrado no potencial formativo da educação estética uma fagulha de esperança, capaz de nos conduzir nos tempos sombrios e obscurantistas que se afiguram.

9 Referências

ADORNO, Theodor. Adorno, T. W. *Dialética negativa*. Trad. J. María Ripalda. Madrid: Taurus, 1984.

_____. *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALVES JUNIOR, Douglas G. O peso normativo do factual: O homem unidimensional no século XXI. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 18, p. 86-94, 2015.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa, 2008.

_____. *Retórica*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud: a filosofia e os filósofos*. Tradução Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: F. Alves, 1978.

AZEVEDO, Ana Vicentini de. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Coleção Passo-a-passo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. Marcuse a crítica estética da modernidade: uma nova educação estética? *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 165-191, jul./dez. 2010.

_____. A educação do homem e a educação estética do homem. In: HUSSAK, Pedro; VIEIRA, Vladimir (org.). *Educação estética: de Schiller a Marcuse*. Rio de Janeiro: NAU: EDUR, 2011, p. 27-42.

_____. Educação estética e educação sentimental: um estudo sobre Schiller. *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n.17, Dezembro, 2014.

_____. A especificidade do estético e a razão prática em Schiller. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 112, p. 229-242, dezembro 2015.

BARONI, Vivian. *Subjetividade, arte e educação na obra tardia de Herbert Marcuse*. 2014. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2014.

_____. Por um outro princípio da realidade: o sentido formativo da educação estética em H. Marcuse. *Educação*, Santa Maria, vol. 42, n. 1, p. 123-134, jan./abr. 2017.

BARONI, Vivian; DALA SANTA, Fernando; CENCI, Angelo. Educação ambiental crítica: apontamentos a partir de Herbert Marcuse. In: CALGARO, Cleide; SANGALI, Idalgo José (org.). *Ética, direitos humanos e socioambientalismo*. Caxias do Sul: EducS, 2018, p. 63-78.

BECKETT, Samuel. Poema de Samuel Beckett para Marcuse, quando o filósofo completou 80 anos. Trad. Jair Fonseca. *ArteFilosofia*, Ouro Preto, n. 18, p. 211, 2015.

_____. *Disjecta: Miscellaneous Writing and a Dramatic Fragment*. New York: Grove, 1984.

BOBBITT, Franklin. *The curriculum*. Massachusetts: The Riberside Press, 1918.

BRITTO, Fabiano de Lemos. Sobre o conceito de educação (*bildung*) na filosofia moderna alemã. *Educação on-Line* (PUCRJ), v. 6, p. 1-14, 2010.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: BASBAUM (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 202-214.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.

BURNS, Edward McNall. *História da civilização ocidental*. Porto Alegre: Globo, 1989.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARNEIRO, Silvio Ricardo Gomes. 50 X 50: O golpe de 1964 instaura um regime unidimensional? *ArteFilosofia*, n. 18, p. 95-110, 2015.

COELHO, Eurelino. A cultura e os três movimentos da dialética: aspectos da política e cultura em Adorno, Horkheimer, Marcuse e Benjamin. *Sitientibus*, Feira de Santana, n. 41, p.47-76, jul./dez. 2009.

COELHO, Victor de Oliveira Pinto. Ernst Jünger e o demônio da técnica: modernidade e reacionarismo. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 35, p. 246-273, maio/ago. 2017.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Arte e Estado: música e poder na Alemanha dos anos 30. *Revista Brasileira de história*, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 107-122, set. 87/fev. 88.

CORDINGLEY, Anthony. Mantendo Distância: Beckett e Borges escrevendo depois de Joyce. *Landa*, vol. 6, n. 1, p. 308-323, 2017.

COUTINHO, Carlos Nelson. Os dois momentos brasileiros da Escola de Frankfurt. In: _____. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*. 4 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011, p. 73-88.

O século do ego. Adam Curtis. Londres: BBC, 2002. DVD, P&B. Legendado.

DALBOSCO, Claudio A. Natureza da pesquisa em educação: abrindo o leque de alguns problemas. In: HENNING, Leonir Maria Padilha (org.). *Pesquisa, ensino e extensão no campo filosófico educacional: possibilidades presentes no contexto universitário*. Londrina: Eduel, 2010, p. 41-66.

_____. Pesquisa educacional e experiência humana na perspectiva hermenêutica. *Cadernos de Pesquisa*, v.44, n.154, p.1028-1051, out./dez. 2014.

DALBOSCO, Claudio; DALA SANTA, Fernando; BARONI, Vivian. A hermenêutica enquanto diálogo vivo: contribuições para o campo da pesquisa educacional. *Educação*, Porto Alegre, v.41, n. 1, p. 145-153, jan./abr. 2018.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e o fim da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

DUFLO, Colas. *O jogo: de Pascal a Schiller*. Porto Alegre: Artmed, 1999.

ENTEL, Alicia; GERZOVICH, Diego; LENARDUCCI, Víctor. *Escuela de Frankfurt: razón, arte y libertad*. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

FEENBERG, Andrew. Subversive Rationalization: Technology, Power, and Democracy. *Inquiry*, n. 35, p. 301-322, 1992.

_____. Dystopia and Apocalypse: The Emergence of Critical Consciousness. In: _____. *Alternative Modernity: The Technic al Turn in Philosophy and Social Theory*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003, p.41-72.

_____. A tecnologia pode incorporar valores? A resposta de Marcuse para a questão da época. In: NEDER, Ricardo T. (org.). *A teoria crítica de Andrew Feenberg: racionalização democrática, poder e ideologia*. Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina / CDS / UnB / Capes, 2010a, p. 289-336.

_____. Marcuse ou Habermas: duas críticas da tecnologia. In: NEDER, Ricardo T. (org.). *A teoria crítica de Andrew Feenberg: racionalização democrática, poder e ideologia*. Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina / CDS / UnB / Capes, 2010b, p. 253-288.

_____. Fenomenologia de Marcuse: lendo o capítulo seis de O homem unidimensional. In: CONGRESSO INTERNACIONAL FANTASIA E CRÍTICA, 1, 2012, Belo horizonte. Caderno de textos, Belo Horizonte, ABRE, 2012, p. 140-152.

FABRINI, Ricardo Nascimento. Anos 1970: da vanguarda a pós-vanguarda. *MODOS revista de história da arte*, vol. 1, n. 3, p. 205-216, set.dez/2017.

FERNÁNDEZ, Tatiana Facio. Hegel y Marcuse: el ideal o la forma estética. *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica*, XXVI, Costa Rica, n. 63,64, p. 125-132, 1988.

FLICKINGER, Hans-Georg. Da experiência da arte à hermenêutica filosófica. In: ALMEIDA, Custódio Luís Silva de. *Hermenêutica filosófica: Nas trilhas de Hans-Georg Gadamer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____. *A caminho de uma pedagogia hermenêutica*. Campinas: Autores Associados, 2010.

_____. *Gadamer e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade (1905). In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. VII: Um caso de histeria, Três ensaios sobre a sexualidade e outros trabalhos (1901-1905)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. O poeta e o fantasiar (1908). In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. IX: “Gradiva” de Jansen e outros trabalhos (1906-1908)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

_____. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental (1911). In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XII: O caso Schreber, Artigos sobre a técnica e outros trabalhos (1911-1913)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

_____. Além do princípio do prazer (1920). In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XVIII: Além do princípio do prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996d.

_____. O mal-estar na civilização (1930). In: *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. 21: O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos (1927-1931)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996e.

_____. *Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud Vol. XXIV: Índices, bibliografias, etc.* Rio de Janeiro: Imago, 1996f.

_____. *A interpretação dos sonhos (1900)*. Edição comemorativa 100 anos. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

GARCÍA, Javier. *A la libertad por la belleza: la propuesta filosófica de F. Schiller*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Artigos de metapsicologia Vol. 3. Introdução à metapsicologia freudiana*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GEUSS, Raymond. *The idea of a critical theory: Habermas and Frankfurt School*. New York: Cambridge University Press, 1981.

GIROUX, Henry. *Para além das teorias da reprodução: teoria crítica e resistência em educação*. Trad. Ângela Maria B. Biaggio. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

GOERGEN, Pedro. *Pós-modernidade, ética e educação*. 2ª edição. Campinas: Autores Associados, 2005.

_____. Formação ontem e hoje. In: CENCI, Angelo V.; DALBOSCO, Claudio A.; MÜHL, Eldon H. (org.). *Sobre filosofia e educação: racionalidade, diversidade e formação pedagógica*. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2009, p. 25-63.

_____. *Bildung* ontem e hoje: restrições e perspectivas. *Revista Espaço Pedagógico*, v. 24, n. 3, Passo Fundo, p. 437-451, set./dez. 2017.

GORTZ, André. Apêndice: El hombre unidimensional. In: MARCUSE, Herbert. *La sociedad industrial y el marxismo*. Trad. Alberto Jose Massolo. Buenos Aires: Editorial Quintana, 1968.

HABERMAS, Jürgen. *Técnica e ciência como "ideologia"*. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *Conversaciones con Herbert Marcuse*. Barcelona: Gedisa, 1980.

_____. *El discurso filosófico de la modernidad: doce lecciones*. Madrid: Taurus, 1993a.

_____. *Sociologia*. Ática: São Paulo, 1993b.

_____. *Perfiles filosófico-políticos*. Madrid: Taurus, 2003.

HERMANN, Nadja. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

_____. *Autocriação e horizonte comum: Ensaio sobre educação ético-estética*. Ijuí: Editora Unijuí, 2010.

_____. *Ética e educação: Outra sensibilidade*. Belo Horizonte: autêntica, 2014.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *O trabalho e os dias*. Primeira parte. Introdução, tradução e comentários Mary de Camargo Neves Lafer. 3ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HORLACHER, Rebekka. ¿Qué es Bildung? El eterno atractivo de un concepto difuso en la teoría de la educación alemana, Pensamiento Educativo. *Revista de Investigación Educativa Latinoamericana*, 51(1), p. 35-45, 2014.

HORKHEIMER, Max. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W., HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. (Col. Os Pensadores, Vo. XLVIII). São Paulo: Abril Cultural, 1983, p 117-161.

_____. A presente situação da Filosofia Social e as tarefas de um Instituto de Pesquisas Sociais (1931). Tradução Carlos Eduardo Jordão Machado e Isabel Loureiro. *Revista Praga: estudos marxistas*. São Paulo, Hucitec, n. 7, p.12-132, 1999.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. 6. ed. Trad. Eugenio Imaz. Barcelona: Alianza Editorial, 2007.

HUSSAK, Pedro; VIEIRA, Vladimir. *Educação estética: de Schiller a Marcuse*. Rio de Janeiro: NAU: EDUR, 2011.

JIMÉNEZ, José. *La estética como utopia antropológica: Bloch y Marcuse*. Madrid: Tecnos, 1983.

- JIMENEZ, Marc. *O que estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999.
- JAY, Martin. *La imaginación dialéctica: una historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Madrid: Taurus, 1989.
- JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- JONES, Ernest. *Vida e obra de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- JÜNGER, Ernest. A mobilização total. *Natureza Humana*. n. 4, v.1, p. 189-216, jan./jun. 2002.
- JUUTILAINEN, Paul Alexander. Os hipopótamos de Marcuse: uma história sobre a revolução no paraíso. EUA, Documentário. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ErNajby5MBM>. Acesso em 23/07/2019. 1996.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- KANGUSSU, Imaculada. *Leis da liberdade: a relação entre estética e política na obra de Marcuse*. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- KATZ, Barry. *Herbert Marcuse: art of liberation*. London: Verso, 1982.
- KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: que é esclarecimento? In: _____. *Textos Seletos*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitário São Francisco, 2016.
- KELLNER, Douglas. *Herbert Marcuse and the crisis of marxism*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- _____. Introducción: Tecnología, guerra y fascismo: Marcuse en la década de los años cuarenta. In: MARCUSE, Herbert. *Guerra, tecnología y fascismo: textos inéditos*. Fundação Editora da UNESP; Editorial Universidad de Antioquia: Medellín, 2001.
- _____. Introduction: Marcuse, art and liberation. In: _____. (org.). *Art and liberation: Collected papers of Herbert Marcuse Vol. 4*. New York: Routledge, 2007.
- _____. Reflexões sobre Herbert Marcuse no quinquagésimo aniversário de publicação de *One-dimensional man*. *Artefilosofia*, n. 18, p. 35-49, 2015.

KELLNER, Douglas; LEWIS, Tyson E.; PIERCE, Clayton. *On Marcuse: critique, liberation, and reschooling in the radical pedagogy of Herbert Marcuse*. Sense Publishers: Rotterdam, 2008.

KELLNER, Douglas; LEWIS, Tyson; PIERCE, Clayton (orgs.). *Marcuse's challenge to education*. New York, USA; Toronto, Canadá: Rowman & Littlefield publishers, Inc, 2009.

KOSAK, Claudia. Apostillas a “El carácter afirmativo de la cultura”. In: MARCUSE, Herbert. *El carácter afirmativo de la cultura*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2011.

LAGO, Clenio. *Experiência estética e educação: articulação a partir de Hans-Goerg Gadamer*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1987.

_____. *Mitológicas I: O cru e o cozido*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2004.

LÓPEZ SÁENZ, Maria Carmem. *El arte como racionalidad libertadora: consideraciones desde Marcuse, Merlau Ponty y Gadamer*. Madrid: UNED, 2000.

LOUREIRO, Isabel Maria. Herbert Marcuse: a relação entre teoria e prática. In: LOUREIRO, Isabel Maria; MUSSE, Ricardo. *Capítulos do marxismo ocidental*. São Paulo: UNESP, 1998.

_____. *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999.

MAAR, Wolfgang Leo. _____. Educação crítica, formação cultural e emancipação política na Escola de Frankfurt. In: PUCCI, Bruno (org.). *Teoria crítica e educação: a questão da formação cultural na escola de Frankfurt*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1994, p. 59-82.

_____. Introdução. In: MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade vol. I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. A Formação em questão: Lukács, Marcuse e Adorno. A gênese da Indústria Cultural. In: ZUIN, Álvaro; PUCCI, Bruno; RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton (Orgs.). *A Educação Danificada*. 1. ed. São Carlos/Petrópolis: Edufscar/Vozes, 1998, p. 45-87.

_____. Teoria crítica como teoria social. In: PUCCI, Bruno; COSTA, Belarmino C. G.; DURÃO, Fabio A. (orgs.). *Teoria crítica e crises: reflexões sobre cultura, estética e educação*. Campinas: Autores Associados, 2012, p. 9-20.

MANSILLA, H. C. F. La estética de lo bello y la exaltación de la cultura popular. *Cuyo*. Anuario de Filosofía Argentina y Americana, n. 23, p. 123 a 153, 2006.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. *Un ensayo sobre la liberación*. Trad. de Juan García Ponce. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969a.

- _____. *La sociedad industrial y el marxismo*. Buenos Aires: Editorial Quitaria, 1969b.
- _____. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969c.
- _____. Não sou profeta: entrevista com Herbert Marcuse. *Diálogo: Publicações Dom Quixote*, vol. 4, Lisboa, p. 9-46, abr. 1969d.
- _____. *Ontología de Hegel y teoría de la historicidad*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970.
- _____. Nuevas fuentes para fundamentar el materialismo histórico. In: _____. *Para una teoría crítica de la sociedad*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1971, p. 7-72.
- _____. *Razón y revolución: Hegel y el surgimiento de la teoría social*. Barcelona: Atalaya, 1972.
- _____. *Contrarrevolução e revolta*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- _____. *A dimensão estética*. Trad. Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.
- _____. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Trad. Giasone Rebuá. 6ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- _____. Teoría y praxis. In: _____. *Calas en nuestro tiempo*. Barcelona: Icaria, 1983, p. 27-54.
- _____. *Ensayos sobre política y cultura*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.
- _____. Sobre o caráter Afirmativo da Cultura. In: *Cultura e Sociedade Vol. I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997a, 45-78.
- _____. Filosofia e teoria crítica. In: *Cultura e Sociedade Vol. I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997b, p. 79-96.
- _____. Para a crítica do hedonismo. In: *Cultura e Sociedade Vol. I*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997c, p. 97-120.
- _____. A obsolescência da psicanálise. In: _____. *Cultura e sociedade vol.II*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro, Robespierre de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1998a, p. 91-112.
- _____. Comentários para uma redefinição de cultura. In: _____. *Cultura a sociedade vol.II*. Trad. Wolfgang Leo Maar, Isabel Maria Loureiro, Robespierre de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1998b, p. 153-175.
- _____. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna. In: _____. *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- _____. Algunos comentarios sobre Aragón: el arte y la política en la Era Totalitaria. In: _____. *Guerra, tecnología y fascismo: textos inéditos*. Fundação Editora da UNESP; Editorial Universidad de Antioquia: Medellín, 2001a, p. 242-259.

_____. A noção de progresso à luz da psicanálise. In: _____. *Cultura e psicanálise*. São Paulo: Paz e terra, 2001b.

_____. A sociedade como obra de arte. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. *Novos Estudos: CEBRAP*, n. 60, p. 45-52, 2001c.

_____. *La dimensión Estética: Crítica de la ortodoxia marxista*. Trad. José-Francisco Yvars. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

_____. Lecture on education, Brooklyn College, 1968. In: KELLNER, Douglas; LEWIS, Tyson; PIERCE, Clayton (orgs.). *Marcuse's challenge to education*. New York, USA; Toronto, Canadá: Rowman & Littlefield publishers, Inc, 2009a, p. 33-38.

_____. Lecture on higher education an politics, Berkeley, 1975. In: KELLNER, Douglas; LEWIS, Tyson; PIERCE, Clayton (orgs.). *Marcuse's challenge to education*. New York, USA; Toronto, Canadá: Rowman & Littlefield publishers, Inc, 2009b, p. 39-44.

_____. *Entre hermenéutica y teoría crítica. Artículos 1929-1931*. Trad. José Manuel Romero. Barcelona: Herder, 2011.

_____. *Sobre Marx y Heidegger. Escritos filosóficos 1932-33*. Trad. José Manuel Romero. Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. Florestan Fernandes. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MENEZES, Adriano Marcos de. Herbert Marcuse e o Brasil. *Rapsódia (USP)*, v. 11, p. 183-194, 2017.

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

NICOLAS, André. *Marcuse ou a busca de um universo transprometeico*. Trad. de Franco de Sousa. Lisboa: Estúdios Cor, 1971.

NICOLAU, Marcos Fábio Alexandre. Herder: uma proposta de reforma radical da educação. *Cadernos de filosofia alemã*, v. 19, n. 2, p. 83-94, jul.-dez. 2014.

NOBRE, Marcos. *Curso livre de Teoria Crítica*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

_____. *A Teoria Crítica*. 3 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

OLIVEIRA, Robespierre de. *O papel da filosofia na teoria crítica de Herbert Marcuse*. São Paulo: UNESP, 2012.

PERROUX, François. *Herbert Marcuse: filosofia e teoria critica della società*. Roma: Città Nuova Editrice, 1970.

PIERCE, Clayton. Groundwork for the Concept of Technique in Education: Herbert Marcuse and technological society. *Policy Futures in Education*, Vol. 4, n. 1, p. 61-72, 2006.

_____. Democratizing science and technology with Marcuse and Latour. In: KELLNER, Douglas; LEWIS, Tyson; PIERCE, Clayton (orgs.). *Marcuse's challenge to education*. New York, USA; Toronto, Canadá: Rowman & Littlefield publishers, Inc, 2009, p.131-157.

_____. *Education in the age of biocapitalism: optimizing educational life for a flat world*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

RATIO Studiorum da Companhia de Jesus. Trad. Margarida Miranda. Esfera do Caos: Lisboa, 2009.

REITZ, Charles. Herbert Marcuse and the humanities: emancipatory education vs. predatory capitalism. In: KELLNER, Douglas; LEWIS, Tyson; PIERCE, Clayton (orgs.). *Marcuse's challenge to education*. New York, USA; Toronto, Canadá: Rowman & Littlefield publishers, Inc, 2009.

REITZ, Charles; SPARTAN, Stephen. Critical Work and radical pedagogy: recalling Herbert Marcuse. CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL HERBERT MARCUSE SOCIETY. University Pennsylvania, Philadelphia, 2011.

ROBINSON, Paul. *A esquerda freudiana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ROMERO, José Manuel. *Hacia una hermenéutica dialéctica: W. Benjamin, Th. W. Adorno y F. Jameson*. Madrid, Síntesis, 2005.

_____. *Crítica e historicidad: Ensayos para repensar las bases de una teoría crítica*. Barcelona, Herder, 2010a.

_____. *H. Marcuse y los orígenes de la teoría crítica: una aproximación*. Madrid: Plaza y Valdés Editores, 2010b.

_____. Crítica inmanente. Sobre el método de la Teoría Crítica”, en *Devenires. Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura*, Morelia (México), Facultad de Filosofía e Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, n° 28, pp. 39-64, 2013a.

_____. La problemática de la historicidad en el primer H. Marcuse. *Pensamiento: Revista de investigación e información filosófica*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, vol. 69, n° 259, pp. 331-350, 2013b.

_____. *El lugar de la crítica: Teoría crítica, hermenéutica y el problema de la trascendencia intrahistórica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.

ROUANET, S. P. *Teoria crítica e psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

SCHILLER, Friedrich. Kallias. In: _____. *Kallias; Cartas sobre la educación estética del hombre*. Traducción y notas Jaime Feijóo y Jorge Seca. Ed. Bilingüe. Anthropos: Barcelona, 1999.

_____. *Os Bandoleiros*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. *A educação estética do homem numa série de cartas*. 4 ed. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SCHOOLMAN, Morton. *The Imaginary Witness: The Critical Theory of Herbert Marcuse*. New York: Free Press, 1980.

_____. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SCHÜTZ, Rosalvo. O deslocamento do lugar social da negação em Herbert Marcuse. *Argumentos*, Ano 4, n. 8, p. 188-198, 2012.

_____. Por um outro princípio de realidade: novos lugares e motivos sociais da negação segundo Herbert Marcuse. *Educação e filosofia*, Uberlândia, v. 27, n. 54, p. 699-718, jul./dez. 2013.

_____. Dialética da libertação: crítica e utopia na teoria da emancipação de Marcuse. *Dissonâncias*, vol. 2, n. 1.1, Campinas, jun. 2018, p. 124-149.

SOUSANIS, Nick. *Desaplanar*. Trad. Érico de Assis. São Paulo: Veneta, 2017.

STEDEROTH, Dirk. Educação a partir da unidimensionalidade: contribuição de H. Marcuse para uma teoria educacional crítica. In: DALBOSCO, Claudio Almir; FLICKINGER, Hans-Georg (orgs). *Educação e maioridade: dimensões da racionalidade pedagógica*. São Paulo: Cortez; Passo Fundo: Editora UPF, 2003, p. 328-347.

STRICKLER, Yancey. The Dark Forest Theory of the Internet. <https://onezero.medium.com/the-dark-forest-theory-of-the-internet-7dc3e68a7cb1>, maio/2019, acesso em 25 de maio de 2019.

SÜSSEKIND, Pedro. Schiller e o desafio de pensar a modernidade. In: HUSSAK, Pedro; VIEIRA, Vladimir. *Educação estética: de Schiller a Marcuse*. Rio de Janeiro: NAU: EDUR, 2011a.

_____. O impulso lúdico: sobre a questão antropológica em Schiller. *Arte filosofia*, Ouro Preto, n.10, p. 11-24, abr. 2011b.

SUZUKI, Márcio. O belo como imperativo. In: SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

VILANOU, Conrad. De la Paideia a la Bildung: Hacia una pedagogía hermenêutica, *Revista Portuguesa de Educação*, Universidade do Minho Braga, Portugal, vol. 14, núm. 2, 2001, p. 1-27.

WEBER, José Fernandes. *Formação (Bildung), educação e experimentação em Nietzsche*. Londrina: Eduel, 2011.

WINOGRAD, Monah; MENDES, Larissa da Costa. Mitos e origens na psicanálise freudiana. *Cad. Psicanál.* CPRJ. Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, p. 225-243, jul./dez. 2012.

YVARS, José-Francisco. Introducción. In: MARCUSE, Herbert. *La dimensión estética: crítica de la ortodoxia marxista*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

CIP – Catalogação na Publicação

B266e Baroni, Vivian
Educação estética enquanto *Bildung* em Herbert
Marcuse / Vivian Baroni. – 2019.
244 f. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Angelo Vitório Cenci.
Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de
Passo Fundo, 2019.

1. Educação. 2. Estética. 3. Marcuse, Herbert, 1898-
1979. 4. *Bildung*. 5. Sociologia educacional. I. Cenci,
Angelo Vitório, orientador. II. Título.

CDU: 37.015.4

Catalogação: Bibliotecária Schirlei T. da Silva Vaz - CRB 10/1364