

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

ALEXIA CRUZ BRETAS

**A Permanência da Arte:
Estética e Política
em Herbert Marcuse**

SÃO PAULO
2010

ALEXIA CRUZ BRETAS

**A Permanência da Arte:
Estética e Política
em Herbert Marcuse**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação da Profa. Dra. Olgária Chain Féres Matos.

SÃO PAULO
2010

Para Mamma e Maria

AGRADECIMENTOS

À MAMMA,
pela razão e sensibilidade nos dois lados do Atlântico.
AO MEU PAI,
pelo apoio e prontidão em todos os momentos.
À MARIA,
pelo amor e cuidado nestes meus “anos de aprendizado”.

À HELOISA LÓ,
pela imprescindível companhia em todas as viagens.
À LILIAN SANTIAGO,
pela cumplicidade, confiança e generosa amizade.
A JAN SIEDENBURG,
pela inesquecível acolhida em Berlim :)
A TERESA E DANIELA CALLADO,
pela atenção, carinho e empatia.

A FRANCISCO AMBROSIS E RICARDO FABBRINI,
pela atenciosa leitura e importantes sugestões.
A VLADIMIR SAFATLE,
pela gentil recomendação.
AO HERR OLIVEIRA,
pela competência e solicitude.
AO PROF. GUNTER GEBAUER,
pela cordial recepção na Freie Universität.

À OLGÁRIA MATOS,
pela integridade e inesgotável fonte de inspiração.

Ao DAAD,
pelo auxílio durante os seis meses na Alemanha.
À FAPESP,
pela bolsa de estudos que tornou possível a dedicação a esta pesquisa.

RESUMO

BRETAS, A. C. A permanência da arte: estética e política em Herbert Marcuse. 2010. 217 f.
Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

A partir de uma abordagem crítica da obra de Herbert Marcuse, esta tese pretende acompanhar o desenvolvimento da relação entre a arte, a sensibilidade (*Sinnlichkeit*) e a transformação social nos escritos do autor, de modo a privilegiar um diálogo produtivo não só com a tradição filosófica, como também com outros colaboradores do Instituto de Pesquisa Social, como Theodor W. Adorno e Walter Benjamin. Tendo por lastro a realidade histórica e cultural em que foram redigidas e publicadas, são discutidas as limitações e aportes de algumas das mais auspiciosas teses marcusianas, especialmente no que se refere às tensões subjacentes à proposta – teórica, mas também política – de constituição de uma “nova sensibilidade” com base em uma outra “educação estética” do homem.

Palavras-Chave

Arte – Sensibilidade – Estética – Política – Transformação social

ABSTRACT

BRETAS, A. C. The Permanence of Art: Aesthetics and Politics in Herbert Marcuse. 217 f.
Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de
Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Through a critical approach of Herbert Marcuse's intellectual production, this thesis aims to reconstruct the relation among Art, sensibility (*Sinnlichkeit*) and social change in the author's writings, in order to create a productive dialogue not only with the German philosophical tradition, but also with other collaborators of the Institute for Social Research such as Theodor W. Adorno and Walter Benjamin. Based on the historical and cultural framework in which his texts were written and published, it will be discussed the contributions and limitations of Marcuse's Aesthetical essays, specially in regard to the tensions beneath the – theoretic, but also political – proposal of constitution of a “new sensibility” based in another “aesthetic education” of man.

Key Words

Art – Sensibility – Aesthetics – Politics – Social Change

SUMÁRIO

1. AS CINZAS DE MARCUSE	07
2. UM RENASCIMENTO DE MARCUSE?	11
2.1. Reabilitação acadêmica	13
2.2. Marcuse, Freud e Marx.....	17
3. KÜNSTLERROMAN -BILDUNGSROMAN: A FORMAÇÃO COMO ARTE DA VIDA	21
3.1. O romance de formação.....	23
3.2. Goethe e seu tempo	25
3.3. Os anos de aprendizado	27
3.4. O teatro como esfera pública burguesa.....	31
3.5. O pequeno mundo das mulheres	36
3.6. Aporias da <i>Bildung</i> goethiana.....	38
ANEXO I	41
4. A CULTURA AFIRMATIVA ENTRE O CLASSICISMO E A “ARTE DEGENERADA”	57
4.1. A cultura afirmativa	59
4.2. Os valores da alma	63
4.3. As “Confissões de uma bela alma”.....	64
4.4. A autoabolição da personalidade.....	69
4.5. De Caligari a Hitler.....	70
4.6. O expressionismo	78
4.7. O debate realismo x modernismo	81
4.8. A exposição de Arte Degenerada	85
4.9. Um novo tipo de homem	91
4.10. Olympia	94

4.11. Antiguidade x modernidade	97
4.12. A nova mentalidade alemã	101
4.13. A linguagem da contrapropaganda	105
ANEXO II	108
5. A IMAGINAÇÃO NO PODER: A GRANDE RECUSA	
E A REVOLUÇÃO SURREALISTA	132
5.1. A Grande Recusa	133
5.2. O discurso da imaginação	136
5.3. O manifesto do Surrealismo	142
5.4. Fantasia e utopia	145
5.5. Marxismo gótico	148
5.6. O objeto surrealista	150
5.7. Alquimia do verbo	154
5.8. Iluminação Profana	156
5.9. Viver sem horas mortas	158
5.10. Arte como forma da realidade	161
ANEXO III	165
6. AUTONOMIA DA FORMA COMO ALIENAÇÃO CRIATIVA:	
A DIMENSÃO ESTÉTICA	181
6.1. Estetização da política x politização da arte	183
6.2. A revolta de Satã	186
6.3. A subjetividade rebelde	192
6.4. A <i>Teoria estética</i>	193
6.5. A emancipação dos sentidos	196
6.6. Uma <i>outra</i> educação estética do homem?	198
ANEXO IV	201
7. BIBLIOGRAFIA	210

1. AS CINZAS DE MARCUSE

Em julho de 1967, Herbert Marcuse – então professor da Universidade da Califórnia – se dirige a Berlim, onde junto aos estudantes da Freie Universität¹ vem a público reafirmar a validade de suas ideias não apenas como crítica especulativa, mas como ação política propriamente dita. Rebatendo as acusações de “ingenuidade” e “romantismo” normalmente empregadas para questionar a efetividade de suas teorias, o autor é categórico ao chamar atenção para uma situação histórica sem precedentes, designada por ele como “O fim da utopia.”² Não deixa de ser curioso que quase 25 anos após a morte do filósofo, o mesmo auditório volte a ser o palco de outro notável acontecimento, cujo pretexto é, no mínimo, bastante inusitado: o sepultamento de suas cinzas.³

Assim é que em 17 de julho de 2003, o colóquio “Sobre a atualidade da filosofia de Herbert Marcuse” promove o encontro de personalidades heterogêneas como Angela Davis, Peter-Erwin Jansen e Axel Honneth para, ao lado de Peter e Harold Marcuse – respectivamente filho e neto do autor –, tematizar a importância dos estudos marcusianos, bem como o sentido simbólico de seu inesperado “retorno” a Berlim. Organizado pelo Instituto de Filosofia da FU sob os auspícios do Senado da Cultura, o evento tem o mérito de contribuir para aquilo que já foi chamado de “renascimento de Marcuse,”⁴ e se propõe basicamente a responder a três questões fundamentais: 1) Por que Berlim foi a cidade escolhida para receber suas cinzas? 2) Como a vida e a obra deste judeu marxista se encaixam na história filosófica do século XX? 3) Qual a relevância do debate em torno de seu pensamento hoje?

¹ Vale lembrar que a Universidade Livre de Berlim foi fundada em 1949, com a emigração de professores e estudantes de Berlim oriental. Tomada como modelo liberal do “mundo livre”, a FU deveria representar uma recusa ao ensino autoritário, primeiramente durante a ocupação nacional-socialista e, em seguida, sob o domínio stalinista, quando a Universidade Humboldt encontrou-se na zona comunista com a divisão da cidade.

² Ver MARCUSE, Herbert. “Das Ende der Utopie,” in: AStA der FU Berlin. “Zur Aktualität der Philosophie Herbert Marcuses. Dokumentation einer Veranstaltung an der Freien Universität Berlin am 17. Juli 2003.” Berlin: AStA-Druck, 2005, pp. 133-140. Sobre a tese marcusiana do fim da utopia à luz da situação econômica, social, política e cultural da Alemanha, antes e depois da queda do muro de Berlim, ver FRIEDRICH, Thomas. “Reloaded: o fim da utopia”, in: CD-ROM do Congresso Internacional “Dimensão estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e Civilização*”. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006.

³ A esse respeito ver “Herbert Marcuse’s Death, Burial, Grave and Gravestone.” Disponível em: <<http://www.marcuse.org/herbert/newsevents/2003berlinburial/gravestone.htm>>. Acesso em: 05/10/2009.

⁴ A esse respeito, ver KELLNER, Douglas. “A Marcuse Renaissance?”, in: BOKINA, John e LUKES, Timothy L. (org). *Marcuse: from the New Left to the Next Left*. Lawrence: University Press of Kansas, 1994. pp. 245-267.

É Harold Marcuse – professor de história alemã da Universidade da Califórnia, em Santa Bárbara – quem esclarece as origens de tantas “coincidências.” Ele conta que em março de 2001 decidiu publicar um site para tornar acessíveis documentos e informações até então em posse exclusiva da família Marcuse. Em dezembro do mesmo ano, ele receberia um e-mail perguntando onde exatamente o filósofo havia sido enterrado. Harold, que na época não tinha conhecimento de quase nada a respeito, resolve investigar. E vem a saber que as cinzas do avô ainda se encontravam em New Haven, Connecticut, aonde foram enviadas logo após seu falecimento, em julho de 1979. A descoberta viria a reacender os debates familiares acerca do destino daquilo que Peter se refere apenas como “um monte de poeira” [*a pile of dirt*]. Irene, uma das netas, é firmemente contrária a seu retorno extemporâneo à Alemanha – que, segundo ela, já teria produzido cinzas suficientes ao longo da história –, e sugere que as mesmas sejam jogadas no Oceano Pacífico, ou mais especificamente, em Torrey Pines, perto de San Diego, onde seu avô gostava de passear.

Malgrado o dissenso, chega-se por fim à conclusão de que as cinzas de Marcuse deveriam ser enterradas em Berlim – ademais, sua cidade natal –, a despeito inclusive da vontade do próprio filósofo – que, diferentemente de colegas como Adorno e Horkheimer, optara por permanecer nos Estados Unidos, mesmo após o fim da segunda guerra. “O próprio Herbert provavelmente não teria escolhido a Alemanha como o lugar de seu descanso final, mas este não deveria ser necessariamente o fator decisivo. O significado de seu túmulo para a posteridade deveria ser mais importante.”⁵

Entretanto, não é demais ponderar que a decisão de sepultar as cinzas do autor em solo berlinense está longe de representar um retrocesso ou mesmo um gesto de reconciliação pacificadora com o país, e principalmente, com o regime político responsável por seu exílio, desde 1933, com a ascensão de Hitler ao poder. Muito pelo contrário. Nas palavras de Harold: “É, antes, um gesto de esperança, de obrigação, um gesto de confiança no potencial do pensamento analítico bastante criativo entre os intelectuais alemães, que vem conduzindo um debate crítico e aberto sobre seu próprio país.”⁶

Para ele, tudo se passa como se a “vinda” de Marcuse estivesse dando prosseguimento a uma história violentamente interrompida com o assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, seguida da proclamação da República de Weimar e, mais tarde, da vitória do nacional-socialismo. Assim, vistos de uma perspectiva historiográfica, os escritos

⁵ AStA der FU Berlin. “Zur Aktualität der Philosophie Herbert Marcuses. Dokumentation einer Veranstaltung an der Freien Universität Berlin am 17. Juli 2003,” op. cit., p. 30.

⁶ Ibidem, p. 34.

marcusianos seriam indissociáveis de uma longa tradição de extração alemã, a qual, em última instância, remontaria a Hegel e mesmo ao *Bildungsroman* de Goethe – que, não por acaso, recebem de Marcuse um tratamento tão vivo quanto singular, respectivamente em suas teses de habilitação e doutorado.⁷

É neste sentido que se reconhece a enorme importância dos estudos marxianos para a experiência intelectual do autor, lembrando que ele, do mesmo modo que outros expoentes da Teoria Crítica como Benjamin e Adorno, sempre pretendia dar prosseguimento às ideias de Marx de modo criativo e não dogmaticamente – fato que viria a ser motivo de extenuantes debates, pelo menos, desde a publicação de *Eros e civilização*.

Em todo caso, à luz de todas essas novas circunstâncias – contingenciais e históricas – impõe-se, aqui, a tarefa de se redimensionar criticamente o papel desempenhado pelos luminares de uma certa modernidade alemã – indevidamente apropriada pela propaganda nazista e, até certo ponto, tão incompreendida na recepção acadêmica de Marcuse. Para tanto, serão enfatizadas suas convergências e refrações com o legado de ícones maiores como Goethe, Kant, Schiller, Hegel e Marx, os quais – ao lado de Freud e Aragon – oferecem aportes irredutíveis para a continuação criativa da campanha em prol de uma “nova sensibilidade” lastreada em uma outra “educação estética” do homem.

⁷ Ver MARCUSE, Herbert. *Hegels Ontologie und die Theorie der Geschichtlichkeit*. Schriften, Band 2. Springe: zu Klampe, 2004 e _____. *Der deutsche Künstlerroman*. Schriften, Band 1. Springe: zu Klampe, 2004.



Sepultura de Herbert Marcuse no Dorotheenstädtischen Friedhof, Berlin-Mitte, 2009.

2. UM RENASCIMENTO DE MARCUSE?

“Se vocês forem em política
assim como são em estética,
estamos feitos.”

Caetano Veloso, 1967.

O discurso filosófico da modernidade se constitui inextrincavelmente ligado ao registro estético.¹ Tanto que, num arco que recobre aproximadamente duzentos anos – das cartas sobre *A educação estética do homem* de Schiller (1795) até *A dimensão estética* de Marcuse (1977) –, o investimento em um projeto social emancipador orientado pelas configurações estéticas tem demonstrado ser uma constante arquimediana de fôlego longo.² Aliás, para intelectuais como Peter Sloterdijk, demasiado longo. “A filosofia atual precisa da estética para poder dizer, via teoria estética, o que devia dizer se ainda existisse ‘filosofia verdadeira’. A estética representa a muleta que permite a uma filosofia impossível de se arrastar pelo século XX,”³ ele provoca. De Hegel a Adorno, o filósofo atribui às reflexões sobre a arte o papel de último bastião de um conceito romântico de verdade – alicerçado no alinhamento entre o belo, o bom e o verdadeiro – e questiona o recurso a uma espécie de “utopia estética” como avalista de um programa abrangente que se pretende viável, inclusive, na dimensão da prática política. Assim, ao engatar o esvaziamento das esperanças revolucionárias ao mesmo processo que deflagra a liquidação das estruturas metafísicas, Sloterdijk é um dos arautos do que chama de

¹ Ver HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000; BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004; CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 2006.

² A esse respeito, Ricardo Barbosa dirá: “Se Schiller foi o primeiro a fazer da beleza a via para a liberdade, Marcuse foi de certo modo o último: 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. Marcuse foi, por assim dizer, o Schiller de nossa época. A educação estética, que para Schiller deveria confluir numa “revolução total” da “maneira de sentir” e ser assim o fundamento “da maior de todas as obras de arte, a construção de uma verdadeira liberdade política”, é radicalizada nas reflexões de Marcuse sobre a emergência de uma “nova sensibilidade”, em cujo nome a “dimensão estética” reivindica uma posição político-revolucionária soberana”. BARBOSA, Ricardo. “Marcuse a crítica estética da modernidade: uma nova educação estética?”, in: CD-ROM Congresso Internacional *A Dimensão Estética: uma homenagem aos 50 anos de Eros e Civilização*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2005.

³ SLOTERDIJK, Peter. “A saturação filosófica da estética e o moralismo hermenêutico.” In: *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992, pp. 39-40.

saturação filosófica da estética e, por isso, mais um daqueles dispostos a apressar a definitiva desativação do vínculo, historicamente tão pregnante, entre os regimes estético, ético e político – vide, por exemplo, o debate *a posteriori* referido como “realismo x modernismo.”⁴

Seja como for, ele não está sozinho – nem na defesa de suas premissas maiores, nem nas renhidas objeções a elas.⁵ Desde a publicação de “Modernidade – um projeto inacabado,”⁶ em 1980, Habermas é uma das figuras de proa no acalorado debate intelectual que se seguiu à publicação de *A condição pós-moderna*, de François Lyotard, em 1979.⁷ Grosso modo, a disputa marcaria uma espécie de divisor de águas entre a tradição dialética de extração hegelo-marxista, e a escola hermenêutica de inspiração nietzsche-heideggeriana. Ou dito de outro modo, entre os defensores do sujeito autônomo como portador das promessas de felicidade contidas mas não realizadas pelo projeto moderno, e os avatares do fim do sujeito como suporte privilegiado das grandes metanarrativas totalizadoras. Enquanto Hegel e Marx cimentam as bases de uma filosofia da história, em última instância, pautada pela expectativa de uma práxis transformadora, Nietzsche e Heidegger fornecem subsídios para uma interpretação renovada dos clássicos alemães pelo viés pós-metafísico da dissolução dos universais em móveis de singularidades não-estruturadas.

Do ponto de vista da filosofia acadêmica, o *topos* “modernidade x pós-modernidade” viria a configurar um cisma histórica e, no limite, até geograficamente bem definido: teoria crítica de matriz alemã *versus* pós-estruturalismo francês. Não obstante as coincidências, pode-se dizer que por quase vinte anos estas duas grandes vertentes do pensamento continental⁸ se desenvolveram de maneira relativamente independente, sem qualquer intercâmbio expresso entre seus principais representantes. No entanto, este cenário dicotômico de tácito desconhecimento recíproco viria a sofrer importantes alterações, em especial, a partir dos anos 80. A esse respeito, é digno de nota o comentário de Foucault: “Se eu tivesse conhecido a tempo a Escola de Frankfurt, muito trabalho me teria sido poupado. Eu

⁴ ADORNO, Theodor et al. *Aesthetics and politics*. London; New York: Verso, 2007.

⁵ Ver HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000; BERNSTEIN, Richard (org). *Habermas and Modernity*. Cambridge: The MIT Press, 1991; WELLMER, Albrecht. *The Persistence of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1991; LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979; VATTIMO, Gianni. *La Fine della Modernità*. Roma: Garzanti, 1985. (Edição brasileira: *O fim da modernidade*, São Paulo, Martins Fontes, 2002); DANTO, Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical perspective*. Berkeley: Los Angeles, London, 1992; _____. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

⁶ HABERMAS, Jürgen. “Modernidade: um projeto inacabado” in: ARANTES, Otilia e ARANTES, Paulo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

⁷ LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979

⁸ Ver D’AGOSTINI, Franca. *Analíticos e continentais*. Porto Alegre: Unisinos, 2002.

não teria dito tantas tolices, teria evitado muitos rodeios tentando não me enganar, quando a Escola de Frankfurt já tinha aberto o caminho.”⁹ Embora sucinta, a declaração põe em relevo a relação de família entre a crítica frankfurtiana à hegemonia da razão instrumental travestida de esclarecimento, e a análise pós-estruturalista dos dispositivos de poder em vigência nas sociedades capitalistas avançadas.

Tanto que Foucault não é o único a sinalizar uma notável sinergia intelectual entre os dois “projetos.” Através de um outro prisma, também Jacques Derrida afirma sua dívida de gratidão por uma nova *Aufklärung* em processo no pensamento dialético e não-dialético de Walter Benjamin¹⁰ – aliás, primeiro móvel da expressão de Adorno tão cara aos últimos escritos derridianos: “o paradoxo da possibilidade do impossível.” No “Discurso de Frankfurt,” proferido em setembro de 2001 num gesto de agradecimento pelo prêmio Theodor W. Adorno, Derrida reconhece: “Dessa possibilidade do impossível [*vom Paradoxon der Möglichkeit des Unmöglichen*], e do que deveria ser feito para tentar pensá-la de modo diferente, [...] fora do que dominou nossa tradição metafísica, tento, à minha maneira, extrair algumas conseqüências éticas, jurídicas e políticas [...]”¹¹ Ainda de Adorno, o filósofo diz admirar a aceitação das insuficiências dos modos de indexação do particular pelas operações dialéticas, o que aparentemente teria levado os dois autores a explorar as margens entre a filosofia e a literatura – vale dizer, com resultados bastante heterogêneos entre si.¹²

2.1. Reabilitação acadêmica

Em todo caso, não deixa de ser curioso que, ao contrário de outros teóricos críticos como Adorno, Habermas e Honneth, por exemplo, Marcuse tenha permanecido à margem de uma efetiva colaboração – ainda que epigonal – com o chamado pós-estruturalismo, seja por

⁹ FOUCAULT, Michel; RAULET, Gérard. “Um welchen Preis sagt die Vernunft die Wahrheit? Ein Gespräch”, *Spuren* 1/1983, 24 in: WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: Difel, 2002, p. 36.

¹⁰ Ver BRETAS, Alécia. “Pensar ao mesmo tempo dialética e não-dialeticamente: Adorno, leitor de Benjamin.” *Controvérsia* (3) nº 2, jul-dez 2007. Disponível em: <<http://www.controversia.unisinos.br/>> Acesso em: 30 set. 2008.

¹¹ DERRIDA, Jacques. “O Discurso de Frankfurt”. DERRIDA, Jacques. *Fichus: discours de Francfort*. Paris: Galilée, 2002. Tradução para o português: *Discurso de Frankfurt*. LE MONDE DIPLOMATIQUE. Edição brasileira. Ano 3, nº 24, jan. 2002. Tradutora: Iraci Poleti. Disponível em: <<http://diplo.uol.com.br/2002-01,a204>>. Acesso em: 20 set. 2008.

¹² Neste ponto, a figura de Adorno tem se mostrado especialmente profícua para se pensar os possíveis quiasmas entre as tradições teórico-crítica e pós-estruturalista no cenário filosófico contemporâneo. A esse respeito, ver DEWS, Peter. *Adorno, Post-Structuralism and the Critique of Identity*. In: S. ZIZEK (org.), *Mapping ideology*. New York: Verso Books, 1995, p. 46-65; JAMESON, Fredric. *Late Marxism: Adorno, Or, the Persistence of the Dialectic*. London and New York: Verso, 1990; BUCK-MORSS. *The Origins of the Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. New York: Free Press, 1979; SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

ele próprio nunca ter sido solidário ao repertório irredutivelmente antidialético dos filósofos franceses, seja pelo fato de seus comentadores normalmente vincularem sua experiência intelectual a uma certa linhagem hegeliana, num primeiro momento, indissociável da crença na modernidade e em suas figuras retóricas.¹³ Neste contexto, a observação de Douglas Kellner é bastante elucidativa da enorme distância mantida entre Marcuse e os filósofos pós-estruturalistas: “Nos arquivos de Marcuse encontrei uma propaganda de um dos livros de Derrida com um rabisco desdenhoso sobre este, na caligrafia de Marcuse: ‘Isso é que se passa por filosofia hoje!’”¹⁴ Ainda a respeito do comentário, ele faz notar que apesar de o autor ter passado alguns anos na França – que visitava com frequência –, e de se manter informado sobre diversas correntes do pensamento francês, ele demonstrava ter pouco ou mesmo nenhum interesse pelas tendências posteriormente identificadas com a teoria pós-estruturalista ou “pós-moderna.”

Ao que tudo indica, tal resistência traz consequências significativas também para a curva de sua recepção, sobretudo a partir da década de 80 – isto é, imediatamente após a morte de Marcuse, o que coincide com o surgimento da polêmica do fim da modernidade. Esgotado o impacto de sua presença universitária e midiática como porta-voz da New Left, tem início um longo e constante período de acomodação e semiesquecimento de seus escritos, via de regra desqualificados como “ultrapassados”, “inconsistentes” ou simplesmente “fora de moda.” Sem novas publicações de peso, este quadro anódino se manteria relativamente estável até a aurora dos anos 90. Desde então, vêem-se os primeiros sinais na direção de uma bem-vinda recuperação acadêmica acionada pelo oportuno lançamento dos *Nachgelassene Schriften von Herbert Marcuse* ou, em inglês, dos *Collected Papers of Herbert Marcuse*. Respectivamente organizada por Peter-Erwin Jansen e Douglas Kellner, a série em seis volumes reúne anotações, entrevistas, conferências e artigos dispersos do autor – grande parte ainda pouco conhecida da crítica, sendo alguns deles, inclusive, inéditos.¹⁵ Não é casual que

¹³ Exceção feita para alguns trabalhos relativamente recentes que exploram significativos pontos de contato entre as teorias de Marcuse e Foucault, como por exemplo: HEMPEL, Elisa. *Begehren und Sexualität bei Michel Foucault und Herbert Marcuse*. München: Grin, 2004; BREINES, Paul. “Revisiting Marcuse with Foucault: An Essay on the Liberation Meets The History of Sexuality” in: BOKINA, John e LUKES, Timothy (org). *Marcuse: From the New Left to the Next Left*. Lawrence: University Press of Kansas, 1994, p. 41-56; and WHITEBOOK, Joel. “Michel Foucault: a Marcusean in Structuralist Clothing”. *Thesis Eleven* (71), 2002, pp. 52-70.

¹⁴ MARCUSE, Herbert. *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: UNESP, 1999, p. 17. Ver BEST, Steven e KELLNER, Douglas. *The Postmodern Turn*. New York: Guilford Press, 1997.

¹⁵ Originada de uma série de visitas empreendidas por Douglas Kellner, a partir de 1989, aos Arquivos Marcuse em Frankfurt, esta coletânea de artigos prevê o lançamento de seis volumes, cada um dos quais dedicado ao tratamento de um tema específico. Único deles impresso no Brasil, o primeiro engloba alguns textos escritos em colaboração com o governo norte-americano, e discute a relação entre a tecnologia, a guerra e o fascismo. Ver MARCUSE, Herbert. *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: UNESP, 1999. Já o segundo volume compreende trabalhos que destacam o comprometimento de Marcuse com o projeto frankfurtiano de construção

Kellner utilize a expressão “Marcuse’s Renaissance” para se referir a uma eventual revitalização dos estudos marcusianos sob os auspícios deste rico material, resultante de uma série de visitas empreendidas aos Arquivos Marcuse, em Frankfurt, desde 1989.¹⁶

Especificamente no caso de sua produção estética, os escritos compilados no quarto volume dos *Collected Papers* oferecem importantes aportes para que a dimensão estética seja revista e, em consequência, reposicionada no interior da obra do autor.¹⁷ Para isso, a valorização de textos ainda pouco lidos academicamente como “A sociedade como obra de arte” e “Arte como forma da realidade,” além das quase esquecidas “Conferências de Jerusalém” é, sem dúvida, determinante. Escritos durante as décadas de 60 e 70, sua leitura atenta vem desmentir o lugar-comum convencionalmente aceito de que o último Marcuse teria se esquivado das aporias da arena política, buscando refúgio, com Adorno, nos estudos estéticos e na autonomia da forma artística.¹⁸ Como exemplo de tal diagnóstico unilateral, Richard Kearney resume grande parte do quiproquó até certo ponto consensual entre leitores e intérpretes: “Sendo um pensador marxista de renome internacional e mentor inspiracional das revoluções estudantis dos anos 60, o senhor confundiu a muitos ao se voltar primariamente para as questões estéticas em seus trabalhos recentes. Como desejaria explicar ou justificar tal virada?”¹⁹

Ora, conforme pretende-se mostrar, não se trata rigorosamente de uma guinada, mas, antes, do aprofundamento de questões irradiadoras que permaneciam em aberto em sua obra. Vale lembrar que o interesse pelas questões estéticas está longe de ser repentino, contingente ou mesmo acidental em seus escritos. Ao contrário, ele é bem antigo e acompanha a trajetória intelectual do autor desde o início – o que é cabalmente comprovado já pela escolha do tema de sua tese de doutoramento, apresentada ao departamento de literatura da Universidade de Freiburg, sob orientação de Philip Witkop: *Der deutsche Künstlerroman*. Assim, de O

de uma Teoria Crítica da sociedade e o terceiro deles reúne artigos que abordam o envolvimento do filósofo com a *New Left* nos anos 60 e 70. Ainda inéditos, o quinto volume discutirá o nexos entre filosofia, psicanálise e emancipação, e o sexto será dedicado ao marxismo, com destaque para os desdobramentos políticos das idéias de revolução e de utopia.

¹⁶ Ver KELLNER, Douglas. “A Marcuse Renaissance?” in: BOKINA, John e LUKES, Timothy L. (org).

Marcuse: from the New Left to the Next Left. Lawrence: University Press of Kansas, 1994. pp. 245-267.

¹⁷ Ver BRETAS, Aléxia. *Collected papers of Herbert Marcuse: art and liberation*. Trans/Form/Ação, Marília, v. 30, n. 2, 2007, p. 273-280.

¹⁸ Sobre alguns pontos de contato e afastamento entre Marcuse e Adorno ver MARCUSE, Herbert. “Reflexões sobre Theodor Adorno” in: LOUREIRO, Isabel (org). *A Grande Recusa hoje*. Petrópolis: Vozes. pp. 103-107; DUARTE, Rodrigo. “Diferenças na concepção do estético em Marcuse e Adorno”, in: CD-ROM Colóquio Dimensão Estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e Civilização*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006; e NICHOLSEN, Shierry W. “The persistence of Passionate Subjectivity: Eros and Other in Marcuse, by way of Adorno” in: BOKINA, John e LUKES, Timothy L. (org). *Marcuse: from the New Left to the Next Left*. Lawrence: University Press of Kansas, 1994. pp. 149-169.

¹⁹ KEARNEY, Richard. “The philosophy of art and politics” in: MARCUSE, Herbert. *Collected Papers of Herbert Marcuse: Art and Liberation*. Vol. 4. New York; London: Routledge, 2007, p. 225.

romance de artista alemão até *A dimensão estética* – ou seja, entre o longo intervalo de 1922 a 1977 – o tratamento da arte e das configurações estéticas nunca esteve realmente ausente de sua produção teórica, como se pode observar na considerável sequência de publicações sobre o tema: “Sobre o caráter afirmativo da cultura” (1937), “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política na era totalitária” (1945), “A dimensão estética” – título do nono capítulo de *Eros e civilização* (1955) e uma espécie de “prolegômenos” à obra posterior de mesmo nome –, “A sociedade como obra de arte” (1967), “Arte na sociedade unidimensional” (1967), “Arte como forma da realidade” (1969), “Cartas aos surrealistas de Chicago” (1971-1974), “Conferências de Jerusalém” (1972) e as entrevistas “Filosofia da arte e política” e “Sobre a dimensão estética,” ambas de 1978.

Além disso, contra a hipótese de seu interesse “súbito” ou “providencial” pelas questões estéticas, já no prefácio da primeira edição de *Eros e civilização*, o autor admite ter buscado seguir uma direção “não inteiramente explorada” e reconhece: “Tenho consciência do caráter de tentativa deste ensaio e espero discutir alguns dos problemas, especialmente aqueles de uma teoria estética, mais adequadamente no futuro próximo.”²⁰ Seja como for, sua abordagem das questões políticas pelo viés da reflexão estética foi, mais de uma vez, vigorosamente contestada pelos críticos e militantes marxistas. Ao negar a restrita concepção da arte como instrumento ideológico da burguesia, Marcuse rejeita uma das pedras angulares do marxismo tradicional, se indispondo com os defensores do realismo soviético como cânon da arte proletária – única aceita e recomendada pelo partido. Firmemente avesso a uma apropriação imediata da arte pelas figuras do engajamento político, Marcuse, no entanto, nunca deixou de ser solidário a uma crítica radical aos dispositivos capitalistas, em última instância, fundamentada nos escritos de Marx – sobretudo, do jovem Marx –, apesar de ter escolhido para o subtítulo de seu livro sobre estética: “em direção a uma crítica da estética marxista.”²¹ Publicado em alemão como *Die Permanenz der Kunst* (A permanência da arte), em 1977, e em inglês como *The Aesthetic Dimension*, no ano seguinte, a obra é em grande medida legatária da *Teoria estética* de Adorno, cuja menção não poderia deixar de faltar na seção dos agradecimentos. Marcuse esclarece sua postura “apócrifa”: “Este ensaio pretende

²⁰ Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, op. cit., p. xxviii. Tradução para o português ligeiramente modificada: MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*, op. cit., p. 25.

²¹ No original, “Wider eine bestimmte Marxistische Aesthetik”. Em inglês: “Toward a Critique of Marxist Aesthetics”.

contribuir para a estética marxista, mediante o questionamento de sua ortodoxia predominante.”²²

2.2. Marcuse, Freud e Marx

De qualquer maneira, além de “antimarxista,” o tratamento marcusiano da estética já foi considerado idealista, romântico ou mesmo “estetizante.”²³ Além das diatribes, os eventos históricos que envolvem sua recepção não-especializada tornam o entendimento do tema ainda mais problemático do ponto de vista acadêmico.²⁴ Sobretudo a partir dos anos 60, tanto as apropriações quanto os equívocos se multiplicariam, sendo transportados das ruas à mídia, e daí para os departamentos de filosofia.²⁵ A um só tempo, festejado e criticado como porta-voz da contracultura dos *Sixties*, Marcuse chegaria à grande imprensa como “ídolo dos estudantes rebeldes” (*Le Nouvel Observateur*)²⁶, “*maître à penser* dos esquerdistas,” (*L’Humanité*)²⁷, “mentor intelectual dos estudantes em cólera” (*Le Monde*)²⁸, “professor que Rudi Dutschke tirou das sombras” (*Le Figaro*).²⁹ Em Berlim, ficaria famosa a bandeira com a divisa dos “Três M”: Marx, Mao, Marcuse. “Marx é o profeta, Marcuse seu intérprete, Mao

²² MARCUSE, Herbert. *The Aesthetic Dimension*, op. cit., p. ix. Na versão em português de *A dimensão estética*, op. cit., p. 11.

²³ Sobre a presença e o significado da estética no conjunto da obra do autor, ver: KANGUSSU, Imaculada Maria G. *Leis da liberdade: a relação entre a estética e a política na obra de Herbert Marcuse*. São Paulo: Loyola, 2008; BARBOSA, Ricardo. “Marcuse e a crítica estética da modernidade: uma nova educação estética?” CD-ROM Colóquio Dimensão Estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e Civilização*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006; KELLNER, Douglas. “Marcuse, Art and Liberation”, in MARCUSE, Herbert. *Art and Liberation*. Vol. 4. New York; London: Routledge, 2007, pp. 1-70; SCHWEPPEHÄUSER, Gerhard. “Art as Cognition and Remembrance: Autonomy and Transformation of Art in Herbert Marcuse’s Aesthetics” in: MARCUSE, Herbert. *Art and Liberation*. Vol. 4. New York; London: Routledge, 2007, pp. 237-256; REITZ, Charles. *Art, Alienation, and the Humanities*. Albany and New York: State University of New York Press, 2000.

²⁴ Sobre as vicissitudes que envolvem a problemática recepção do filósofo, cf. COBB, W. Mark. “Diatribes and Distortions: Marcuse’s Academic Reception”. In: ABROMEIT, John e COBB, W. Mark (org). *Herbert Marcuse: a Critical Reader*. Nova York; Londres: Routledge, 2004, pp. 163-187. Sobre a hipótese de uma tendência de revitalização nas pesquisas sobre o autor, cf. KELLNER, Douglas. “A Marcuse Renaissance?” p. 25-267. In: BOKINA, John e LUKES, Timothy L. (org). *Marcuse: from the New Left to the Next Left*. Lawrence: University Press of Kansas, 1994. pp. 245-267.

²⁵ Também no Brasil, Isabel Loureiro lembra que Marcuse não chega propriamente pela porta de entrada da academia – que “torcia o nariz” para a filosofia “pop” associada ao autor –, mas como ícone do movimento dos estudantes, que o fizeram famoso sobretudo na França. Somente a partir dos anos 90, com a publicação de materiais inéditos do Arquivo Marcuse em Frankfurt, é que começam a ser corrigidos os mal-entendidos da recepção precária das décadas precedentes. LOUREIRO, Isabel. “Reificação e unidimensionalidade do homem: Herbert Marcuse e a crítica da sociedade capitalista avançada.” Conferência proferida por ocasião do ciclo de palestras “Pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção no Brasil” realizado pelo Goethe-Institut de São Paulo, de 10/09 a 26/11/2007.

²⁶ MALLET, Serge. “L’idole des étudiants rebelles: Herbert Marcuse”. *Le Nouvel Observateur*, Paris, 8. mai 1968.

²⁷ MARCHAIS, M. George. *L’Humanité*, Paris, 3 maio 1968.

²⁸ VIANSSON-PONTE, Pierre. “La société de l’opulence en procès”. *Le Monde*, Paris, Supplément au numero 7255, 11 mai 1968.

²⁹ FRANÇOIS-PONCET, M. André. *Le Figaro*, Paris, 17 abril 1968.

seu gládio,” completariam os jovens italianos. Vale lembrar que *One-dimensional man* aparece na França ao mesmo tempo que as primeiras barricadas de Paris, adquirindo, ao lado de *Eros e civilização*, o valor de símbolo do Maio de 68.³⁰ Já *Um ensaio sobre a liberação* é expressamente dedicado aos jovens militantes que uniram Karl Marx e André Breton numa “total transvaloração dos valores” por modos de vida qualitativamente diferentes.³¹ Diante das coincidências, Marcuse admite sua enorme popularidade entre o *Pouvoir Étudiant* (ou *Student Power*), mas avisa: “Os que se revoltam em meu nome não leram nem mesmo os meus livros.”³²

Ainda assim, entre aqueles que alegam conhecer, de fato, sua obra, a apreciação das ideias marcusianas não deixa de ser polêmica. Contrariado pela leitura filosófica de Freud realizada pelo autor de *Eros e civilização*, Laplanche, em matéria publicada pelo *Le Monde*, é categórico: “Reserva prática e prudência teórica [de Freud] expõem-se a uma crítica sócio-política fácil demais, atitude inicial e incessantemente renovada pelo freudo-marxismo: a última tentativa, dentro desta linha, é a de Marcuse.”³³ Depois de equiparar a elaboração marcusiana à de teóricos como Wilhelm Reich, o psicanalista afirmaria: “A hiper-ortodoxia apregoada pelo autor recobre um certo número de escolhas mascaradas e não criticadas entre o conjunto dos conceitos psicanalíticos.”³⁴ Em suma, Laplanche censura em *Eros e civilização* a problemática abolição de conceitos psicanalíticos fundamentais, cuja tensão dialética seria a base mesma da metapsicologia freudiana. Como exemplo destas elisões não-autorizadas, ele cita os últimos termos dos binômios formados pelo id e o inconsciente, pelo instinto e a pulsão, pela repressão e o recalque. E conclui: “O projeto de examinar o pensamento freudiano como uma *filosofia*, e somente como tal, não é capaz senão de tangenciar o essencial da descoberta científica de Freud, a qual é heterogênea a todas as elaborações filosóficas concernentes à natureza humana.”³⁵

Por sinal, Laplanche não é o único insatisfeito. Ainda no mesmo suplemento, o comunista Roger Garaudy critica a efetividade do elo entre a teoria e a ação revolucionária em

³⁰ Ver FLORENNE, Yves. “L’Homme Unidimensionnel, de H. Marcuse.” *Le Monde Diplomatique*, Paris, jun. 1968, p. 15. Sobre o significado dos eventos que marcaram o chamado “Maio de 68” na França, cf. LEFORT, C., MORIN, E., COUDRAY, Jean-Marc. *Mai 1968: la Brèche*. Paris: Fayard, 1968; TOURAINE, Alain. *Le Mouvement de Mai ou le Communisme Utopique*. Paris: Ed. du Seuil, 1968; COHN-BENDIT, Daniel. *As revoltas de 1968*. São Paulo: Brasiliense, 1987; e MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

³¹ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, p. 22.

³² “Le professeur Marcuse: ceux qui se révoltent en mon nom n’ont même pas lu mes livres”. *Le Monde*, Paris, 16 ago 1968.

³³ LAPLANCHE, Jean. “Instinct et société”. *Le Monde*, Paris, Supplément au numero 7512, p. IV, 8 mar 1969.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

One-dimensional man. Resumidamente, suas objeções se concentram em quatro tópicos principais. Segundo o marxista, 1) a confusão entre a negação dialética (determinada e concreta) e a negação total da Grande Recusa teria resultado na mesma “abstração de revoltado” que Sartre reprovava em Camus; 2) a análise histórica operada por Marcuse teria extrapolado arbitrariamente as condições próprias aos Estados Unidos, culminando com o fim da convicção de que a classe trabalhadora pudesse desempenhar um papel revolucionário; 3) em última instância, a visão do filósofo se basearia na assimilação do marxismo a suas perversões dogmáticas; 4) tal perspectiva teria resultado numa tentativa desesperada de atribuir a um grupo de intelectuais e ao proletariado do Terceiro Mundo uma “função apocalíptica” de negatividade. Por tudo isso, Garaudy é enfático: “O problema inicial colocado por Marcuse não é resolvido: o pensamento teórico não se apóia mais sobre o real, desembocando num pessimismo impotente e numa revolta abstrata.”³⁶

Entre os extremos polares cristalizados nos bordões do otimismo festivo de *Eros e civilização* e do pessimismo inoperante de *One-dimensional man*, esta primeira recepção especializada de Marcuse teria ela própria sucumbido às fórmulas unilaterais, paradoxalmente, criticadas com base nos cânones – tanto marxistas,³⁷ quanto freudianos.³⁸ Assim, para além do discurso empedernido das ortodoxias, buscaremos aqui explorar as sendas abertas por um terceiro viés interpretativo – historiográfico, mas também produtivo – cuja gênese é dada pela noção schilleriana de uma “educação estética” do homem informada pelos *Manifestos* surrealistas e orientada pelos *Manuscritos econômico-filosóficos*. Enquanto

³⁶ GARAUDY, Roger. “Le vertige du grand refus”. *Le Monde*, Paris, Supplement au numero 7512, p. IV, 8 mar 1969.

³⁷ Sobre a inserção do pensamento de Marcuse no horizonte mais amplo de uma tradição marxista, sob diferentes perspectivas interpretativas, ver KELLNER, Douglas. *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1984; _____. *Critical Theory, Marxism and Modernity*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989; JAMESON, Frederic. “Versions of a Marxist Hermeneutic: Marcuse and Schiller” in: *Marxism and Form*. New Jersey: Princeton University Press, 1974. pp. 83-116; MÉSZÁROS, István. “Os dilemas da ‘Grande Recusa’ de Marcuse”. In: *O poder da ideologia*. São Paulo: Boitempo, 2004. pp. 203-210; WOLFGANG, Leo Maar. “Marcuse: em busca de uma ética materialista” in: MARCUSE, Herbert. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. pp. 7-35; LOUREIRO, Isabel. “Herbert Marcuse: anticapitalismo e emancipação”. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 28, n. 2, 2005; e VAISMAN, Ester. “A leitura marcuseana de Marx: algumas aproximações”. CD-ROM Colóquio Dimensão Estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e Civilização*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006.

³⁸ Sobre a controversa leitura marcuseana de Freud, ver HABERMAS, Jürgen. “Psychic Thermidor and the Rebirth of Rebellious Subjectivity.” In: BERNSTEIN, Richard J. (org). *Habermas and Modernity*. Cambridge: The MIT Press, 1991. pp. 67-77; ALFORD, C. Fred. “Marx, Marcuse and psychoanalyses: do they still fit after all these years?” In: BOKINA, John e LUKES, Timothy L. (org). *Marcuse: from the New Left to the Next Left*. Lawrence: University Press of Kansas, 1994. pp. 131-146; ROUANET, Sérgio Paulo. “Marcuse”. In: *Teoria Crítica e psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998. pp. 198-256; PRADO JR, Bento. “Entre o alvo e o objeto do desejo: Marcuse, crítico de Freud”. In: NOVAES, Adauto (org). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 269-282; PISANI, Marília M. “Marcuse e Freud: uma interpretação polêmica”, FREITAS, Verlaine. “O dissonante e o demoníaco: a insuficiência do negativo na teoria erótica e estética de Marcuse” e SAFATLE, Vladimir. “Marcuse e as metamorfoses da pulsão.” CD-ROM Colóquio Internacional A Dimensão Estética: uma homenagem aos 50 anos de *Eros e civilização*, op. cit.

seu *telos* corresponde à transformação qualitativa da sensibilidade intersubjetivamente partilhada, seu marco inaugural é sinalizado pelo romance de formação (*Bildung*) de Goethe conforme apresentado em *O romance de artista alemão* – aliás, ponto de partida da teoria estética de Marcuse.

3.

KÜNSTLER-BILDUNGSROMAN: A FORMAÇÃO COMO ARTE DA VIDA

“A verdadeira arte [...] é como a boa sociedade: obriga-nos da maneira mais agradável a reconhecer a medida segundo a qual e para a qual está formado nosso ser mais íntimo.”

Johann Wolfgang von Goethe,
Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.

Redigido em 1922 mas publicado somente em 1978, *O romance de artista alemão* é digno de nota não apenas por corresponder à relativamente “desconhecida” tese de doutorado de Herbert Marcuse, como também por trazer *in nuce* um dos aspectos mais recalcitrantes de sua ainda incipiente teoria estética: o *topos* do estranhamento entre a arte e a vida. Ao justificar a escolha do *deutsche Künstlerroman* como tema da volumosa pesquisa defendida junto ao departamento de literatura da Universidade de Freiburg, o então jovem orientando de Philip Witkop indica as condições que catalizam a gênese de seu peculiar objeto de estudo: “O romance do artista só é possível quando a unidade entre a arte e a vida foi rompida, quando o artista não se encontra mais absorvido na forma de vida do mundo circundante, e desperta para sua consciência interior.”¹ Nas sendas das preleções estéticas de Hegel² visitadas pela *Teoria do romance*³ de Georg Lukács, Marcuse destaca o fato desta fratura ser a origem mesma tanto da ânsia pela autoexpressão criativa imortalizada em obras-magnas como

¹ MARCUSE, Herbert. “Der Deutsche Künstlerroman,” in: *Frühe Aufsätze, Schriften, Band I*, op. cit., p. 12. Versão em inglês: “The German Artist Novel: Introduction,” in: *Collected Papers of Herbert Marcuse*, Vol. 4, op. cit., p. 74.

² HEGEL, Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bänden 13-15. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007. Edição brasileira: HEGEL, Friedrich. *Cursos de estética*, vols. 1-3. São Paulo: EDUSP, 2000.

³ LUKÁCS, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Munique: Luchterhand, 1986. Edição brasileira: LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Ed. 34; Duas Cidades, 2006.

*Werther*⁴ e *Morte em Veneza*,⁵ quanto do desejo concomitante pela reintegração em uma totalidade harmônica irremediavelmente perdida com o fim dos “tempos afortunados.”⁶

Diante do impasse, o artista se percebe diante de uma via de mão dupla, cuja direção escolhida resultará em dois tipos ou modelos de *Künstlerroman*, não necessariamente dissociados: o realista-objetivo e o romântico-subjetivo. Adotada por autores como Eichendorff, Arnim e os chamados “jovens alemães” (*Jungdeutsche*), a primeira solução parte do princípio de que o ambiente externo é a fonte e o destino último de sua criação, buscando, por isso, retratá-lo e/ou reconstituí-lo a partir de uma visão de mundo essencialmente orientada pela realidade. No segundo tipo, ao contrário, o artista não vislumbra qualquer perspectiva de ser feliz no contexto de sua existência concreta, fugindo então para um mundo ideal de sonhos e quimeras, onde constrói seu universo poetizado de realização – é o que ocorre com o jovem Goethe, Novalis e E.T.A. Hoffmann, por exemplo.⁷ Não obstante, além de sugerir a complementariedade entre estes dois extremos polares, num primeiro momento, diametralmente opostos entre si, Marcuse chama atenção para três ícones maiores da tradição alemã – Goethe, Gottfried Keller e Thomas Mann –, cujo mérito teria sido exatamente o de alcançar um ponto ótimo de equilíbrio entre os antípodas do “eu” e do mundo, do sonho e da realidade, da arte e da vida, mediante a prolífera passagem do *Künstlerroman* ao *Bildungsroman*.

Marcuse escreve:

“Dem Entsagenden jedoch eröffnet sich der ganze Reichtum der Wirklichkeit als Erfüllungswelt, und damit erwächst ihm die Aufgabe, hier, auf dem Boden der Realität, sein Dasein von innen heraus zu gestalten, sein Leben zur Kunst zu machen. Bei der Gestaltung dieses Weges und dieser Aufgabe muß der Künstlerroman zum Bildungsroman werden: es handelt sich nicht mehr darum, das Künstlertum als eigene Lebensform zu rechtfertigen oder eine spezifisch künstlerische Lebensform zu suchen, sondern aus dem Künstler den harmonischen

⁴ GOETHE, Johann Wolfgang. *Die Leiden des jungen Werther*. Leipzig: Reclam, Universal-Bibliothek, n° 67, 2001. Edição brasileira: GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad.: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2008.

⁵ MANN, Thomas. *Der Tod in Venedig*. Leipzig: Reclam, 1998. Edição brasileira: MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

⁶ Expressão aqui emprestada da *Teoria do Romance* de Georg Lukács, onde se lê: “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventureiro e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas. [...] ‘Filosofia é na verdade nostalgia.’ Eis porque a filosofia, tanto como forma de vida quanto como a determinante da forma e a doadora de conteúdo da criação literária é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença entre o eu e o mundo, da incongruência entre alma e ação. Eis porque os tempos afortunados não têm filosofia, ou, o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos, depositários do objetivo utópico de toda a filosofia.” LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*, op. cit., pp. 25-26.

⁷ A esse respeito, ver KANGUSSU, Imaculada. “Sobre a alteridade do artista em relação ao mundo que o cerca, segundo Herbert Marcuse.” *Kriterion*, dez. 2005, vol.46, no.112, p.345-356.

Menschen schlechthin zu machen, dem jede Tätigkeit nur 'symbolisch' ist, der im realen Leben Entfaltung und Erfüllung findet, dem dieses Leben selbst zu Kunst, zur Schönheit, zur Idee geworden ist. Die 'Lehrjahre' stehen am Ende des Weges vom subjektivistischen Künstlertum zum harmonischen Menschentum. Goethes Lösung des Künstlerproblems, die von seiner Weltanschauung nicht zu trennen ist, läßt den Künstler – im schärfsten Gegensatz zur ganzen Zeitstimmung – entsagend in die als Gesetzmäßigkeit begriffene Umwelt eintreten und ihm im tätigen Leben Vollendung werden".⁸

3.1. O romance de formação (*Bildungsroman*)

Publicado entre 1795 e 1796, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*⁹ é usualmente reconhecido como o protótipo de um novo gênero, mais tarde, identificado como *Bildungsroman* – literalmente, romance de “formação” ou de “educação.”¹⁰ Considerada a mais importante contribuição da Alemanha para a história da literatura universal, a obra de maturidade de Goethe fomentará o recrudescimento da disputa entre “clássicos” como Schiller¹¹ e “românticos” como Novalis,¹² conquistando, ao longo dos séculos, uma fileira de

⁸ MARCUSE, Herbert. *Der deutsche Künstlerroman: frühe Aufsätze*, vol. 1. Springe: Zu Klampen, 2004, p. 84.

⁹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Leipzig: Reclam, 2008. Edição brasileira: GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006. Importa notar que o longo e descontínuo processo de redação da obra totaliza nada menos que vinte anos, tendo início em fevereiro de 1777, época em que Goethe dá início à redação de um texto intitulado “A missão teatral de Wilhelm Meister” (“*Wilhelm Meister theatralische Sendung*”) – no qual trabalharia até 1785. Interrompido por conta de sua viagem à Itália (1786-1788), o manuscrito seria retomado somente em abril de 1794, ficando pronta sua versão definitiva somente dois anos mais tarde. Ver MARCUSE, Herbert. *Der deutsche Künstlerroman: frühe Aufsätze*, op. cit., pp. 51-84.

¹⁰ Selbmann chama atenção para a dificuldade de tradução do termo alemão *Bildung*, cujo significado é tão complexo quanto o da palavra grega *paideia* ou da latina *humanitas*. Ver SELBMANN, Rolf. *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzler, 1994. Já Mazzari ressalta a longa história da expressão alemã *Bildung*, a qual tem início com sua identificação com o sentido primordial de *Bild* (“imagem”, *imago*), desdobrando-se na ideia de reprodução por semelhança, *Nachbildung* (*imitatio*). Portanto, nesta acepção original, o arquétipo de *Bild* e da forma verbal *bilden* (“formar”) se relaciona com a prerrogativa máxima do próprio Criador, que “formou o homem à sua imagem e semelhança.” A esse respeito, ver MAZZARI, Marcus Vinícius. “Apresentação,” in: GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 11. Para uma análise d’*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* à luz do binômio *Künstler-Bildungsroman*, ver AMMERLAHN, Helmut. *Imagination und Wahrheit: Goethes Künstler-Bildungsroman ‘Wilhelm Meisters Lehrjahre’*. Struktur, Symbolik, Poetologie. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

¹¹ Em correspondência datada de 8 de julho de 1796, Schiller defende o primado do elemento “racional” sobre o romântico e o subjetivo. Já na carta de 20 de outubro de 1796, ele escreve: “Há claramente muita coisa da tragédia no *Meister*, estou falando do intuitivo, do incompreensível, do subjetivamente maravilhoso, o qual se coaduna bem com a profundidade e a obscuridade poéticas, mas não com a clareza que deve vigorar no romance e que neste, de fato, vigora de forma tão primorosa.” STAIGER, Emil (org). *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*. Frankfurt a.M.: Insel, 1977.

¹² Contrariado pela sobriedade do romance, Novalis escreve seu conto-de-fadas inacabado, *Heinrich von Ofterdingen*, em resposta ao *Wilhelm Meister* de Goethe. Ver NOVALIS. *Heinrich von Ofterdingen*. München: Deutscher Taschenbuch, 2004. Sobre esta obra goethiana, o poeta afirma: “O romântico afunda neste livro, também a poesia da natureza, o maravilhoso. [...] É uma história burguesa e doméstica poetizada. O maravilhoso é tratado explicitamente como poesia e entusiasmo delirante. Ateísmo artístico é o espírito deste livro [...]. No fundo é um livro fatal e tolo – tão pretencioso e precioso – apotético no mais elevado grau, por mais poética que seja a forma de apresentação.” NOVALIS. “Fragmente und Studien II”, 1799-1800, Nº 290 e 320, in: *Werke, Tagesbücher und Briefe*, vol. II, op. cit., pp. 800-1 e 806.

seguidores renomados, que vão de Jean Paul¹³, Hölderlin¹⁴ e Hoffmann¹⁵ a Tieck¹⁶, Keller¹⁷ e Thomas Mann.¹⁸ Em palestra proferida na Universidade de Princeton, este último, a propósito, remonta a ascendência de seu Hans Castorp, “o filho enfermiço da vida,” à “elevada linhagem” do herói goethiano. Em seguida, ele indaga: “E que outra coisa seria de fato o romance de formação alemão, a cujo tipo pertencem tanto o *Wilhelm Meister* como a *Montanha mágica*, senão uma sublimação e espiritualização do romance de aventuras?”

Inclusive entre os teóricos, a recepção desta grande obra não foi menos impactante. Num dos fragmentos do *Athenäum* – o principal porta-voz do romantismo alemão –, Schlegel resume: “As três grandes tendências de nossa era são a *Doutrina das Ciências* [de Fichte], *Wilhelm Meister* e a Revolução Francesa.”¹⁹ Já em suas digressões sobre o romanesco, publicadas duas décadas mais tarde, o próprio Hegel se referirá explicitamente ao modelo goethiano, caracterizando o confronto educativo do indivíduo com o mundo exterior como o tema central deste gênero literário.

“O romanesco é o cavaleiresco que se torna novamente sério, com um conteúdo real. A casualidade da existência exterior transformou-se numa ordem rígida, segura da sociedade burguesa e do Estado, de tal modo que em lugar de objetivos quiméricos que o cavaleiro criava para si mesmo, surgem agora a polícia, os tribunais, o exército, o governo. Com isso se modifica também o cavaleirismo dos heróis que atuam nos romances modernos. Enquanto indivíduos, contrapõem-se com suas metas subjetivas de amor, honra, ambição, ou com seus ideais de aprimoramento do mundo, a essa ordem subsistente e à prosa da realidade, que lhes obsta por todas as partes seu caminho. Mas essas lutas do mundo moderno não são outra coisa senão os anos de aprendizado, a educação dos indivíduos na realidade constituída, e com isso adquirem um verdadeiro sentido. Pois o fim desses anos de aprendizado consiste em que o indivíduo apara as suas arestas, integra-se com os seus desejos e opiniões nas relações vigentes e na racionalidade das mesmas, ingressa no encadeamento do mundo e conquista nele uma posição adequada.”²⁰

¹³ PAUL, Jean. *Hesperus oder fünfundvierzig Hundsposttage. Eine Lebensbeschreibung*. Munique: Piper, 1990; e PAUL, Jean. *Titan*. Frankfurt a.M.: Insel, 2006.

¹⁴ HÖLDERLIN, Friedrich. *Hyperion*. Leipzig: Reclam, 2005.

¹⁵ HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Lebens-Ansichten des Katers Murr. Nebst fragmentischer Biographie des Kapellmeisters Johann Kreisler in zufälliger Makulaturblättern*. Leipzig: Reclam, 1986.

¹⁶ TIECK, Ludwig. *Franz Sternbalds Wanderungen*. Leipzig: Reclam, 1986.

¹⁷ KELLER, Gottfried. *Der grüne Heinrich*. Leipzig: Reclam, 2003.

¹⁸ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2003. Edição brasileira: MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Trad.: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

¹⁹ No original, “Die französische Revolution, Fichte’s Wissenschaftslehre und Goethe’s *Meister* sind die größten Tendenzen des Zeitalters”. SCHLEGEL, Friedrich. “*Athenäums*” – *Fragmente und andere Schriften. Kritische und Theoretische Schriften*. Ditzingen: Reclam, 1998.

²⁰ HEGEL. *Ästhetik*, vol. I, op. cit., pp. 592-593.

3.2. Goethe e seu tempo

Por sinal, esta mesma passagem é citada no ensaio “Goethe e seu tempo,”²¹ redigido por Lukács em 1936, publicado em 1947, e revisto por Marcuse em artigo de 1950, anexado ao capítulo “Short Takes” dos *Collected Papers* editado por Douglas Kellner. Neste texto em particular, Marcuse confirma tanto sua simpatia pelas análises literárias empreendidas pelo filósofo húngaro, quanto também suas reservas metodológicas, especificamente, com relação aos recursos “não-dialéticos” empregados por ele para conduzir sua leitura histórico-materialista dos clássicos alemães. Segundo Marcuse, vistos sob a ótica de Lukács, os trabalhos de Goethe refletem a tensão subjacente à própria dinâmica das revoluções burguesas: de um lado, a promoção da “ideologia da liberdade e da liberação”; de outro, a permanência da “realidade miserável” da sociedade capitalista. Reportando-se a nomes como Lessing, Heine, Hölderlin, Goethe e, sobretudo, Hegel, Marcuse reconstitui a contradição fundamental que a resenha de Lukács é certa em registrar: se a distância da *prática* proporciona aos poetas e filósofos alemães um campo aparentemente ilimitado para o desenvolvimento *teórico* do método dialético, a ausência de uma solução efetivamente política para as aporias do mundo burguês redundava na transfiguração do pensamento revolucionário em “romantismo obscurantista,” “desespero heróico-utópico” ou “acomodação realista.”

Neste sentido, Marcuse avalia que uma das realizações do livro de Lukács é oferecer um contraponto às tendências “irracionalistas” e “metafísicas” que prevalecem na interpretação dos cânones alemães, especialmente nos escritos de Dilthey e Gundolf. Contra este tipo de abordagem unilateral, Lukács tem o mérito de mostrar em que medida o “culto à natureza” de Hölderlin permanece comprometido com o ideal político de Robespierre, além de ressaltar a conexão de Goethe com a *Aufklärung*. Ele pondera:

“A peculiaridade da obra de Goethe está em apresentar como um ‘devir real’ de seres humanos concretos, em circunstâncias concretas, a realização da personalidade plenamente desenvolvida com que o Renascimento e o Iluminismo sonharam, e que na sociedade burguesa tem sempre permanecido como utopia.”²²

²¹ LUKÁCS, Georg. “Goethe und seine Zeit,” in: *Werke*, vol. 7: *Deutsche Literatur*, Neuwied / Berlin, Hermann Luchterhand, 1964. Tradução em português: Nicolino Simone Neto, in: “Posfácio,” in: GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., pp. 581-601.

²² LUKÁCS, Georg. “Posfácio,” op. cit., p. 588.

Apesar disso, Marcuse faz notar que “Goethe e seu tempo” não dá conta inteiramente dos objetivos a que se propõe, na medida em que tende a relacionar os trabalhos literários de modo mais ou menos externo com a realidade, em vez de buscar os indicadores sociais no próprio estilo e conteúdo dos mesmos. Ao reprovar um certo deficit dialético na ensaística de Lukács, o filósofo não hesita em apontar elementos “mecanicistas,” “abstratos” e “estandardizados” na interpretação materialista de textos como *Fausto*, por exemplo. Ele escreve: “Esta passagem do individual para o universal salta as mediações particulares, nas quais os índices sociais se constituem na obra de arte. Ao abolir tais mediações, Lukács omite precisamente aquela dimensão que confere ao conteúdo social sua expressão artística específica.”²³

Malgrado as críticas, é inegável o parentesco entre as abordagens lukacsiana e marcusiana do *Wilhelm Meister*, em particular, no que diz respeito à consideração do valor antropológico do ideal de “realização da personalidade” para o tratamento das questões sociais. No entanto, atento ao risco de dissolução da realidade em figuras ou representações puramente subjetivas, Lukács elogia a orientação irredutivelmente social do “humanista” Goethe. Ele escreve:

“A configuração do resultado positivo das metas humanas da revolução burguesa sob a forma de uma obra concreta é, portanto, o novo, o específico no romance de Goethe. Com isso, tanto o aspecto ativo da realização desses ideais como também seu caráter social são postos em primeiro plano. Segundo a concepção de Goethe, a personalidade humana só pode desenvolver-se agindo. Mas agir significa sempre uma interação ativa dos homens na sociedade. O realismo clarividente de Goethe não pode, evidentemente, duvidar nem por um momento de que a sociedade burguesa que tem diante dos olhos, sobretudo a da miserável e pouco desenvolvida Alemanha de seus dias, não se move jamais rumo à realização social daqueles ideais. É impossível que a sociabilidade da atividade humanista nasça organicamente da concepção realista da sociedade burguesa; por isso tampouco ela pode ser, na configuração realista desta sociedade, um produto orgânico espontâneo de seu próprio movimento. Por outro lado, Goethe sente, com uma clareza e profundidade que poucos homens tiveram antes ou depois dele, que esses ideais são, apesar de tudo, produtos necessários desse movimento social. Por mais hostil e estranhamente que se possa comportar a sociedade burguesa real a respeito desses ideais na vida cotidiana, estes têm, no entanto, crescido no solo desse mesmo movimento social; são culturalmente o mais valioso de tudo quanto produziu esta evolução.”²⁴

²³ MARCUSE, Herbert. “Review of Georg Lukács, *Goethe und seine Zeit*,” in: *Collected Papers of Herbert Marcuse*, vol. 4, op. cit., p. 195.

²⁴ LUKÁCS, Georg. “*Goethe und seine Zeit*,” op. cit., pp. 581-601.

Ao encerrar seu ensaio, Lukács assume os desafios suscitados por sua leitura “humanista” e, ao mesmo tempo, “realista” do *Wilhelm Meister*, tocando numa problemática que Marcuse retomará por diversas vezes ao longo de sua experiência intelectual, e de forma particularmente incisiva em *A dimensão estética* – obra em que leva a cabo sua crítica às insuficiências da monolítica ortodoxia marxista. Referindo-se à educação para a realidade prática como fio condutor do romance de Goethe, Lukács conclui:

“Há para nós um legado irrenunciável. Um legado muito atual, pois precisamente a configuração terna e harmoniosa e, ao mesmo tempo, sensível e plástica dos importantes desenvolvimentos espirituais e anímicos é uma das grandes tarefas que o realismo socialista tem de solucionar.”²⁵

Na verdade, o interesse de Lukács pelo escritos de Goethe é bem antigo, e remonta à *Teoria do romance*, de 1914-15, onde postula que “a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos.”²⁶ Valendo-se de uma certa kierkegaardização da dialética hegeliana, seu ensaio de juventude é certamente da maior importância para o desenvolvimento do arcabouço conceitual do primeiro trabalho de Marcuse, dedicado à apresentação do romance de artista. Como prova disso, basta notar que o livro de Lukács conta com um capítulo especialmente voltado para a análise do *Wilhelm Meister*, o qual atribui ao romance a tentativa de realização de uma síntese entre o “idealismo abstrato” de *Dom Quixote*²⁷ e o “romantismo da desilusão” de *A educação sentimental*.²⁸ Antecipando um foco de tensão igualmente determinante para a articulação da tese do jovem Marcuse, Lukács observa: “Tanto no aspecto estético quanto histórico-filosófico, *Wilhelm Meister* situa-se entre estes dois tipos de configuração: seu tema é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta.”²⁹

3.3. Os anos de aprendizado

Divisor de águas para o tratamento marcusiano do *Künstlerroman*, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* constitui uma espécie de *tour de force* empreendido pelo

²⁵ Ibidem. 601.

²⁶ Idem. *Teoria do romance*, op. cit., p. 14.

²⁷ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madri: Castalia, 2005. Edição brasileira: *Dom Quixote de la Mancha: o engenhoso fidalgo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

²⁸ FLAUBERT, Gustave. *L'éducation sentimentale*. Paris: Gallimard, 2005. Edição brasileira: *A educação sentimental*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

²⁹ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*, op. cit., p. 138.

jovem protagonista, o qual, movido pelo desejo de “formar-se a si mesmo,”³⁰ deixa o conforto da casa dos pais, seguindo em busca de sua auto-realização pela ainda provinciana Alemanha da segunda metade do século XVIII.

Do ponto de vista do conteúdo das obras, pode-se dizer que a trajetória de Wilhelm Meister tem início exatamente no ponto em que outra grande obra-prima goethiana, *Os sofrimentos do jovem Werther*, termina, marcando, até por isso, a virada para o romance de formação (*Bildungsroman*). A despeito do considerável parentesco “espiritual” entre os dois personagens, não se deve minimizar, aqui, as significativas disparidades entre a biografia de ambos, especialmente no que concerne à postura adotada por um e outro, após o fracasso de um turbulento “amor-paixão” juvenil – que, no limite, pode ser tomado como prenúncio do esgotamento do próprio *Sturm und Drang* como estilo de época.

Em contraste com a orientação, por assim dizer, “centrífuga” de Wilhelm Meister – que se lança ao mundo para compensar sua tremenda desilusão amorosa –, o jovem Werther é devastado por uma tormenta de emoções que oscilam pendularmente entre os extremos da “doce melancolia” e da “paixão furiosa,”³¹ levando-o, por fim, aos abismos da aflição, do desespero e da morte. Ao se dar conta da impossibilidade de alcançar a tão cobiçada “plenitude do coração” pela incapacidade de suportar “esse vácuo medonho” que sente dentro do peito, o infeliz amante se lamenta:

“A natureza humana [...] tem seus limites; pode suportar até certo ponto a alegria, a mágoa, a dor, mas passando deste ponto ela sucumbe. A questão não é, pois, saber se um homem é fraco ou forte, mas se pode suportar o peso dos seus sofrimentos, quer morais, quer físicos. E eu acho tão espantoso que se chame de covarde ou de desgraçado àquele que se priva da vida, como acharia impertinente tachar de covarde ao que sucumbe a uma febre maligna.”³²

³⁰ A este respeito, o próprio Wilhelm reconhecerá: “Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância.” GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 285.

³¹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*, op. cit., p. 19. Vale lembrar que tais estados de ânimo limítrofes reaparecem em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, porém, não determinam necessariamente as ações de seu protagonista, mas, em vez disso, de personagens frágeis, instáveis e mesmo “desviantes” como, por exemplo, Mignon e o harpista – que como personificações das “aberrações” românticas acabam, ao fim, sucumbindo, vítimas de um triste destino. É, portanto, bastante acertado o comentário de Lukács quando se refere à derradeira “subjugação do infrutífero romantismo” nesta obra de Goethe: “Percorrem todo o romance as figuras expatriadas, romântico-poéticas de Mignon e do harpista, como incorporações extremamente poéticas do romantismo. Schiller, numa carta a Goethe, observa com extraordinária sutileza os fundamentos polêmicos dessas personagens: ‘Como é belo pensar que o senhor deriva o *monstro prático*, o terrivelmente patético do destino de Mignon e do harpista, do *monstro teórico*, dos aleijões do entendimento [...] Só no seio da estúpida superstição se tramam esses monstruosos destinos.’ LUKÁCS, Georg. “Goethe e seu tempo,” op. cit., p. 391. Nossos grifos.

³² GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*, op. cit., p. 75.

Em carta datada de 4 de setembro de 1771, Werther faz uma triste homologia entre seu melancólico estado de espírito e o transcorrer dos inelutáveis ciclos naturais: “Sim, é bem assim. Do mesmo modo que a Natureza se inclina no outono, o outono principia em mim e ao redor de mim.”³³ Já em 20 de dezembro, ele compara: “O meu tempo de murchar vai próximo, está próxima a tempestade que há de arrancar minhas folhas.”³⁴ E, mais à frente, ainda anota: “É pela última vez, pois, pela última vez que abro os olhos! Ah, eles não mais verão o sol, um dia sombrio e enevoado os encobrirá por inteiro. Sim, veste luto, oh, Natureza! O teu filho, o teu bem-amado se aproxima do fim.”³⁵

Conforme transparece no tom resignado de seu discurso, Werther se julga totalmente impotente diante da “torrente de sentimentos,”³⁶ que o arrasta, numa escalada irreversível, em direção à própria sepultura. Tudo se passa como se não houvesse outra solução factível para o seu incomensurável tormento. Portanto, qualquer tentativa de interromper ou alterar tal desastrosa sequência de eventos seria tão vã ou absurda quanto pretender impedir que o sol se ponha ou que as árvores percam suas folhas no inverno – daí sua frequente remissão aos fenômenos da natureza.

Neste ponto, o contraste de Werther com Wilhelm Meister se mostra ainda mais evidente. Enquanto aquele primeiro sucumbe diante da inexorabilidade do próprio “sofrimento” (*Leid*),³⁷ este último consegue escapar da fatalidade de um destino semelhante pela transmutação de seus “anos de aprendizado” (*Lehrjahre*).

“A primavera aparecera em todo seu esplendor, uma tempestade prematura, que havia ameaçado todo o dia, abateu-se impetuosamente sobre as montanhas; a chuva dirigiu-se para o campo, o sol reapareceu brilhante e sobre o fundo cinza descortinou-se um magnífico arco-íris. Wilhelm cavalgava em sua direção, enquanto o contemplava melancolicamente. – Ah! – dizia a si mesmo – Por que as mais belas cores da vida só nos aparecem sobre um fundo sombrio? E por que haveremos de verter lágrimas para nos sentirmos arrebatados? Um dia alegre é como um dia sombrio, quando o contemplamos impassível, e o que pode comover-nos senão a tácita esperança de que a tendência inata de nosso coração não ficará sem objeto? Comove-nos o relato de toda boa ação, comove-nos a contemplação de todo objeto harmonioso, sentimos então que não estamos

³³ Ibidem, p. 118.

³⁴ Ibidem, p. 175.

³⁵ Ibidem, p. 177.

³⁶ Vale notar que a expressão é utilizada por Goethe pelo intermédio da personagem Charlotte numa carta datada de 16 de junho de 1771 endereçada a Werther, a qual confirma sua filiação à chamada “estética do sublime” neste romance paradigmático: “Klopstock! Lembrei-me logo da ode sublime que lhe ocupava o pensamento e mergulhei na torrente de sentimentos que ela derramava sobre mim naquele momento.” GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*, op. cit., p. 45.

³⁷ A proximidade semântica entre os termos “sofrimento” (*Leid*) e “paixão” (*Leidenschaft*) fica patente no idioma alemão, mantendo, deste modo, o parentesco proveniente de sua forma grega *pathos*.

de todo em um país estrangeiro, imaginamos estar mais perto de uma pátria, pela qual anseia impaciente o que temos de melhor e mais íntimo.”³⁸

Desta forma, pode-se dizer que as inquietações do jovem Goethe são retomadas pelo Goethe maduro, que, por assim dizer, reescreve o drama de um amor-paixão romântico, atribuindo-lhe, contudo, um novo desdobramento. Aproximando-se, portanto, dos esforços filosóficos do interlocutor e amigo Schiller,³⁹ seu *Bildungsroman* culminará num esboço de um programa – não de todo concluído – para a formação ou educação (*Bildung*) do indivíduo como *a priori* da experiência social propriamente dita. Para tanto, o autor se vale da interferência da misteriosa “sociedade da torre,” investindo a figura do Abade (*Abbé*) do papel de guia, mediador e mentor intelectual dos anos de aprendizado de Wilhelm Meister – ao longo dos quais o padecimento da alma é devidamente tratado e, por fim, transubstanciado em sabedoria prática.⁴⁰

“A trama deste mundo é tecida pela necessidade e pelo acaso; a razão do homem se situa entre os dois e sabe dominá-los; ela trata o necessário como a base de sua existência; sabe desviar, conduzir e aproveitar o acaso, e só enquanto se mantém firme e inquebrantável é que o homem merece ser chamado um deus na terra. Infeliz aquele que, desde sua juventude, habituase a querer encontrar no necessário alguma coisa de arbitrário, a querer atribuir ao acaso uma espécie de razão, tornando-se mesmo uma religião segui-lo! Que seria isto senão renunciar à própria razão e dar ampla margem às suas inclinações?”⁴¹

Numa declaração que bem pode ser tomada como índice de sua passagem do pré-romantismo ao classicismo, Goethe elabora uma espécie de breviário ou pedra fundamental de sua doutrina “filosófica,” a qual identifica o processo de formação ou educação (*Bildung*) com a própria arte da vida.

“Cada um tem a felicidade em suas mãos, assim como o artista tem a matéria bruta, com a qual ele há de modelar uma figura. Mas ocorre com essa arte como com todas: só a capacidade nos é inata; faz-se necessário, pois, aprendê-la e exercitá-la cuidadosamente.”⁴²

³⁸ GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 405.

³⁹ Ver GOETHE, Johann Wolfgang e SCHILLER, Friedrich. *Correspondência*. Tradução: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

⁴⁰ Não por acaso, Novalis compara Wilhelm Meister aos alquimistas medievais, que buscavam a obtenção do *lapis philosophorum* em seus laboratórios, mas por fim acabavam encontrando muito mais do que pretendiam. Já no fragmento “Sobre Goethe” (1798), ele afirma: “Goethe é por inteiro poeta prático”. NOVALIS. “Sobre Goethe”. Tradução de Ana Rezende. *Rapsódia*, No. 4, 2008, p. 137.

⁴¹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 83.

⁴² *Ibidem*, p. 83.

Encarnados na figura do Abade, os ensinamentos da “sociedade da torre” conferem uma outra dimensão ao romance de Goethe, que, através de uma nova chave de leitura, extravasa as fronteiras da intimidade do sujeito amoroso para alcançar a esfera ética e política *in muce*. Emblemático da transição do individual para o coletivo, o manuscrito com a compilação dos anos de formação de Wilhelm Meister registra nestes termos seus principais fundamentos:

“Só todos os homens juntos compõem a humanidade; só todas as forças reunidas, o mundo. Estas estão com frequência em conflito entre si e, enquanto buscam destruir-se mutuamente, a natureza as mantém juntas e as reproduz. Do mais ínfimo instinto animal ao mais sublime exercício da arte espiritual; dos balbucios e gritos da infância à mais perfeita manifestação do orador e do cantor; das primeiras brigas dos rapazes aos monstruosos preparativos pelos quais se guardam e conquistam países; da mais frágil benevolência e do mais fugidio amor à paixão mais violenta e à mais séria união; do mais puro sentimento da presença sensível aos mais sutis presentimentos e esperanças do mais remoto porvir espiritual: tudo isso, e muito mais, está jacente no homem e deve ser desenvolvido; mas não em um, e sim em muitos. Toda disposição é importante e deve ser desenvolvida. Quando um promove somente o belo, o outro somente o útil, só os dois juntos é que formam um homem. O útil promove a si mesmo, pois a multidão o produz e ninguém pode prescindir dele; o belo deve ser promovido, pois poucos o representam e muitos o necessitam.”⁴³

3.4. O teatro como esfera pública burguesa

Assim, pelo prisma do confronto entre a interioridade do sujeito *sensível* e a exterioridade da realidade social, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* configura as etapas a serem cumpridas no processo de socialização, mediante o qual a contemporização entre o “eu” e o mundo se faz possível, através da superação do solipsismo romântico pela educação (*Bildung*) das paixões da alma – cujos excessos, nas palavras de Lukács, determinam a “derradeira subjugação do infrutífero romantismo,”⁴⁴ nesta obra, representado por figuras desviantes ou limítrofes, como a “bela alma,” Mignon e o Harpista.

Não por acaso, todos os conflitos centrais do romance têm como ponto de fuga a escolha profissional de Wilhelm Meister. Em consequência, ao longo de quase todo o livro, o jovem se mantém dividido entre a inclinação natural por dedicar-se ao incerto mundo das artes e as expectativas familiares de vir a seguir uma sólida carreira no mundo dos negócios.

⁴³ Ibidem, p. 525.

⁴⁴ LUKÁCS, Georg. “Goethe e seu tempo,” op. cit., p 391.

De um lado, o anseio “subjetivo” pela realização pessoal de acordo com suas tendências inatas. De outro, a cobrança “objetiva” pela aprovação e reconhecimento pela sociedade que, paradoxalmente, tanto despreza. Diante do impasse, Wilhelm Meister avalia que somente através do teatro suas potencialidades poderiam se desenvolver a contento, reconciliando-se, ao mesmo tempo, com a demanda por uma atuação competente diante de um público mais vasto.

Sua solução, contudo, não encontra uma recepção favorável junto aos seus. Muito pelo contrário. Insatisfeito com o crescente interesse do filho pelas artes dramáticas, seu pai, por exemplo, é o primeiro a questionar: “De que serve isso? Como alguém pode desperdiçar desse modo o seu tempo?”⁴⁵ Indignado pelo caráter estritamente utilitarista do discurso paterno, o jovem Wilhelm compara:

“Acaso é inútil tudo aquilo que não nos põe de pronto dinheiro nos bolsos, que não nos proporciona um patrimônio imediato? Já não temos espaço suficiente na antiga casa? Era preciso construir uma outra? Não aplica o pai todos os anos uma parte considerável de seus lucros no comércio para embelezar os aposentos? Não são porventura também inúteis essa tapeçaria de seda, esse mobiliário inglês? Não poderíamos contentar-nos com menos? Eu, pelo menos, confesso que essas paredes listradas, essas flores, os arabescos, as cestinhas e as figuras que se repetem milhares de vezes me impressionam muito mal. Lembra-me, quando muito, a cortina de nosso teatro. Mas, que diferença sentar-se diante dela! Mesmo que se tenha de esperar muito tempo, sabemos que acabará por subir e que assistiremos então aos assuntos mais diversos, que nos distraem, instruem e engrandecem.”⁴⁶

Já instigado pelo interlocutor e antípoda “realista” Werner, Wilhelm expressa suas opiniões “idealistas” acerca da indelével separação entre a arte e a vida. Porta-voz da concepção tipicamente romântica segundo a qual o artista é retratado como *gênio*,⁴⁷ o jovem

⁴⁵ GOETHE, Johann Wolfgang, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 29.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁷ Isto é, uma criatura extraordinária dotada pela própria natureza de dons e capacidades inatas. Do gênio, Kant afirma: “Gênio é o talento (dom natural) que dá regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra à arte”. KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. Hegel, por seu turno, dirá: “Esta atividade produtiva da fantasia, por meio da qual o artista elabora [*herausarbeiten*] em si mesmo na forma real o em si e para si racional enquanto sua própria obra, é o que se denomina de gênio, talento e assim por diante”; e ainda: “O gênio é a capacidade geral para a verdadeira produção da obra de arte bem como a energia para o desenvolvimento e o acionamento desta capacidade”. HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm. *Cursos de estética. Vol. 1*. Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 284. Sobre o sentido do conceito de “gênio” para a cultura alemã, ver: SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998; SCHMIDT, Jochen. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. 2 Vols. Heidelberg: Universitätsverlag, 2004 e VEESER, Caroline. *Der Genie-Gedanke in der deutschen Literatur des Sturm und Drang und der Romantik*. Munique: Grün, 2008.

ator defende seu radical desligamento das prosaicas ocupações mundanas, aqui, lastreadas pelo imperativo de exercer um trabalho compulsório. Refletindo o lugar-comum da época, Werner busca, então, contemporizar-se com o amigo, sugerindo-lhe que não abra mão de seu irredutível prazer pelas artes, mas que dedique a elas apenas o tempo residual representado pelas horas vagas – que, com certeza, não deixariam de existir, a despeito do desempenho de uma atividade efetivamente produtiva. Ao que Wilhelm responde:

“— Como te enganas, caro amigo, ao crer que uma obra, cuja primeira concepção deve abarcar toda a alma, pode ser criada em horas intermitentes e parcimoniosas! Não, o poeta deve pertencer totalmente a si mesmo, viver totalmente em seus assuntos que ama. Ele, a quem o céu dotou internamente do mais precioso dom, que guarda em seu peito um tesouro que está sempre a se propagar, deve viver também com seus tesouros, sem ser incomodado pelo exterior, na felicidade serena que uma pessoa rica tenta em vão criar a sua volta com seus bens acumulados. [...] Como um deus, por assim dizer, o destino tem colocado o poeta acima de todas essas coisas. Ele vê os enigmas insolúveis das incompreensões que às vezes um único monossílabo bastaria para decifrar e que causam perturbações infelizmente desastrosas. Ele simpatiza com a tristeza e a alegria de cada destino humano. Enquanto o homem do mundo arrasta seus dias consumido pela melancolia de uma grande perda, ou vai ao encontro de seu destino com desenfreada alegria, a alma sensível e facilmente impressionável do poeta avança como o sol que caminha da noite para o dia, e com ligeiras transições afina sua harpa com alegria e dor. Nascida no fundo de seu coração, cresce a bela flor da sabedoria e, quando os outros sonham acordados, atormentados por monstruosas representações de todos os seus sentidos, ele vive desperto o sonho da vida, e o que ocorre de mais insólito é ao mesmo tempo para ele passado e futuro. E assim o poeta é ao mesmo tempo mestre, profeta, amigo dos deuses e dos homens. Como queres então que ele se rebaixe a um miserável ofício? Ele que, à semelhança das aves, foi feito para pairar acima do mundo, aninhar-se nos picos elevados e nutrir-se de brotos e frutos, pulando ligeiro de galho em galho, haveria de, como um boi, puxar o arado, como um cão, acostumar-se a farejar um rastro ou, talvez, preso a uma corrente, guardar com seus latidos uma granja?”⁴⁸

Atribuindo ao artista uma existência, por assim dizer, supramundana, autônoma e descomprometida de toda e qualquer obrigação com o âmbito das necessidades tangíveis, o jovem Wilhelm justifica, ao menos parcialmente, a censura “materialista” por parte daqueles que julgam ser “do feitio de todas as pessoas que dão grande importância à sua formação interior negligenciar por completo suas condições exteriores.”⁴⁹ Mesmo que sua postura sofra importantes alterações com o avançar dos anos, ele manterá, por muito tempo ainda, a crença inabalável na superioridade da esfera do “ócio” em relação à do “negócio” – o que, por sinal,

⁴⁸ Ibidem, pp. 92-93.

⁴⁹ Ibidem, 468.

também confirma sua atitude pré-moderna no que diz respeito à cisão entre as esferas do labor, do trabalho e do discurso, conforme divisão aristotélica.

Não por acaso, Habermas é bastante perspicaz ao retratar sua figura como o último bastião de uma concepção de esfera pública fadada a desaparecer com a eclosão das revoluções burguesas, mas que, apesar disso, continuaria a exercer uma forte influência até a aurora do século XIX, sobretudo, na atrasada Alemanha em que Goethe escreve o romance. No excursão significativamente intitulado “O fim da representatividade pública ilustrado no exemplo de Wilhelm Meister,”⁵⁰ o filósofo chama atenção para a carta onde o jovem ator declara sua ruptura com o degradante mundo da atividade burguesa, personificado pelo cunhado Werner. Como ele faz notar, o trecho em questão tem o mérito de explicar porque o teatro, para Wilhelm, corresponde ao símile perfeito do próprio “mundo” – vale dizer, do mundo da nobreza e da boa sociedade ou, em termos habermasianos, da esfera pública em sua configuração mais representativa.

“Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-los. Tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas. Atente, portanto, àquilo que digo, ainda que não vá ao encontro de tuas opiniões.

Fosse eu um nobre e bem depressa estaria suprimida nossa desavença; mas, como nada mais sou do que um burguês, devo seguir um caminho próprio, e espero que venhas a me compreender. Ignoro o que se passa nos países estrangeiros, mas sei que na Alemanha só a um nobre é possível uma certa formação geral, e pessoal, se me permites dizer. Um burguês pode adquirir méritos e desenvolver seu espírito a mais não poder, mas sua personalidade se perde, apresenta-se ele como quiser. Enquanto para o nobre, que se relaciona com as mais distintas pessoas, é um dever conferir a si mesmo um porte distinto, e esse porte, já que a ele nunca estarão cerradas portas nem portões, transforma-se num porte espontâneo. [...] É uma pessoa pública, e quanto mais requintados seus gestos, mais sonora sua voz e mais comedida e discreta toda sua maneira de ser, mais perfeito ele é. [...] Se souber dominar-se exteriormente em qualquer momento de sua vida, ninguém haverá de lhe fazer outras exigências, e tudo o mais que traz em si e a seu redor – capacidade, talento, riqueza –, tudo isso não parecerá senão um acréscimo.

Imagina, agora, um burguês qualquer que pensasse ter uma certa propensão a essas prerrogativas; haveria de fracassar por completo e seria tanto mais infeliz quanto mais sua natureza lhe tivesse dado capacidade e inclinação para tal.

Se, na vida corrente, o nobre não conhece limites, se é possível fazer-se dele um rei ou uma figura real, pode portanto apresentar-se onde quer que seja com uma consciência tranquila diante dos seus iguais, pode seguir adiante, para onde quer que seja, ao passo que ao burguês nada mais

⁵⁰ HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2003, p. 25-27.

se ajusta melhor que o puro e plácido sentimento do limite que lhe está traçado. Não lhe cabe perguntar: 'Que és tu?', e sim: 'Que tens tu? Que juízo, que conhecimento, que aptidão, que fortuna?'. Enquanto o nobre tudo dá só com a apresentação de sua pessoa, o burguês nada dá sem poder dar com sua personalidade. Aquele que pode e deve aparentar, este só deve ser e, se pretende aparentar, torna-se ridículo e de mau gosto. Aquele que deve fazer e agir, este deve realizar e criar, desenvolver suas diversas faculdades para tornar-se útil, e já presume que não há em sua natureza nenhuma harmonia, nem poderia haver, porque ele, para se fazer útil de um determinado modo, deve descuidar de todo o resto.

Por tal diferença culpa-se não a arrogância dos nobres nem a transigência dos burgueses, mas sim a própria constituição da sociedade; se um dia alguma coisa irá modificar-se, e o que se modificará, importa-me bem pouco; em suma, tenho de pensar em mim mesmo tal como estão agora as coisas, e no modo como hei de salvar a mim mesmo e conseguir o que para mim é uma necessidade indispensável.

Pois bem, tenho justamente uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza, negada a mim por meu nascimento. Desde que parti, tenho ganhado muito graças aos exercícios físicos; tenho perdido muito de meu embaraço habitual e me apresentado muito bem. Também tenho cultivado minha linguagem e minha voz e posso dizer, sem vaidade, que não me saio mal em sociedade. Mas não vou negar-te que a cada dia se torna mais irresistível meu impulso de me tornar uma pessoa pública, de agradar e atuar num círculo mais amplo. Some-se a isso minha inclinação pela poesia e por tudo quanto está relacionado a ela, e a necessidade de cultivar meu espírito e meu gosto, para que aos poucos, também no deleite dessas coisas sem as quais não posso passar, eu tome por bom e belo o que é verdadeiramente bom e belo. Já percebes que só no teatro posso encontrar tudo isso e que só nesse elemento posso mover-me e cultivar-me à vontade. Sobre os palcos, o homem culto aparece tão bem pessoalmente em seu brilho quanto nas classes superiores; espírito e corpo devem a cada esforço marchar a passos juntos, e ali posso ser e parecer tão bem quanto me qualquer outra parte. Se procuro, ademais, outras ocupações, há nelas diversos tormentos mecânicos e posso impor à minha paciência um exercício cotidiano.

Não queiras discutir comigo a esse respeito, pois, antes que me escrevas, já terei dado tal passo. Por conta dos preconceitos dominantes, trocarei meu nome, porque me sinto, ademais, embaraçado em me apresentar como Meister. Adeus! Nossa fortuna está em tão boas mãos que não tenho com que me preocupar; se me surgir a ocasião, pedir-te-ei o que precisar, não será muito, pois espero poder sustentar-me com minha arte."⁵¹

No entanto, como Habermas bem diagnostica, Wilhelm Meister tende a confundir o sentido de "representação pública" e "representação teatral," o que resulta em uma visão de mundo aristocrática, e mesmo reacionária, do ponto de vista político. De certa forma, tal inconsistência, se não invalida, ao menos relativiza a leitura "realista" feita por Lukács – e seguida de perto por Marcuse –, já que a reconciliação entre a *subjetividade* do artista e a *objetividade* da realidade social pressupõe, nesse caso, uma noção de esfera pública herdada dos antigos gregos e condenada ao desaparecimento pelas transformações em curso a partir da consolidação das relações burguesas.

⁵¹ GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op.cit., pp. 285-287.

3.5. O pequeno mundo das mulheres

Tal contrassenso, aliás, pode ser bem exemplificado pela representação das figuras femininas em *Wilhelm Meister*. Desempenhando um papel da maior importância para a economia geral do romance – e, em consequência, também dos anos de aprendizado nele descritos –, sua presença é certamente indispensável para harmonizar o estado de coisas perpetrado por seus pares masculinos. Como opostos complementares ou receptáculos “naturais” de faculdades, capacidades e sentidos normalmente proscritos pelo mundo “exterior” – aqui na acepção tanto de “objetivo,” quanto de “público” –, as mulheres atuam como guardiãs autorizadas de uma espécie de “paraíso perdido” resguardado no mais íntimo da vida interior, cuja âmagô é a alma e cujo *locus* é o lar.

Assim, por exemplo, a primeira personagem feminina a se destacar no romance é a bela Mariane – que corresponde à própria encarnação do teatro, e de tudo que ele significa de mais elevado para o jovem Wilhelm. Em contraposição à realidade prosaica da existência burguesa que é compelido a levar sob o teto paterno, a sedutora atriz personifica a fantasia, o amor, a liberdade, enfim, a “verdadeira vida” que Meister acredita experimentar sobre os palcos.

“Ela é tua! Entregou-se a ti!” [...] Acreditava entender o claro sinal do destino que, através de Mariane, lhe estendia a mão para arrancá-lo àquela arrastada e inerte vida burguesa, da qual há muito desejara se libertar. Deixar a casa paterna e os seus parecia-lhe fácil. Era jovem e novato no mundo, e o amor cobrava-lhe ânimo para percorrer as distâncias à procura da felicidade e satisfação. Não tinha mais dúvida alguma de que fora destinado para o teatro; parecia-lhe mais próximo o nobre objetivo a que se propusera, contanto que procurasse alcançá-lo ao lado de Mariane, e com pretenciosa modéstia percebia nele o excelente ator, o criador de um futuro teatro nacional, pelo que tanto ouvira as pessoas suspirarem. Tudo o que até então estava adormecido no recôndito mais íntimo de sua alma passou a ganhar ânimo.”⁵²

Entretanto, findo o fatídico romance com aquela que julgara representar “a metade, e até mesmo mais da metade, de si mesmo,”⁵³ Wilhelm levará a cabo uma longa e transformadora viagem “iniciática” pelo interior da Alemanha, sendo seu itinerário, do começo ao fim, perpassado por diversas e marcantes personalidades femininas, cada uma das quais dotadas de atributos, encantos e peculiaridades merecedoras de um lugar privilegiado em seus anos de formação. É o caso de Philine, Aurelie, a condessa, Therese e Natalie, para citar apenas as mais expressivas.

⁵² Ibidem, pp. 50-51.

⁵³ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado do jovem Wilhelm Meister*, op. cit. 49.

Porém, no único excursus relativamente autônomo do romance, as “Confissões de uma bela alma,”⁵⁴ Goethe deixa transparecer alguns dos principais traços de sua um tanto quanto ambivalente postura em relação às mulheres. Pois, se por um lado, o autor é pródigo em exaltar precisamente suas qualidades que afrontam e põem em xeque a precariedade das convenções sociais, deixando a descoberto seus disparates e contradições internas, por outro, ele não é menos categórico ao elogiar sua capacidade de aceitar e adaptar-se, discreta e graciosamente, a um mundo injusto, que ao promover suas virtudes privadas, interdita, ao mesmo tempo, suas atividades públicas – sejam elas de caráter profissional, político ou mesmo intelectual. Com respeito a estas últimas, é a própria “bela alma” quem observa:

“[Narcisse] trazia-me e enviava-me muitos livros atraentes, mas este era um assunto que deveríamos manter em segredo, mais do que se fosse uma proibida relação amorosa. As mulheres eruditas costumavam ser postas em ridículo e tampouco se toleravam as instruídas, provalmente porque consideravam descortês deixar que envergonhassem tantos homens ignaros.”⁵⁵

E mais à frente acrescenta:

“Quanto às ciências e aos conhecimentos, as coisas tampouco se passavam sem contradição; ele, como todos os homens, zombava das mulheres instruídas e procurava constantemente me educar. De todos os assuntos, à exceção do Direito, costumava falar comigo e, ao mesmo tempo em que me fornecia livros de todos os gêneros, vivia repetindo-me a duvidosa lição de que uma mulher devia manter seu saber mais oculto que o calvinista mantém sua fé num país católico; e, quando eu, de fato, de uma forma inteiramente natural, cuidava de não me mostrar ante o mundo mais inteligente e mais instruída que de hábito, ele era o primeiro, que, apresentando-se a ocasião, não podia resistir à vaidade de falar de meus méritos.”⁵⁶

Ao que tudo indica, tal ponto de vista paradoxal é igualmente compartilhado pelo nobre Lothario – o grande luminar em torno do qual gravitam todos os demais participantes da sociedade da torre. Num discurso hiperbólico que pode ser tomado tanto como uma verdadeira ode ao “feminino”, quanto, ao mesmo tempo, como a sua mais completa negação, ele defende:

⁵⁴ Sobre o sentido da expressão “bela alma” para a estética e literatura alemãs do século XVIII e XIX, vale conferir: LANGNER, Anna-Luise. *Die schöne Seele. Ein Ideal des 18. Jahrhunderts verschwindet im 19. Jahrhundert*. Munique: Grün, 2008; BRONFEN, Elisabeth. *Die schöne Seele oder der Weiblichkeit um 1800*. Uster: Goldmann Wilhelm, 1998 e BAUMANN, Peter. *Die Seele – Staat – Analogie im Blick auf Platon, Kant und Schiller*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 355.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 363.

“É estranho [...] que se censure o homem por pretender colocar a mulher no lugar mais alto que ela é capaz de ocupar; e que outro lugar é mais elevado que o governo da casa? Quando o homem se martiriza com assuntos externos, quando tem de juntar e proteger seus bens e inclusive quanto toma parte nos negócios do Estado, depende, onde quer que esteja, das circunstâncias e, poder-se-ia até dizer que nada governa enquanto imagina governar; vê-se obrigado sempre a ser político, onde sde bom grado seria razoável; dissimulado, onde desejaria ser franco; falso, onde desejaria ser leal, quando em nome de um propósito que jamais alcança, tem de renunciar a todo instante ao mais belo dos propósitos: a harmonia consigo mesmo; enquanto isso, uma dona de casa sensata reina de fato em seu interior e torna possível a uma família inteira toda a atividade, toda satisfação. Qual é o bem supremo do homem senão o de realizarmos aquilo que consideramos justo e bom? O de sermos realmente senhores dos meios que conduzam a nossos fins? E onde deveriam estar, onde poderiam estar nossos fins mais imediatos, senão dentro de casa? Onde nos aguardam todas as nossas necessidades renovadas e indispensáveis, onde as reclamamos, senão ali onde nos levantamos e nos deitamos, onde a cozinha, a cave e toda a sorte de provisões devem estar sempre prontas, para nós e para os nossos? Quanta atividade regular não é necessária para conduzir esta ordem sempre renovada numa continuidade inalterada e viva! A bem poucos homens é dado surgir regularmente assim como um astro e prover tanto o dia quanto a noite, fabricar os utensílios domésticos, plantar e colher, guardar e gastar, e percorrer esse círculo sempre com calma, amor e eficiência! Uma vez encarregada a mulher desse governo interno, só então ela faz do homem que ama seu senhor; sua atenção adquire todos os conhecimentos e sua atividade sabe utilizar um por um. Desse modo, ela não depende de ninguém e proporciona a seu marido a verdadeira independência, a independência doméstica, interior; ele vê assegurado o que possui e bem utiliza e se a sorte lhe favorece, ser para o Estado o que sua esposa tão bem é para a casa.”⁵⁷

Assim, no afã de alargar o horizonte de efetividade de suas reflexões sobre a educação do confinamento do sujeito sensível – cuja alma “sente e sofre” na solidão de sua própria interioridade – para a formação de um círculo mais amplo de “iniciados” reunidos em torno do ideal humanista de uma sociedade esclarecida, livre e colaborativa, Goethe não vai muito além da criação de uma espécie de “maçonaria” laica, encastelada entre os baluartes de uma esfera pública aristocrática em vias de extinção e um espaço privado burguês em franca expansão.

3.6. Aporias da *Bildung* goethiana

Não por acaso, tais insuficiências vêm a constituir o núcleo denso do verbete que Walter Benjamin escreverá sobre Goethe, entre 1926 e 1928, para a Enciclopédia Soviética. Publicado apenas em parte, e somente após a morte de seu autor, em 1940, o texto resume bem as aporias que Marcuse retomará, anos depois, já em chave marxista, ao redigir sua

⁵⁷ Ibidem, pp. 433-434.

resenha do livro de Lukács mencionado anteriormente, “Goethe e seu tempo” (1950). Em sua apreciação crítica da vida e obra do maior expoente do chamado classicismo alemão, Benjamin chama atenção para as contradições performativas que transparecem nas insolúveis assimetrias entre a indelével sensibilidade do “artista criador” e, ao mesmo tempo, as persistentes demandas materiais e, por extensão, também políticas de um legítimo filho da nova burguesia frankfurtiana em fins do século XVIII.

Mediante um atento diagnóstico de época, Benjamin circunscreve as condições biográficas do poeta à macroconjuntura econômico-política da Alemanha da época, e discute algumas das razões subjacentes à guinada que teria levado o cultuado autor de *Werther* a se render ante as conveniências de uma posição de prestígio junto à corte palaciana, e aceitar as responsabilidades inerentes ao cargo oficial de conselheiro diplomático do grão-duque da Saxônia-Weimar-Eisenach. Para Benjamin, soa, no mínimo, incongruente que este arauto pré-romântico elevado à categoria de “profeta” tenha, com o passar dos anos, se resignado de forma tão cordata ao *status quo*, tornando-se não apenas um porta-voz dos ideais burgueses, como ainda seu mais ilustre embaixador junto ao feudalismo alemão e seu principado.

Porém, quanto mais a situação de Goethe em Weimar aproximava-se de um ameno equilíbrio, tanto mais esta pequena cidade de apenas 6 mil habitantes se tornava insuportável para ele. Com o tempo, sua impaciência com os protocolos da vida provinciana viria a assumir a forma do que Benjamin designa por “contrariedade patológica” em relação à Alemanha e tudo o que lhe diga respeito. Bastante descontente, o escritor teria chegado ao ponto de exprimir o desejo de conceber uma obra que os alemães viessem a detestar. Sua aversão, contudo, iria ainda mais longe. Passados dois anos de “entusiasmo juvenil” pelo gótico, pela natureza e pela tradição dos cavaleiros teutônicos, ele passaria a nutrir uma virulenta resistência contra tudo que lhe parecesse tipicamente alemão: o clima, a paisagem, a história, enfim, a própria essência do povo germânico.

Tal mal-estar culminará em 1786 com a partida, ou mesmo “fuga”, de Goethe para a Itália. Lá, temporariamente desobrigado dos negócios administrativos, ele viria a se deparar com a “grande arte” do Renascimento, estudando e admirando suas figuras pelo olhar de Johann Joachim Winckelmann. A propósito, seu contato com o maior divulgador da cultura clássica na Alemanha traria consequências decisivas para sua formação artística, tais quais a sistemática adoção da fórmula da “simplicidade nobre e grandeza de alma” (*edle Einfalt und stille Grösse*) como princípio construtivo de sua produção neoclássica posterior.

Por sinal, esta virada estética representa talvez o único aspecto em que as ideias goethianas teriam ficado atrás, e não à frente de seu tempo. Segundo Benjamin, o autor havia

desde muito se posicionado numa “retaguarda fortificada”, a partir da qual todo e qualquer tipo de ofensiva possível deveria se restringir ao campo das artes. Já do ponto de vista da conciliação entre o pólo subjetivo-romântico e o pólo objetivo-realista, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* teria alcançado uma síntese ideal entre estes dois impulsos opostos, representando, para o jovem Marcuse, a quintessência dos esforços de Goethe nesta direção. Contudo, originária do domínio intelectual especificamente alemão da “bela aparência”, sua mensagem de fundo “pedagógico” encontrava-se em franco descompasso com a mentalidade estritamente pragmática predominante entre a burguesia alemã em processo de irreversível ascensão ao poder.

Até por isso, a pregnante imagem de Goethe como herói cultural só seria construída e reforçada cem anos mais tarde, isto é, a partir da década de 1870, com a criação do Segundo Reich – momento em que o Império procurava representantes monumentais que estivessem à altura de seu recém-adquirido prestígio nacional. Não obstante, o legado de Goethe irá ainda muito além, estendendo-se ao menos até o século XX, quando escritores renomados como Thomas Mann defenderão o caráter intrinsecamente social de suas obras, confirmando a relevância de seus escritos para o processo de formação ou educação (*Bildung*) do homem. Considerado um dos mais notórios herdeiros contemporâneos do *Bildungsroman*, o autor de clássicos como *A montanha mágica* e *Doutor Fausto* concluirá:

“A belicosidade de Goethe contra o romântico, contra o patriotismo, contra os caprichos do catolicismo, contra o culto da Idade Média, contra a tartufaria poética e o obscurantismo refinado de todos os tipos – o que mais era ela senão política – disfarçada talvez em estético-literária, mas no fundo pura política – já porque o objetivo de sua aversão, o romantismo, ele próprio já era político, ou seja, contrarrevolução?”⁵⁸

⁵⁸ MANN, Thomas. “*Der Künstler und die Gesellschaft*”, in: *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*. Frankfurt am Main, 1961, pp. 406-415. Edição brasileira: MANN, Thomas. “O artista e a sociedade”, in: *Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 32. Não é supérfluo observar que, enquanto Mann defende a tese do “romantismo” como sinônimo de “contrarrevolução”, Michael Löwy chama atenção para o caráter indissolúvelmente plural e mesmo contraditório do movimento, e elabora um painel esquemático de suas múltiplas facetas e adeptos: restitutionista em Novalis, conservadora em Schelling, resignada ou “desencantada” em Thomas Mann, revolucionária e/ou utópica em Rousseau e Hölderlin. Por sinal, entre o grupo dos “revolucionários” são arrolados o jovem Lukács, Benjamin e Marcuse – este último designado pelo autor como “o mais eminente romântico marxista contemporâneo”. LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. “Figuras do romantismo anticapitalista”, in: *Romantismo e política*. São Paulo: Paz e Terra, 1993, p. 75.

Anexo I

“Para dizer-te em uma palavra:
instruir-me a mim mesmo tal como sou
tem sido obscuramente meu desejo e
minha intenção desde a infância.”

J.W. Goethe, *Os anos de aprendizado
de Wilhelm Meister*

“E tu, boa alma, que sentes o Ímpeto da mesma forma que ele [Werther] o sentiu, busca consolo em seu sofrimento e deixa que o livreto seja teu amigo se, por fado ou culpa própria, não puderes achar outro mais próximo que ele.”

Johann Wolfgang von Goethe,
Os sofrimentos do jovem Werther.



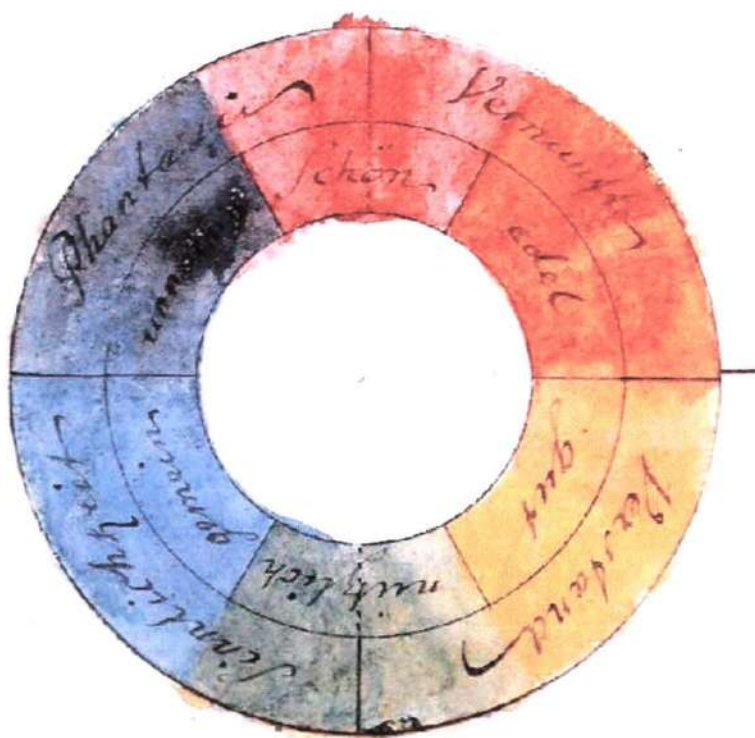
Wilhelm Amberg, *Leitura do Werther de Goethe*, 1870.



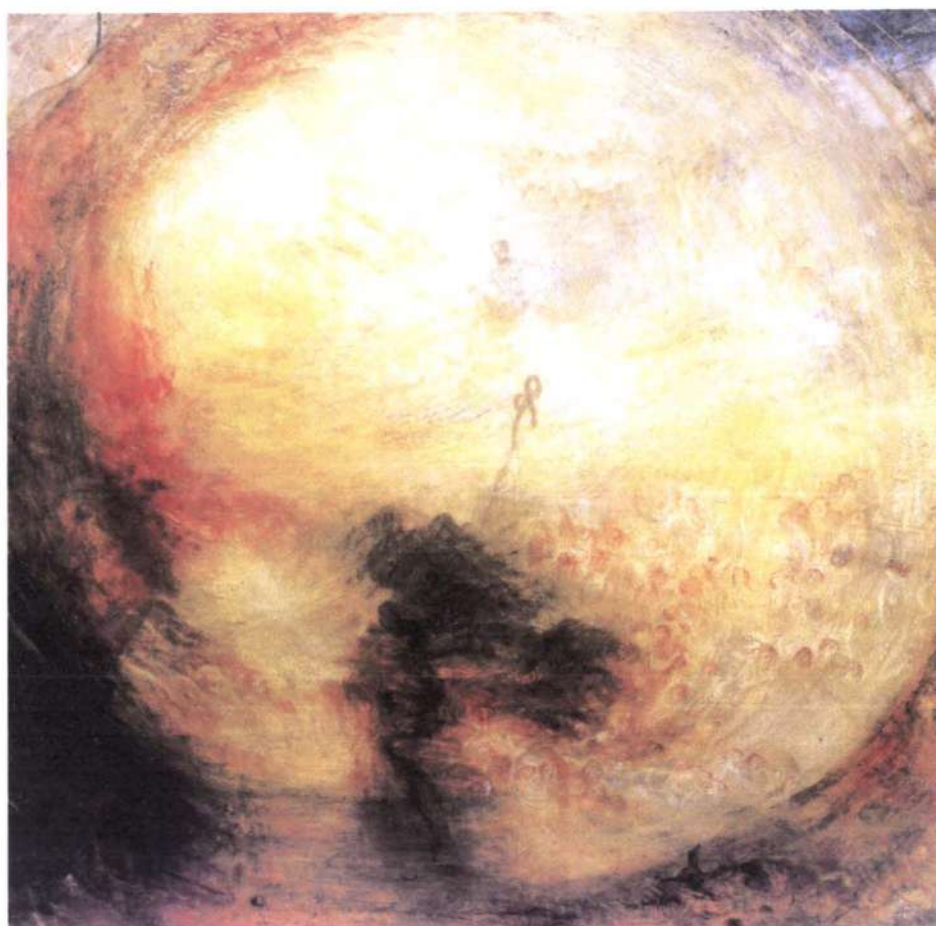
Carl Gustav Carus, *Monumento a Goethe*, 1832.



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethe na Campagna Romana, 1786/88.



Johann Wolfgang Goethe, *Estudo sobre a Doutrina das Cores*, 1809.



Joseph Mallord William Turner, *A manhã depois do dilúvio*, c. 1843.



Anton Graff, Retrato de Friedrich Schiller, 1785.

“A arte bela é possível somente
como produto do gênio”.

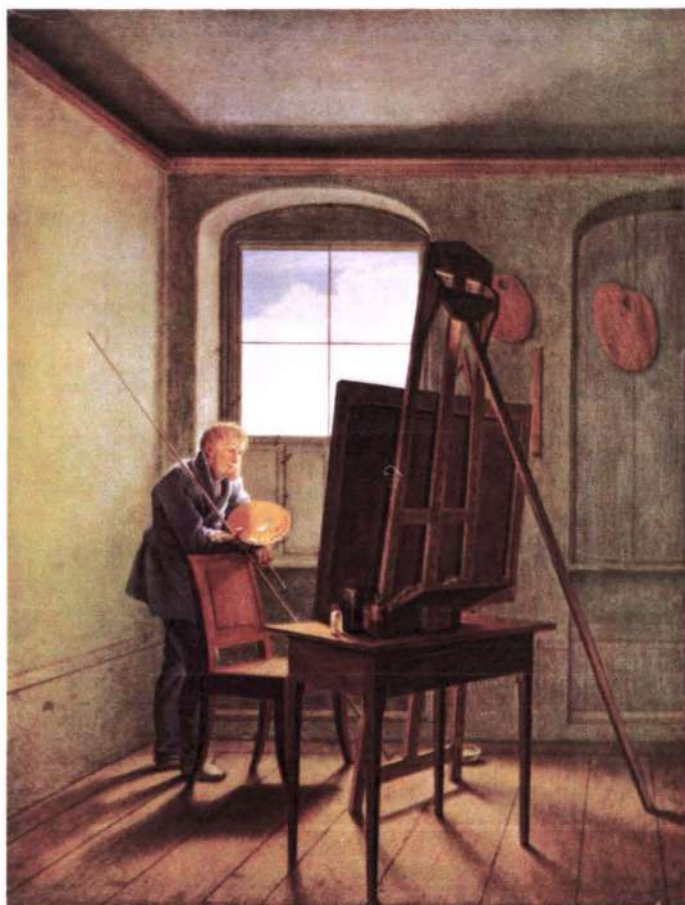
Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo*.

“O gênio em geral é poético.
Onde o gênio atuou -- atuou poeticamente.
O homem genuinamente moral é poeta”.

Novalis, *Pólen*.

“Por que é que a torrente do gênio transborda tão poucas vezes e tão poucas vezes chega a ferver, em encrespadas ondas, sacudindo nossas almas letárgicas?”

Johann Wolfgang von Goethe,
Os sofrimentos do jovem Werther.



G. Friedrich Kersting, *Caspar David Friedrich em seu estúdio*, 1819



Caspar David Friedrich, *Monge diante do mar*, 1809.

“Pobre insensato, que julgas tudo tão insignificante por seres tão pequeno! Desde as montanhas inacessíveis do deserto, que nenhum pé humano logrou pisar, até o extremo do oceano desconhecido, respira o espírito do eterno criador e o seu hálito deleita todo o grão de pó que o sente e que o vive...Ah, por quantas vezes desejei então ter as asas do grou que passava acima da minha cabeça, voar às praias do mar imenso, beber a vida na taça espumante do infinito e apenas por um instante sentir na estreita capacidade do meu seio uma gota da beatitude desse ser que tudo cria, em si e por si!”

Johann Wolfgang von Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*.

“O que me consome o coração é essa força dominadora que se oculta sob a totalidade da Natureza, e que nada produz que não destrua o que a rodeia, e por fim a si mesmo... E assim vagueio atormentado por aí. Céu, terra e suas forças ativas em volta de mim! Nada vejo senão um monstro que engole eternamente e eternamente volta a mastigar e a engolir.”

Johann Wolfgang von Goethe,
Os sofrimentos do jovem Werther.



Caspar David Friedrich, Baía com destroços de barco à luz da lua, 1825-30.



Caspar David Friedrich, *Peregrino sobre o mar de brumas*, 1818

“É certo, não passo de um viajero,
um peregrino sobre a terra! Mas e vós, sereis mais?”

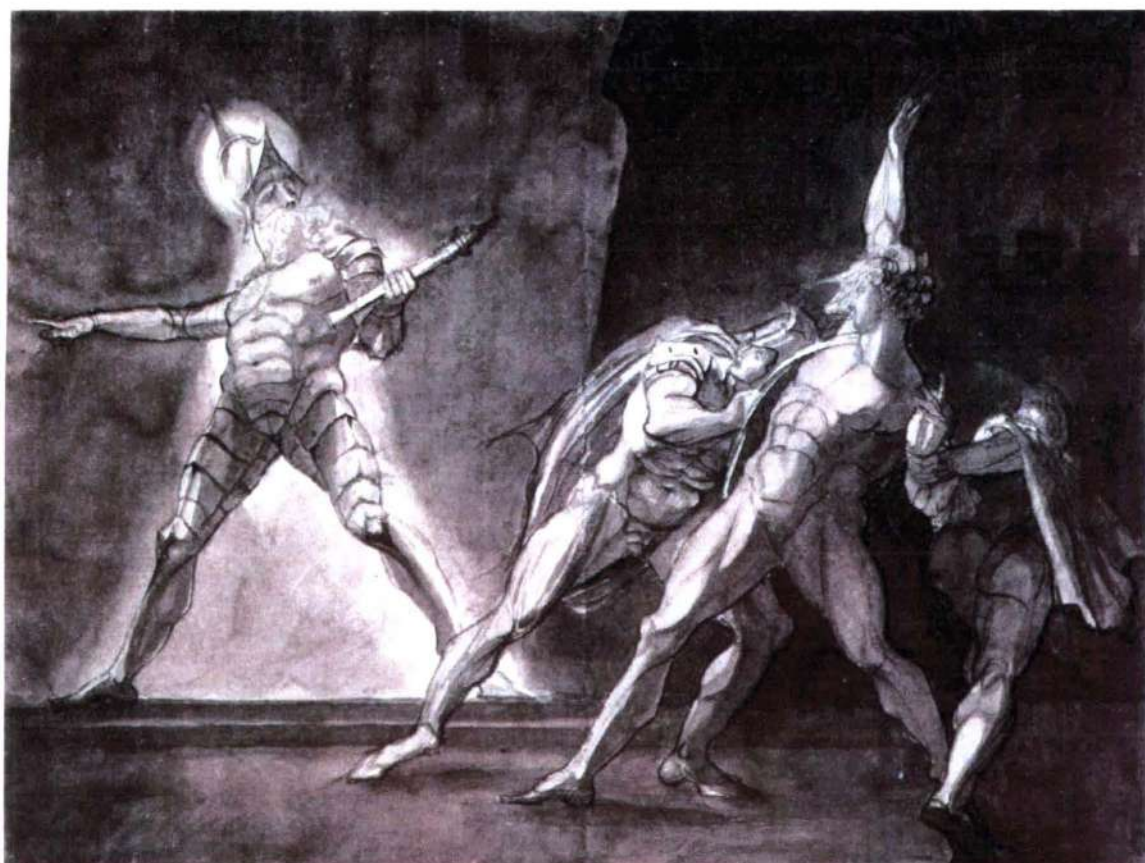
Johann Wolfgang von Goethe,
Os sofrimentos do jovem Werther.



Carl Gustav Carus, Carvalhos na costa da praia, 1835.

"Pode soar impertinente, mas diria que aquilo que pertence à cultura alemã eu trouxe comigo para a América. O que não podia trazer e por essa razão sempre vou de bom grado à Alemanha, por pouco tempo, é justamente a paisagem."

Herbert Marcuse,
Conversas com Habermas.



Henry Fuseli, Hamlet e o fantasma de seu pai, 1780/85.

“Todo o meu íntimo vacila tremebundo entre o ser e o não-ser em que o passado reluz como um relâmpago sobre o lúgubre abismo do futuro, em que tudo que me rodeia afunda e até o mundo fenece comigo.”

Johann Wolfgang von Goethe,
Os sofrimentos do jovem Werther.

“Nessas palavras, creio eu, encontra-se a chave de toda a conduta de Hamlet, e parece-me claro o que Shakespeare pretendeu descrever: uma grande ação imposta a uma alma que não está à altura de tal ação”.

Johann Wolfgang von Goethe,
Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister

“Pela primeira e última vez, foge!
Foge, meu jovem, foge!”

Johann Wolfgang von Goethe,
Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister

“Não me lembro de nenhum outro livro, ser humano, nem de qualquer acontecimento da vida que tanta impressão me tenha causado quanto essas peças magníficas (...). Parecem obra de um gênio celestial, que se aproxima dos homens para lhes dar a conhecer a si mesmos da maneira mais natural. Não são composições poéticas! Acreditamos encontrar-nos diante dos colossais livros do destino em que, uma vez abertos, sibila o vento impetuoso da mais agitada vida, e com uma rapidez e violência vai virando suas páginas”.

“Esses olhares ligeiros que lancei ao mundo de Shakespeare me instigam, mais que qualquer outra coisa, a seguir adiante, a progredir com maior rapidez no mundo real, a misturar-me no fluxo dos destinos que lhes estão reservados, e um dia, havendo logrado êxito, haurir do imenso mar da verdadeira natureza alguns copos e oferecê-los do palco ao sequioso público de minha pátria”.

Johann Wolfgang von Goethe.
Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.



Henry Fuseli, Titania e Bute, 1790.



John Everett Millais, *Ofélia*, 1851/52.

“Não há muito o que dizer sobre ela [Ofélia] -- replicou Wilhelm --, pois bastam uns poucos traços magistrais para definir seu caráter. Move-se todo o seu ser numa doce e madura sensualidade. Sua afeição pelo príncipe, à mão de quem ela podia pretender, brota a tal ponto da fonte, abandona-se seu coração de tal modo a seus desejos, que tanto seu pai quanto seu irmão ficam temerosos, e ambos a previnem, franca e indiscretamente, contra o perigo.

O decoro, assim como a discreta flor que traz em seu colo, não é capaz de ocultar as palpitações de seu coração, transformando-se, isto sim, num traidor de tão ligeiras palpitações. Sua imaginação está contaminada, sua reserva silenciosa respira um amável desejo, e enquanto a complacente deusa Ocasião vier sacudir a pequena árvore, o fruto tombará sem demora.”

Johann Wolfgang von Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.



Wilhelm von
Schadow, *Mignon*,
1828.

“Deixa-me parecer até que seja;
Não me despojes desta branca túnica!
Depressa me afastarei da bela terra
Para descer a essa sólida morada.

Nela desfrutarei um pouco de paz
E meus olhos se abrirão renovados;
Deixarei então este puro envoltório,
E abandonarei o cinturão e a coroa.

E esses entes celestiais
Não perguntam se és homem ou mulher,
E nenhum traje, nenhuma prega
Envolvem o corpo glorificado.

Sim, vivo sem preocupação nem esforço,
Mas sinto dores por demais profundas;
De mágoa envelheci antes do tempo;
Dai-me de novo e para sempre a juventude!”

Johann Wolfgang von Goethe,
Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.

4.

A CULTURA AFIRMATIVA ENTRE O CLASSICISMO E A “ARTE DEGENERADA”

“A enferrujada cerca de arame farpado que se estende entre a arte e a vida enlouquece; ambas se confundem – efeito dos grandes acontecimentos de nossa época”.

Theodor W. Adorno,
“Expressionismo e verdade”.

Se em *O romance de artista alemão* Marcuse destaca a separação entre a arte e a vida como um dos traços mais característicos da sensibilidade romântica, bem como sua tentativa de superação com o *Bildungsroman* inaugurado na Alemanha pelo *Wilhelm Meister* de Goethe, em “O caráter afirmativo da cultura”, o filósofo retoma suas análises sobre a disjunção entre as dimensões do “belo” e do “útil”, a partir de então, irredutivelmente em diapasão com a abordagem teórico-crítica desenvolvida pelo Instituto de Pesquisa Social – em cujo periódico o artigo aparece pela primeira vez.¹

Vale notar que quinze anos se passaram entre a defesa de sua tese de doutorado e a publicação do ensaio materialista sobre a cultura afirmativa – importante divisor de águas em sua produção teórica e marco de sua experiência intelectual dos anos 30 e 40. Durante este longo intervalo, Marcuse chegara a se aproximar da polêmica figura de Martin Heidegger, alimentando inclusive esperanças de defender sua tese de habilitação sobre a ontologia de Hegel sob seus auspícios.²

Tal projeto, contudo, nunca foi concretizado. Depois de uma série de episódios que só fariam evidenciar as crescentes disparidades entre os dois, a adesão de Heidegger ao nacional-socialismo assinalaria o fim de um relacionamento intelectual que durara, ao todo, quatro

¹ MARCUSE, Herbert. “Über den affirmativen Charakter der Kultur”, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, VI/1, Paris, 1937, pp. 54-94.

² Sobre as contingências que envolvem a polêmica em torno da tese de habilitação de Marcuse, ver JANSEN, Peter-Erwin. *Befreiung denken – ein politischer Imperativ*. Offenbach/Main: Verlag 2000 GmbH, 1990. Edição brasileira: “O processo de habilitação de Marcuse – uma odisséia”, in: LOUREIRO, Isabel (org). *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999, pp. 27-40 e BENHABIB, Sheila. “Marcuse und Heidegger”, in: *Zur Aktualität von Herbert Marcuse. Politik und Ästhetik am Ende der Industriegesellschaft*. Tüte Sonderheft, Tübingen, 1989.

anos.³ A propósito, em carta datada de 28 de agosto de 1947, escrita após uma visita a Todtnauberg, na Floresta Negra, Marcuse condena a postura “desumana” adotada pelo homem “com quem aprendera filosofia de 1928 a 1932”, e insiste na necessidade premente de uma declaração pública por parte de Heidegger – sem a qual sua imagem como teórico do nazismo jamais se desfaria.⁴

“O senhor me disse que tinha se dissociado completamente do regime nazista em 1934, que nos seus cursos fez comentários extremamente críticos, que foi vigiado pela Gestapo. Não quero duvidar da sua palavra. Mas permanece o fato de que em 1933-34 o senhor se identificou tão intensamente com o regime, que ainda hoje aos olhos de muitos é considerado como um de seus mais ardorosos defensores intelectuais. Seus discursos, escritos e ações daquele tempo são a prova disso. O senhor nunca os repudiou publicamente – nem mesmo depois de 1945. O senhor jamais esclareceu publicamente que tivesse chegado a convicções diversas daquelas que expressou e que pôs em prática em 1933-34. Permaneceu na Alemanha depois de 1934, embora pudesse ter encontrado uma posição em qualquer lugar no exterior. O senhor não denunciou publicamente nenhuma só ação ou ideologia do regime. Nessas circunstâncias o senhor é ainda hoje identificado com o regime nazista. Muitos de nós esperamos há muito uma declaração sua, uma declaração que clara e finalmente o libertasse dessa identificação, uma declaração que exprimisse sua posição efetiva e atual sobre o que aconteceu. O senhor nunca fez essa declaração – pelo menos ela nunca saiu da esfera privada.

Eu – e muitíssimos outros – o admiramos como filósofo e aprendemos infinitamente com o senhor. Mas não podemos separar Heidegger o filósofo e Heidegger o homem – essa separação contradiz sua própria filosofia. Um filósofo pode enganar-se em política – e então mostrará francamente seu erro. Mas ele não pode enganar-se a respeito de um regime que matou milhões de judeus – simplesmente por serem judeus –, que fez do terror um estado normal e que inverteu tudo que era realmente ligado aos conceitos de espírito, liberdade e verdade em seu oposto sangüinário. Um regime que era em tudo e por tudo caricatura mortal daquela tradição ocidental que o senhor mesmo expôs e defendeu tão insistentemente. E se o regime não era a caricatura dessa tradição e sim sua verdadeira realização – também aqui não havia engano, o senhor devia então ter contestado e rejeitado toda essa tradição”.⁵

³ A julgar por comentários feitos a Maximilian Beck em 1929, Marcuse observa significativas mudanças nas ideias de Heidegger, que, segundo suas anotações, teria assumido um tom “um tanto quanto retórico, pregador, primitivo” desde os primeiros tempos de Freiburg. “Talvez se possa caracterizar cuidadosamente a direção desta mudança como tendência a uma metafísica transcendental”, ele resume. Arquivo Marcuse, carta de 9/5/1929, in: JANSEN, Peter-Erwin. in: LOUREIRO, Isabel (org). *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*, op. cit., p. 31.

⁴ A esse respeito, vale conferir: HEIDEGGER, Martin. *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität. Das Rektorat 1933/1934. Tatsachen und Gedanken*. Frankfurt a.M.: Klostermann, 1990 ; ZABOROWSKI, Holger. *Eine Frage von Irre und Schuld? Martin Heidegger und der Nationalsozialismus*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch, 2009 e HUMAN ALL TOO HUMAN: Heidegger – Thinking the Unthinkable. BBC Documentary, 1 DVD, P&B e cor, Film Media Group, 1999.

⁵ JANSEN, Peter-Erwin. *Befreiung denken – ein politischer Imperativ*. Op. cit. Edição brasileira: “Herbert Marcuse – vida e obra”, in: LOUREIRO, Isabel (org). *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*, op. cit., pp. 41-42.

Em todo caso, em entrevista concedida à TV alemã e transmitida em 1980, Marcuse reitera não apenas seu afastamento da “analítica existencial” de Heidegger, como ainda seu categórico repúdio à atitude assumida pelo autor de *Ser e tempo*: “Algo assim não se pode fazer. Não é mais uma coisa pessoal, também não é um simples erro nem um lapso, e sim a negação absoluta de toda a sua filosofia”.⁶

Já em suas conversas com Habermas, ele comenta a referida “passagem de Heidegger a Marx”, ressaltando o sentido do fracasso da revolução alemã, com o assassinato de Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, não apenas para si próprio, mas para toda uma geração de jovens partidários da Liga Espartaquista (*Spartakusbund*).

“A filosofia era então um importante objeto de ensinamento, a cena acadêmica estava dominada pelo neokantismo, pelo neo-hegelianismo e, de repente, apareceu *O ser e o tempo* como uma filosofia realmente concreta. Aí se falava do ‘Dasein’, da ‘existência’, do ‘homem’, da ‘morte’, da ‘angústia’. Isto parecia que nos caía bem. Durou aproximadamente até 1932. Então, pouco a pouco, nos demos conta – e falo no plural porque realmente não foi apenas um processo individual – de que esta concretude era bastante errônea. O que Heidegger havia feito era, no essencial, substituir as categorias transcendentais de Husserl por suas próprias categorias transcendentais, isto é, sublimar de novo conceitos aparentemente concretos como existência ou angústia em conceitos precariamente abstratos. Durante todo este tempo, eu já havia lido Marx e continuava lendo. Então veio a publicação dos *Manuscritos econômico-filosóficos*. Aquela foi provavelmente a virada. Neles havia, em certo sentido, um novo Marx que era totalmente concreto e que, ao mesmo tempo, ia além do petrificado marxismo prático e teórico dos partidos. A partir de então o problema de Heidegger versus Marx deixou de ser um problema para mim”.⁷

4.1. A cultura afirmativa

Seja como for, agora na condição de colaborador efetivo do Instituto de Pesquisa Social – na época, radicado na Suíça –, Marcuse atribui a motivação para escrever seu artigo sobre “O caráter afirmativo da cultura” às digressões de Horkheimer sobre o “falso idealismo” dos tempos modernos.⁸ Composto por três movimentos, e articulado através de uma crítica, por assim dizer, “trifásica” 1) à cultura afirmativa, 2) aos valores da alma e 3) à autoabolição do sujeito histórico, o ensaio de 1937 pode ser lido como uma revisão materialista dos ideais

⁶ JANSEN, Peter-Erwin. *Befreiung denken – ein politischer Imperativ*. Offenbach/Main: Verlag 2000 GmbH, 1990. Edição brasileira: “Herbert Marcuse – vida e obra”, in: LOUREIRO, Isabel (org). *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 23.

⁷ HABERMAS, Jürgen et ali. *Gespräche mit Herbert Marcuse*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981. Edição espanhola: *Conversaciones con Herbert Marcuse*. Barcelona: Gedisa, 1980, pp. 12-13. Nossa tradução.

⁸ Ver HORKHEIMER, Marx. “*Egoismus und Freiheitsbewegung*”, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, V, Paris, 1936, p. 219.

burgueses, sequestrados, distorcidos e, por fim, autodestruídos pela mobilização total dos regimes autoritários. Publicado no ano seguinte aos jogos olímpicos de Berlim, e apenas a poucos meses da inauguração da polêmica exposição de “Arte Degenerada” (*entartete Kunst*) em Munique, o ensaio é redigido ao arpejo dos acontecimentos políticos, e contém *in muce* alguns dos tópicos mais relevantes para se situar o debate em torno das questões estéticas num plexo de referências mais amplo, cuja composição é, aqui, indissociável de uma atenta consideração da situação da Alemanha sob o estado de exceção, desde 1933, instaurado pelo terceiro Reich.

Porém, a fim de abordar as tensões contemporâneas pelo viés de uma teoria crítica socialmente orientada, o autor se vale de um desvio programático, cujo objetivo é tanto fundamentar sua argumentação em dados históricos, quanto enfatizar os pontos de continuidade e ruptura com uma tradição filosófica de longo alcance, originária, em última instância, dos antigos gregos. Assim, renunciando um tema que será recorrente em vários de seus escritos posteriores, Marcuse parte do conceito aristotélico de *eudamonia* para trazer à luz a perversão intrínseca a uma ordem social injusta, onde a felicidade e a liberdade dos indivíduos só pode ser alcançada mediante a transcendência da práxis – isto é, num plano “ideal” necessariamente dissociado da realidade concreta.

“Efetivamente, o mundo do verdadeiro, do belo e do bom é um mundo ‘ideal’, na medida em que se situa além das condições de vida vigentes, além de uma forma de vida em que a maioria dos homens trabalha como escravos ou passa sua vida no comércio de mercadorias e onde só uma pequena camada tem a possibilidade de se ocupar daquilo que vai além da conquista e da garantia das necessidades”.⁹

Ao atribuir à cisão fundamental entre as esferas da ação e da contemplação a gênese mesma de um estado de coisas essencialmente desigual e assimétrico, Marcuse resume o principal motivo de suas renhidas objeções aos desdobramentos, no limite, políticos de uma configuração social que, apesar de tudo, iria predominar durante toda a chamada antiguidade clássica:

“A separação entre o útil e necessário do belo e da fruição constitui o início de um desenvolvimento que, por um lado, abre a perspectiva para o materialismo da práxis burguesa, e, por outro lado, para o enquadramento da felicidade e do espírito num plano à parte da ‘cultura.’”¹⁰

⁹ MARCUSE, Herbert. “O caráter afirmativo da cultura”, in: *Cultura e sociedade*, Vol 1. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 91.

¹⁰ MARCUSE, Herbert. *Kultur und Gesellschaft*. Edição brasileira: *Cultura e sociedade*, Vol 1. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 90.

Notadamente a partir do alvorecer da era moderna, contudo, a relação antinômica entre as dimensões do necessário e do belo – ou do trabalho e do prazer – é alterada de forma drástica. Disso resulta que, com a ascensão burguesa, as prerrogativas das esferas do labor, do trabalho e da ação são irremediavelmente reconfiguradas,¹¹ o que aciona o fim da crença milenar de que apenas alguns privilegiados seriam de fato destinados à fruição do ócio e à contemplação do belo, enquanto a grande maioria dos homens seria obrigada ao provimento das demandas mais básicas da espécie, ficando, portanto, à margem do reconhecimento social como cidadãos plenos, e excluída do direito ao exercício do discurso e à participação política. É quando surge a tese da universalidade geral da “cultura”.

Chamando atenção para o debate em torno do binômio “cultura x civilização”, ainda em voga na primeira metade do século XX, Marcuse alerta para os riscos de uma apropriação unilateral seja de um termo, seja de outro, e insiste na obrigatoria complementariedade entre ambos. Ciente dos desafios suscitados por uma síntese totalizante, o filósofo pondera que somente um conceito de cultura que porte em si o indelével entrelaçamento do espírito com o processo histórico pode oferecer subsídios válidos para uma pesquisa social digna de crédito. Desta forma, mediante a passagem do idealismo ao materialismo dialético, ele destaca o vínculo inextrincável entre a dimensão das ideias e o plano da reprodução material da vida, e se arvora contra os abusos cometidos em nome de uma certa acepção de “cultura” desencarnada, em que o mundo espiritual é abduzido do todo social, e assim elevado a um falso coletivo e a uma pseudouniversalidade.

Neste sentido, atento à implacável manobra de criação, reforço e posicionamento da chamada “identidade alemã” como pivô de uma abrangente campanha política capitaneada pela propaganda nazista, Marcuse não hesita em denunciar algumas variações de cultura, como “nacional”, “germânica” ou “romanística”, cujo potencial explosivo seria detonado *a posteriori* pelos dispositivos do terceiro *Reich*. Conforme o filósofo adverte, o expediente de sobredeterminação do laço social pelo intermédio de uma noção espúria de comunidade – ora biologizante, ora espiritualizada – seria providencial para aprofundar a dissociação programática entre a esfera axiológica dos fins últimos e o mundo social da utilidade e dos meios, o que se constituiu em uma das características mais marcantes de uma constelação histórica específica, designada por ele como “cultura afirmativa”.

“Cultura afirmativa é aquela cultura pertencente à época burguesa, que no curso de seu próprio desenvolvimento, levaria a distinguir e a elevar o mundo

¹¹ Ver ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

espiritualmente anímico, nos termos de uma esfera de valores autônoma em relação à civilização. Seu traço decisivo é a afirmação de um mundo mais valioso, universalmente obrigatório, incondicionalmente confirmado, eternamente melhor, que é essencialmente diferente do mundo da luta diária pela existência, mas que qualquer indivíduo pode realizar para si 'a partir do interior', sem transformar aquela realidade de fato."¹²

Uma vez que o desprovido de finalidade e o belo são interiorizados e convertidos nos altos valores da burguesia, cria-se na cultura um reino de aparente unidade e liberdade, onde as relações antagônicas são realocadas e, por fim, neutralizadas, mediante a sistemática introjeção das questões sociais. Deste modo, pelo recurso à internalização dos conflitos existenciais, a cultura afirmativa reforça e mascara as reais condições de vida. Em consequência, "a destinação do homem a quem se nega a satisfação universal no mundo material é hipostasiada como ideal".¹³ Donde Marcuse afirmar:

"Enquanto o idealismo abandona o mundo à sociedade burguesa e torna suas próprias ideias irreais, na medida em que se satisfaz com o céu e a alma, a filosofia materialista leva a sério a preocupação com a felicidade lutando pela sua própria realização na história".¹⁴

Entretanto, cômico da parcialidade inerente às interpretações excessivamente simplificadoras, o autor ilumina uma outra faceta do "idealismo burguês" frequentemente ignorada pelos teóricos marxistas. Ao deslocar para a dimensão espiritual precisamente aquilo que as relações sociais desiguais não permitem que se materialize na história, o "ideal" promove não apenas uma reconfortante sensação de tranquilidade diante do existente, como também, ao mesmo tempo, uma atualização da lembrança "daquilo que poderia existir". Por isso, segundo o filósofo, a força "revolucionária" presente *in muce* no ideal é parte indissolúvel de seu coeficiente de "irrealidade", uma vez que, exatamente aí, se radicam os anseios mais legítimos dos homens em meio à precarização da realidade concreta. Ainda assim, Marcuse não se furta em observar que pelo modo paradoxal como foram concebidos, os "ideais" têm atuado muito mais no sentido de efetivar seus traços reacionários que os progressistas, muito menos os atributos críticos que os apologéticos. Não por acaso, sua expressão cultural assume, não raro, a forma espetacular da celebração e da exaltação – conforme, aliás, ficará evidente nos monumentais comícios, desfiles, jogos e festas populares organizados pelo partido nacional-socialista (USPD), e protagonizados com entusiasmo pelo próprio *Führer*.

¹² Ibidem, p. 96.

¹³ Ibidem, p. 98.

¹⁴ Ibidem, p. 100.

4.2. Os valores da alma

Deste modo, ao abordar a relação de família entre as tendências idealistas e os regimes de privatização e volatilização dos conflitos sociais, Marcuse toca num dos pontos mais decisivos em sua argumentação materialista: “Que a cultura diz respeito a valores da alma, isto é constitutivo para a cultura afirmativa ao menos desde Herder”.¹⁵ Para ele, os “valores da alma” são parte inelidível da definição de “cultura” (*Kultur*) em oposição ao ideal de “civilização” (*Zivilisation*). Por “alma”, vale dizer, o autor entende aquele ser não-corpóreo do homem, segundo românticos como Hoffmann ou Novalis, correspondente à sua própria “essência”. Assim, ao menos desde Descartes, a alma permanece um reino intermediário, fora do alcance, tanto da autorreflexão da razão subjetiva, quanto da certeza físico-matemática do ser material. Por isso, ela escapa ao tradicional dualismo cartesiano, não podendo ser apreendida nem como *res cogitans*, nem como *res extensa*. Daí Marcuse postular que “haveria mais chance de se decompor um tema de Beethoven com um bisturi de dissecação ou mediante um ácido do que a alma, com os meios do pensamento abstrato”.¹⁶ Isso quer dizer que o reino anímico permanece, apesar de tudo, um âmbito inteiramente estranho à filosofia, o que assinalaria sua perplexidade e mesmo “constrangimento” em relação a ele. Assim, suas primeiras expressões positivas não são encontradas nem em Descartes, nem em Kant ou Hegel, mas na literatura do renascimento italiano, onde o teor fortemente místico do neoplatonismo é encampado e atualizado pelo pensamento humanista de autores como Pico della Mirandola (1463-1494) e Marsilio Ficino (1433-1499).

Ao reiterar o caráter “sobrenatural” e, portanto, indestrutível da alma, Marcuse observa que ela prospera no interior do indivíduo apesar de todos os obstáculos e contingências externas. O autor ainda mostra que nada impede que haja uma “bela alma” em um corpo feio ou uma alma nobre num corpo mesquinho – e vice-versa. Disso resulta que o que acontece com o corpo não pode afetar a alma. “Mas essa verdade assumiu uma forma terrível na ordem vigente. A liberdade da alma foi utilizada para desculpar a miséria, o martírio e a servidão. Ela serviu para submeter ideologicamente a existência à economia do capitalismo”¹⁷, ele constata. Daí a cultura afirmativa estrategicamente exaltar seus valores sobretudo em seu período clássico, que, por sinal, coincide com o grande *boom* da industrialização na Alemanha, entre o último quartel do século XVIII e o século XIX,

¹⁵ Ibidem, p. 103.

¹⁶ Ibidem, p. 107.

¹⁷ Ibidem, p. 108.

especialmente. Deste modo, apontando para um paradoxo, até então, insuperável, Marcuse observa: “a alma tem sobretudo a função de alçar aos ideais, sem instar à efetivação dos mesmos. (...) Na medida em que o sentido e o valor da alma não se radicam na realidade histórica, ela pode se manter intacta inclusive numa má realidade”.¹⁸ Razão pela qual seu caráter “tranquilizante” ou “conciliador” se converte numa das pedras fundamentais de uma forma ideológica de conhecimento em que a psicologia, dissociada de uma teoria social, é mobilizada como *organon* das ciências humanas (*Geistwissenschaften*) – como é o caso de Dilthey, por exemplo.

A fim de corrigir tal desvio, o próprio pensamento clássico alemão cristalizou a relação de reciprocidade entre a beleza, a verdade e a liberdade na ideia magna de uma educação estética da humanidade. Tendo em Schiller uma de suas figuras de proa, e nas cartas a Augustenburg um de seus mais eloquentes documentos, esta configuração seminal se apóia na premissa básica de que a solução do “problema político” só seria possível pela mediação da via estética.¹⁹ Deste modo, com Kant – mas também contra ele –, o autor daquele que já foi considerado “o primeiro texto programático para uma crítica estética da modernidade”²⁰ defende o caráter intrinsecamente revolucionário da arte, e insiste na promoção do belo como imperativo ético. Tese, por sua vez, evocada entre as linhas do poema “Os artistas” (*Die Künstler*), onde o poeta proclama o *telos* de sua grande meta política, qual seja, reaproximar aquilo que, de certa forma, a terceira crítica kantiana lograra separar: “O que aqui sentimos como beleza/ Algum dia nos defrontará como verdade”.

4.3. As “Confissões de uma bela alma”

A propósito, também Goethe – interlocutor e amigo de Schiller²¹ – se valeria dos atributos anímicos como ingredientes fundamentais para compor a sua *Bildung*. No livro que pode ser tomado como a coroação de seus esforços neste sentido, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o autor recorre à potência de sentimentos privados como o amor, a amizade ou mesmo a fé como matérias-primas para a construção de um edifício social, cujas fundações se assentam sobre uma base, como mostra Marcuse, um tanto quanto instável: a intangível categoria da alma. Significativamente, no capítulo intitulado “Confissões de uma bela alma”,

¹⁸ Ibidem, p. 111.

¹⁹ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995; _____. *Cultura estética e liberdade*. Tradução: Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

²⁰ Alusão às cartas sobre *A educação estética do homem*, op. cit., ver HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 65.

²¹ Ver GOETHE, Johann e SCHILLER, Friedrich. *Correspondências*, op. cit.

o autor confirma suas “afinidades eletivas” com o romance autobiográfico *à la* Agostinho ou Rousseau, e converte-se em um dos mais célebres porta-vozes de uma dada versão classicista de cultura afirmativa, cujo epicentro é, não por acaso, a prolífera noção de “bela alma” (*schöne Seele*) – de suma importância para a tradição alemã em geral, e para a obra de Schiller e Goethe em particular.²² Acerca deste manuscrito, Wilhelm Meister conta: “O que me pareceu mais luminoso nesse escrito foi (...) a pureza da existência não só dela mas de tudo que a cercava, essa independência de sua natureza e a impossibilidade de acolher dentro de si mesma qualquer coisa que não se harmonizasse com seu nobre e amável estado de espírito”.²³

Do ponto de vista filosófico, a expressão “bela alma” se refere a um ser cuja vida interior está em completa harmonia com a natureza externa, sendo incondicionalmente orientado para um único e supremo fim: a realização do bem. Assim, sob os auspícios do idealismo de matriz platônica, o tema da “beleza da alma” atravessa toda a antiguidade clássica para encontrar uma recepção bastante favorável também junto à mística cristã e suas doutrinas. Já na França do século XVIII, a expressão “*belle âme*” será empregada por Rousseau em seu romance epistolar com fins morais conhecido como “*La nouvelle Heloise*”²⁴, enquanto na Alemanha da época o termo “*schöne Seele*” conquistaria a simpatia de autores como Zinzendorf, Klopstock e Lessing. Goethe, por seu turno, viria a utilizá-lo numa correspondência a Henriette von Oberkirch, datada de 12 de maio de 1776, e também nas cartas endereçadas à Charlotte von Stein de 6/9/1780, 10/04/1781 e 15/9/1781.²⁵

Seja como for, é usual identificar a protagonista das “Confissões” com a pietista Susanna Katharina von Kletterberg, prima e amiga da mãe de Goethe²⁶, cujo processo de formação (*Bildung*) seria sintetizado no sexto capítulo do *Wilhelm Meister*. Assim, “Confissões de uma bela alma” pode ser lido como uma espécie de alegoria da própria trajetória espiritual que o autor de *Werther* e *Fausto* buscava agora reconstituir, mediante a descrição das etapas preparatórias da “autoeducação” como condição imprescindível para a experiência ética e, no limite, até política. Em resumo, o excuro narra as vicissitudes –

²² A esse respeito, Lukács dirá: “A ‘bela alma’ é para Goethe uma união harmônica de consciência e espontaneidade, de atividade no mundo e vida harmonicamente desenvolvida”. LUKÁCS, Georg. “Goethe und seine Zeit”, in: Werke, vol. 7. Deutsche Literatur, Neuwied / Berlin: Hermann Luchterhand, 1964 *apud* LUKÁCS, Georg. “Pós-fácio”, in: GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução: Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 590.

²³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 493.

²⁴ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A nova Heloisa*. São Paulo: Hucitec, 2006.

²⁵ A este respeito ver HOF, Walter. *Goethe und Charlotte von Stein*. Leipzig: Insel, 1986.

²⁶ Seus escritos foram compilados e publicados em *Die schöne Seele: Bekentnisse, Schriften und Briefe der Susanna Katharina von Klettenberg*. Leipzig: Insel, 1911.

subjetivas e objetivas – que envolvem os anos de aprendizado de uma “bela alma”, permanentemente confrontada com os obstáculos impostos pela irreduzível facticidade do mundo.

“Ao completar oito anos, acometeu-me uma hemoptise, e naquele instante minha alma foi toda sentimento e memória. [...] Durante os nove meses em que me vi obrigada a guardar repouso, e os quais suportei pacientemente, pareceu-me haver-se implantado o alicerce de todo o meu modo de pensar, ao mesmo tempo em que se ofereciam ao meu espírito os primeiros expedientes para que se desenvolvesse o seu próprio modo”.²⁷

Ao revisitar o tradicional dualismo “matéria x espírito” herdado da filosofia platônica, seguido pelos estóicos e, mais tarde, apropriado também pelos pensadores cristãos, Goethe faz da doença física o caminho que leva à saúde espiritual, ressaltando o parentesco da alma com as instâncias, no limite, “patológicas” da intuição, da emoção e do sentimento puro. Através do recurso a uma incipiente “dimensão estética” como veículo de sua formação pessoal – aqui simbolizada como uma espécie de “renascimento” –, o autor esboça sua tentativa de reconciliar o “eu” e o mundo, identificando os princípios deste aprendizado com a própria arte da vida.

“Sofria e amava: nisso residia a verdadeira configuração de meu coração. Em meio aos mais violentos acessos de tosse, em meio à febre que me consumia, ficava quieta, como um caracol que se recolhe à sua concha; tão logo obtinha alguma trégua, vinha-me o desejo de sentir alguma coisa agradável e, uma vez que me era negado qualquer outro prazer, procurava compensar-me com os olhos e ouvidos”.²⁸

O que fica patente também nesta outra passagem, em que a jovem educanda busca harmonizar sua índole espiritual com as demandas mundanas, mais uma vez, por intermédio de uma ainda embrionária “educação estética” – cuja função precípua é impedir que o trajeto de formação moral seja interrompido, ou até mesmo ameaçado, pela fatal recaída nos abismos sem volta, seja da melancolia, seja da sensibilidade não-mediada.

“Não está bem entregar-se à educação moral solitário e ensimesmado; antes descobriremos que aquele cujo espírito anseia por uma formação moral tem todas as razões para educar ao mesmo tempo sua mais fina sensibilidade, a fim

²⁷ GOEHTE, Johann Wolfgang. “Confissões de uma bela alma”, in: *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 347.

²⁸ *Ibidem*, p. 348.

de não correr o risco de despençar do alto de sua moral, entregando-se às tentações de uma fantasia desregrada e chegando ao caso de degradar sua natureza mais nobre mediante o prazer em brincadeiras insípidas, quando não em algo ainda pior”.²⁹

Já pela perspectiva de seu tio e protetor, o valioso aprendizado perseguido por esta “bela alma” é descrito como a difícil arte de conjugar sua “profunda e amável natureza consigo mesma”, com o “ser moral” e este, por sua vez, com o “ser supremo”. Para isso, Goethe compara o processo de autodeterminação do homem com a atividade do artífice – e, por extensão, do próprio artista –, que através de sua técnica (ou *poiesis*) é capaz de transformar a matéria bruta em uma “obra” propriamente dita.

“O maior mérito do homem consiste em determinar, tanto quanto possível, as circunstâncias, deixando-se determinar por elas o menos possível. Todo o ser do universo estende-se diante de nós como uma grande pedreira diante do arquiteto, que só merece esse nome quando, dessa fortuita massa natural, compõe com a máxima economia, adequação e solidez a imagem primitivamente concebida por seu espírito. Tudo o que está fora de nós não é senão um elemento, e poderia até mesmo dizer, também o que está em nós; mas no fundo de nós mesmos reside essa força criadora que nos permite criar o que deve ser e que não nos deixa descansar nem repousar até que tenhamos representado, de uma forma ou de outra, o que está fora ou dentro de nós”.³⁰

O resultado, no entanto, está longe de ser satisfatório do ponto de vista de um pacto sustentável entre a subjetividade do “eu” e a objetividade da realidade concreta. Alienada de seu suporte espaço-temporal, a alma se evade, e aspira à comunhão com o infinito – para as almas românticas constelado nos arcanos sublimes da natureza, da arte ou, mais frequentemente, da própria morte.

“Era com se minha alma pensasse sem a companhia do corpo; ela via o próprio corpo como um ser estranho, um pouco como se mira um vestido. Ela representava com uma extraordinária vivacidade os tempos e acontecimentos passados e deles intuía o que iria seguir-se. Todos esses tempos passaram; e o que se segue, passará também, o corpo se rasgará como um vestido, mas Eu, o tão conhecido Eu, eu existo”.³¹

Liberta da temporalidade que é imanente à história, a alma se despe do corpo para reencontrar a ligação perdida com a transcendência, através do progressivo abandono deste

²⁹ Ibidem, p. 394.

³⁰ Ibidem, p. 391.

³¹ Ibidem, p. 400.

mundo em nome de um outro – eternamente bom, belo e verdadeiro. Assim, invertendo a máxima fenomênico-existencialista, ela *está* no mundo, sem *ser* do mundo.³² Por isso, sua trajetória pode ser tomada como símile do espírito do próprio romantismo – cujo destino seria, ao fim e ao cabo, sucumbir ante a impossibilidade de superar a inexorável facticidade concreta. “Nada me prendia ao mundo, estava convencida de que jamais haveria de encontrar aqui o que é justo, e assim me sentia no estado mais alegre e mais sereno, enquanto, havendo renunciado à vida, nela era mantida”.³³ A mesma ideia é retomada, agora, num registro inequivocamente místico-religioso: “Como um peregrino entre as sombras, assim minha alma corria rumo a este refúgio [Deus], quando tudo o que vinha de fora me oprimia, e eu jamais retornava vazia”.³⁴

Ora, não é decerto acidental a remissão a Deus e à reintegração definitiva com Ele como o fim último da *via crucis* a que se lança esta “bela alma” no intuito de autoformar-se. Tanto que o aspecto religioso está presente em todo o livro, seja de forma velada ou explícita – como é o caso das “Confissões”. A este respeito, vale lembrar que a ordem pietista adquire grande prestígio na Alemanha do século XVIII, o que se reflete de maneira paradigmática nesta obra de maturidade de Goethe – assim como na *Crítica à razão prática* de Immanuel Kant³⁵. Seja como for, seria injusto dizer que o autor busca fundamentar sua *Bildung* em solo estritamente religioso. Longe disso. Sem dúvida alguma, a iluminação perseguida por um dos grandes ícones do pensamento clássico alemão é de natureza inteiramente racional e laica. Esse, aliás, seria precisamente um dos motivos de seu atrito com poetas como Novalis, por exemplo, o que sinaliza seu irrevogável afastamento do *pathos* romântico, renunciado na Alemanha pelo *Sturm und Drang* e suas figuras.

Entretanto, não se pode deixar de notar que o programa educativo apenas esboçado por Goethe não pode, a rigor, prescindir de uma certa secularização da vocação religiosa – cuja influência se revela constante ao longo do romance, seja através da ideia de providência como seu fio condutor, seja através do caráter indissolúvelmente misterioso, ou até místico, da aliança entre os membros da “sociedade da torre”, ou ainda através do enorme significado que a figura do Abade (ou *Abbé*) adquire para os anos de aprendizado de *Wilhelm Meister*. Por isso, pode-se supor que o laço social é ainda frágil demais para manter-se sozinho – falha

³² Ver ARENDT, Hannah. “A natureza fenomênica do mundo”, in: *A vida do espírito*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

³³ *Ibidem*, p. 373.

³⁴ *Ibidem*, p. 374.

³⁵ Como prova de sua influência, apenas neste excurso, são feitas significativas alusões à comunidade dos *Hernutos*, bem como ao sistema de conversão de Halle – método criado pelo pietista August Hermann Francke, o qual consiste em três fases distintas e complementares: o horror ao pecado, a intensa contrição e a iluminação interior.

que, aliás, corresponde ao “elo perdido” da *Bildung* goethiana em seu afã de concretizar a autoeducação do indivíduo como modelo para a reforma sócio-política.

4.4. A autoabolição da personalidade

Esta insuficiência ou deficit materialista é, por sinal, um dos motivos que explicam a incapacidade – e, no limite, o desinteresse – da cultura afirmativa em oferecer soluções factíveis para as questões sociais na Alemanha. Pois, ao contrário do ocorrido na França, por exemplo, as tensões políticas são volatilizadas e, a seguir, introjetadas como “estados da alma” manifestos, sobretudo, através da ideia humanista de “personalidade”. Em consequência, o imperativo de desenvolvimento e atualização de suas potencialidades passaria a constituir o núcleo denso da experiência humanizadora e, por extensão, de todo o processo civilizatório propriamente dito. Marcuse escreve:

“Antes de mais nada, ela [a personalidade] – como a alma, cuja plena corporificação humana deveria ser – pertencia à ideologia da libertação burguesa do indivíduo. A pessoa era a fonte de todas as forças e propriedades que capacitavam o indivíduo a se tornar senhor de seu destino e a constituir o seu ambiente conforme as suas necessidades”.³⁶

Atento às suas implicações ideológicas para o processo social, o autor observa que esta “capacitação” ou “libertação” é apenas ilusória, uma vez que só se torna efetiva em âmbito estritamente interior ou privado. Razão pela qual, “a cultura afirmativa reproduz e glorifica em sua ideia da personalidade o isolamento e empobrecimento social dos indivíduos”.³⁷ Assim, na condição de “portador do ideal cultural”, a noção de personalidade ocupa um lugar privilegiado na *Bildung* clássica alemã, na medida em que representa o último bastião da ordem e harmonia particulares em meio ao caos e anarquia coletivos.

Entretanto, mesmo esta ambivalente função de “receptáculo” ou “reserva” dos ideais burgueses tende a se alterar radicalmente, quando a esfera privada – e até íntima – do indivíduo é invadida, confiscada e transfigurada pela mobilização total do Estado autoritário. Do ponto de vista político, sua meta é garantir que o *uomo universale* do renascimento – *mutatis mutandis* a personalidade autoeducada ou autoformada do *Bildungsroman* de Goethe – seja despotencializado e submetido à implacável disciplina do Estado totalitário em todos os planos de sua existência. Através deste expediente, a pessoa é então subsumida por uma

³⁶ Ibidem, p. 121.

³⁷ MARCUSE, Herbert. “O caráter afirmativo da cultura”, op. cit., p. 121.

“falsa coletividade abstrata” providencialmente constelada nas figuras míticas do povo (*Volk*), do sangue (*Blut*) e do solo (*Boden*).

Conforme Marcuse faz notar, o sistemático processo de dissolução da personalidade esclarecida vai de par com a criação de uma noção pré-moderna de comunidade (*Gemeinschaft*) em franco descompasso com os ideais tanto liberais quanto humanistas. Ele diagnostica: “A cultura afirmativa contribui em grande parte para que os indivíduos, libertos já por mais de quatrocentos anos, marchem tão bem nas colunas comunitárias do Estado autoritário”.³⁸ Quando isso acontece, a burguesia vai de encontro à própria cultura, o que, para o autor, sinaliza o início da campanha em prol da irreversível “autoabolição da cultura afirmativa”.³⁹ Sob sua égide,

“A pessoa já não é mais um trampolim para o ataque ao mundo, mas uma linha de recuo protegida por trás do *front*. Em sua interioridade, como pessoa ética, ela constitui a única propriedade segura que o indivíduo não pode perder. Ela não é mais fonte da conquista, mas da renúncia. Personalidade é sobretudo aquele que renuncia, o homem que logra sua realização no interior das circunstâncias dadas, por mais pobres que sejam. Ela encontra sua felicidade no existente”.⁴⁰

Para Marcuse, a sublimação dos impulsos e forças explosivas do indivíduo em domínios “da alma” fora, historicamente, uma das alavancas mais poderosas do regime disciplinador levado a cabo pela cultura afirmativa na Alemanha. Seus efeitos refletem-se diretamente nos fatos políticos responsáveis pela configuração de um novo elo social, lastreado não mais pela normatividade da razão secular, mas, em vez disso, pela disrupção da emoção e do sentimento, a partir de então, catalizados pela ideologia nacional-socialista. O autor constata: “As festas e celebrações do Estado autoritário, seus desfiles e sua fisionomia, os discursos de seus líderes, se dirigem continuamente à alma. Afetam o coração, mesmo quando buscam o poder”.⁴¹

4.5. De Caligari a Hitler

Ora, o dispositivo descrito por Marcuse como esvaziamento e transmutação dos conflitos sociais em instâncias anímicas é, por sinal, exemplarmente apresentado – ainda que

³⁸ *Ibidem*, p. 124.

³⁹ *Ibidem*, p. 123.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 122.

⁴¹ *Ibidem*, p. 125.

por um outro ângulo – também no célebre artigo de Siegfried Kracauer, *De Caligari a Hitler*.⁴² Publicado dez anos depois de “O caráter afirmativo da cultura”, na revista do Instituto de Pesquisa Social, em 1947, o ensaio oferece uma perspicaz análise psicológica do cinema alemão – sobretudo, em seus primórdios –, destacando a irredutível relação de família entre o conteúdo de suas películas e a então emergente propaganda nazista.

O próprio nascimento da maior companhia cinematográfica alemã, aliás, confirma a legitimidade de tal associação. Resultado da fusão entre a Deulig (*Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft*)⁴³, a Bufa (*Bild- und Filmamt*)⁴⁴ e Decla-Bioscop, a Universum Film A.G. foi criada por iniciativa do general Ludendorff, em 1917, com o propósito de unificar os esforços dispersos para contra-atacar a investida de produções antigermânicas disseminadas no exterior, especialmente a partir do ingresso dos Estados Unidos na guerra. Segundo suas diretrizes, a UFA deveria não apenas fazer propaganda direta de seu país, como também veicular filmes característicos da cultura alemã, que cumprissem a missão precípua de contribuir para o estímulo à educação nacional em todas as suas frentes. Como mostra Kracauer, seu surgimento testemunha o caráter autoritário da Alemanha imperial. Na medida em que responde à forte demanda de expansão econômica por parte dos grandes armadores e financistas, a companhia atende igualmente aos interesses comerciais dos produtores executivos, ao mesmo tempo em que desempenha seu imprescindível papel patriótico de fomento e gestão de uma opinião pública favorável à guerra e às suas benesses para o povo alemão. Daí sua enorme importância para o êxito da campanha militarista capitaneada pelo *Reich*, dentro e fora de suas fronteiras.

Contudo, para atingir suas metas – mercadológicas, mas também políticas –, faz-se necessário, antes de mais nada, elevar-se o nível das rudimentares produções domésticas, através de investimentos maciços em instalações adequadas, equipamentos técnicos e profissionais qualificados. Vale lembrar que, até poucos anos antes, a embrionária indústria cinematográfica dispunha de precárias condições de trabalho na Alemanha, operando em pequenos *lofts* improvisados como estúdios no centro de Berlim, o que representava uma

⁴² Ver ROBINSON, David. *O Gabinete do Doutor Caligari*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000; BOCK, Hans-Michael e BELACH, Helga. *Das Cabinet des Dr. Caligari. Drehbuch von Carl Meyer und Hans Janowitz zu Robert Wiens Film von 1919/20*. München: Edition Text + Kritik, 1995; WUTZ, Andreas. *Das Cabinet des Dr. Caligari – Ein Vergleich zwischen den Drehbuch und dem Stummfilm von Robert Wiene*. München: Grin, 2007; ERKSMEIER, Nicole. *Kritische Untersuchung von Siegfried Kracauers Filmanalyse 'Das Cabinet des Dr. Caligari.'* München: Grin, 2007.

⁴³ Fundada pelo governo alemão em 1916, a Deulig era uma companhia cinematográfica encarregada de fazer publicidade do país, interna e externamente, sobretudo, através de produções domésticas e documentários.

⁴⁴ Já a Bufa foi criada em 1917 como uma agência do governo, cuja missão era fornecer salas de exibição para as tropas na *front*, além de realizar documentários sobre as atividades militares.

grave ameaça para a segurança pública. Trazendo permanentes riscos de incêndios por conta da combinação potencialmente explosiva de lâmpadas de alta temperatura, materiais inflamáveis e cenários de papel, as produtoras eram constantemente instadas pelas autoridades a se mudar, o que de fato viria a ocorrer apenas em 1912, com a fundação do estúdio Babelsberg em Potsdam⁴⁵ – cuja trajetória ao longo das décadas seguintes se confundiria com os triunfos e reveses da própria história alemã, sob nada menos que cinco formas de governo: o Império Alemão (1871-1918), a República de Weimar (1919-1933), o Terceiro *Reich* (1933-1945), a República Democrática Alemã (1945-1989), e finalmente a República Federativa da Alemanha (a partir de 1990).

Até por isso, uma cuidadosa análise historiográfica da prolifera cinematografia alemã durante os anos 10 e 20 se revela de extrema pertinência para a compreensão da dinâmica social subjacente à realização de seus filmes propriamente ditos. Ao apontar para as insuficiências da literatura especializada então disponível sobre o assunto, Kracauer destaca o fato de os críticos, via de regra, tratarem as películas como fenômenos autônomos, de caráter exclusivamente estético, negligenciando, pois, importantes aspectos materiais e imateriais mobilizados em cada uma das etapas anteriores e mesmo posteriores à sua produção. Ele defende: “Ao gravar o mundo visível – não importa se a realidade vigente ou um universo imaginário –, os filmes proporcionam a chave de processos mentais ocultos”.⁴⁶ Daí seu inestimável valor para o entendimento de eventos aparentemente inexplicáveis como, a propósito, o maior e mais terrível “enigma” dos anos 30 e 40: como explicar a escalada e o impacto do hitlerismo junto à população alemã, bem como a inércia crônica de seus opositores? “Por trás da história das mudanças econômicas, exigências sociais e maquinações políticas, existe uma história secreta envolvendo os dispositivos internos do povo alemão”⁴⁷, o autor adverte. A exemplo de outros pensadores frankfurtianos como Adorno, Horkheimer e Eric Fromm,⁴⁸ Kracauer assume a tarefa de desvendar o modo de operação característico de tais expedientes, de forma a trazer à luz os motivos que esclarecem a monumental ascensão

⁴⁵ A esse respeito, ver o catálogo BABELSBERG – *Gesichter einer Filmstadt*. Filmmuseum Potsdam, Henschel, Berlin, 2005.

⁴⁶ KRACAUER, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009. Edição brasileira: *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988, p. 19.

⁴⁷ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*, op. cit., p. 23.

⁴⁸ A esse respeito, Erich Fromm escreve: “As tendências psicológicas dos trabalhadores alemães neutralizaram suas doutrinas políticas, o que precipitou o colapso dos partidos socialistas e dos sindicatos”. FROMM, Erich. *Escape from Freedom*, p. 281 apud KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*, op. cit., p. 23.

do nacional-socialismo no país, através de um de seus mais impactantes instrumentos de dominação das massas: o bioscópio.⁴⁹

Neste processo, a consideração de um título, em particular, se mostra fundamental em sua análise crítica: o antológico *O gabinete do doutor Caligari*, de 1919.⁵⁰ Considerado um importante marco do incipiente cinema alemão, o filme silencioso dirigido por Robert Wiene e estrelado por Werner Krauss e Conrad Veidt se constitui em um verdadeiro divisor de águas na produção cinematográfica de então. Protótipo de grande parte dos filmes rodados no pós-guerra, *Caligari* viria a provocar discussões apaixonadas, dentro e fora do país. O francês Frederic-Philippe Amiguet, por exemplo, é taxativo: “Tem cheiro de comida estragada. Deixa um gosto amargo na boca”.⁵¹ Já o inglês Paul Rotha chega a defini-lo como “a primeira tentativa significativa de expressão de um pensamento criativo no cinema”.⁵² Malgrado as divergências em torno de sua recepção junto à crítica especializada, é inegável que o longa é digno de, pelo menos, dois méritos em especial: do ponto de vista técnico, ter elevado consideravelmente o nível da produção nacional; do ponto de vista criativo, ter trazido um sem-número de inovações para os estúdios alemães como a utilização da câmera móvel, por exemplo.

Naturalmente, os aspectos instrumentais e artísticos do filme compõem um conjunto unitário, onde razão e sensibilidade se mesclam em um arranjo bastante original, em cuja síntese a atmosfera expressionista ocupa um lugar, sem dúvida, determinante. Kracauer escreve:

“O nascimento do cinema alemão originou-se não apenas da fundação da UFA, mas também da excitação intelectual que despontou através da Alemanha do pós-guerra. Os alemães estavam então com um humor que pode ser melhor definido pela palavra *Aufbruch* [partida ou despertar]. No sentido pleno no qual foi usado na época, o termo significava ‘saída do mundo sombrio de ontem em direção a um amanhã construído com base em concepções revolucionárias’. Isto explica porque a arte expressionista se tornou popular na Alemanha durante o período. As pessoas de repente perceberam o significado da pintura de vanguarda e se viram refletidas em dramas visionários que anunciavam, para uma humanidade suicida, o evangelho de uma nova era de fraternidade”.⁵³

E mais:

⁴⁹ Tipo de cinematógrafo característico dos primórdios do cinema. Sobre a utilização do cinema como arma de propaganda, ver VIRILIO, Paul. *Guerra e cinema*. São Paulo: Boitempo, 2005.

⁵⁰ O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene, 1919. São Paulo: Continental. 1 DVD (52 min). Preto e branco. Legendado. Tradução de: *Das Kabinet des Dr. Caligari*.

⁵¹ AMIGUET, Frederic-Philippe, *Cinéma! Cinéma!*, 1923, p. 37 *apud* KRACAUER, Siegfried, *op. cit.*, p. 15.

⁵² ROTH, Paul, *Film till now*, p. 178 *apud* KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*, *op. cit.*, p. 15.

⁵³ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*, *op. cit.*, p. 53.

“Para um povo revolucionado, o expressionismo parecia combinar a negação das tradições burguesas com a confiança no poder do homem de moldar livremente a sociedade e a natureza. Graças a tais virtudes, deve ter enfeitado muitos alemães irritados com o colapso de seu universo”.⁵⁴

Como sinaliza o autor, através deste ruidoso “despertar” expressionista, os últimos vestígios de preconceito contra a sétima arte seriam dissipados definitivamente. Tanto que a partir de *O gabinete do doutor Caligari*, o cinema passaria a otimizar energias criativas que, ao que tudo indica, apenas aguardavam um meio satisfatório para expressar adequadamente as novas “esperanças e temores” dos quais a época estava repleta.⁵⁵ Neste processo, dois recursos cênicos desempenham um papel, sem dúvida, preponderante: a cenografia e a iluminação.

É Hans Janowitz, um dos roteiristas, por sinal, quem sugere que os cenários do filme sejam criados pelo pintor e ilustrador praguense Alfred Kubin – cujos trabalhos de inspiração *cauchemardesque* antecipam o *pathos* surrealista, fazendo “sinistros fantasmas invadirem inofensivos cenários e visões torturantes emergirem do subconsciente”.⁵⁶ Em tempo, o diretor do filme concorda com a ideia dos quadros pintados, mas escala três outros artistas para a execução do projeto: Hermann Warm, Walter Röhrig e Walter Reimann. Na época, todos eles integravam o grupo berlinense *Sturm* [Tempestade], o qual, através da revista de mesmo nome se converteria em um dos principais porta-vozes do expressionismo em todos os campos da arte. O resultado é surpreendente. Segundo Kracauer, “os cenários significavam uma perfeita transformação de objetos materiais em ornamentos emocionais”.⁵⁷ Além do recurso, a complexa incorporação dos personagens à textura dos próprios ambientes é certamente um artifício decisivo para potenciar o caráter fantástico, e mesmo fantasmagórico, da película. “Werner Krauss, como Caligari, tinha a aparência de um fantasma mágico tecendo ele próprio as linhas e sombras através das quais se movimentava, e quando o Cesare de Conrad Veidt esgueirou-se pelo muro, parecia que este o havia expelido”.⁵⁸

Inteiramente realizado em estúdio, *O gabinete do doutor Caligari*, além disso, daria origem a toda uma geração de filmes produzidos sem uma única captação de imagens

⁵⁴ Ibidem, p. 85.

⁵⁵ Tese esta defendida também por Walter Benjamin em seu polêmico ensaio de 1935-36. Ver BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, in: *Obras escolhidas, vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

⁵⁶ Ibidem, p. 85.

⁵⁷ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*, op. cit., p. 85.

⁵⁸ Ibidem, p. 86.

externas. Indo ao encontro da tese marcusiana, Kracauer vislumbra nesta tendência uma espécie de “fuga” ou “retirada” para dentro, mediante a qual os fatos objetivos teriam sido interiorizados e reconfigurados como fenômenos estritamente subjetivos. “A partir do momento em que os alemães haviam escolhido procurar abrigo dentro da alma, do mesmo modo não poderiam permitir que a tela explorasse a verdadeira realidade que haviam abandonado”.⁵⁹ Assim, para ele, “as fachadas e salas dos arquitetos não eram meras paisagens, mas hieróglifos. Elas expressavam a estrutura da alma em termos de espaço”.⁶⁰ Contrariando os princípios da representação realista, as construções cenográficas foram compostas como reflexos ou emanções da desordem interior – tanto de seus personagens, quanto de seus expectadores. Subvertendo a monótona geometria dos ângulos retos através de delineações em zigzague, e sombras pintadas em desarmonia com os efeitos de luz, elas liquidavam de vez com todas as regras de perspectiva. Como resultado, o espaço ora “encolhia” até converter-se em uma superfície plana reduzida, ora aumentava fantásticamente suas dimensões para tornar-se o que já foi chamado de um “universo estereoscópico”.⁶¹

Conforme mostra o autor, tais esforços visavam revestir todo o cenário com uma espécie de aura sobrenatural, caracterizando suas estruturas não como símiles da realidade concreta, senão como etéreas configurações da alma. Tanto é assim que Rudolph Kurtz sentencia: “a luz deu alma aos filmes expressionistas”. Kracauer, entretanto, vai ainda mais longe. “Precisamente o contrário é verdadeiro: nestes filmes a alma era a virtual fonte de luz”.⁶² Segundo ele, a utilização desta iluminação fantasmagórica teria sido, de alguma forma, inspirada pelas poderosas tradições românticas – identificadas também nas recorrências dos padrões góticos. Não é decerto acidental que o filme seja caracterizado pelo autor como “um conto de horror inspirado em E.T.A. Hoffmann”⁶³ – vale lembrar, considerado o mestre do “sinistro” na literatura, também citado por Freud em seu estudo sobre o “estranho” (*Unheimlich*).⁶⁴ “Ao expor a alma alemã, os filmes do pós-guerra pareciam querer torná-la ainda mais misteriosa. Macabro, sinistro, mórbido: estes eram os adjetivos favoritos usados para descrevê-los”⁶⁵, ele observa.

⁵⁹ Ibidem, p. 91.

⁶⁰ Ibidem, p. 91.

⁶¹ Ibidem, p. 86. A propósito da comparação, estereoscópio é um instrumento que permite a observação simultânea, através de uma objetiva binocular, de duas imagens de um objeto, obtidas com ângulos ligeiramente diferentes, produzindo a sensação de relevo, de terceira dimensão.

⁶² KRACAUER, Siegfried, op. cit., p. 92.

⁶³ Ibidem, p. 82.

⁶⁴ Ver FREUD, Sigmund. “O estranho”, in: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

⁶⁵ KRACAUER, Siegfried, op. cit., 15.

Neste ponto, *O gabinete do doutor Caligari* não constitui exceção à regra. Pelo contrário. Emblemático do expediente de neutralização das questões políticas pela exaltação dos valores “da alma”, o filme traz em seu próprio roteiro a marca registrada desta transvaloração. Como indica Kracauer, as importantes alterações sofridas pelo roteiro original têm como consequência nada menos que a completa inversão de seu significado sócio-político. “Enquanto a história original expunha a loucura inerente à autoridade, o Caligari de Wiene glorificava esta mesma autoridade e condenava seu antagonista à loucura. Um filme revolucionário foi transformado assim em um filme conformista”.⁶⁶

Tal reviravolta ocorre pelo recurso à uma espécie de “moldura” que edita e reinterpreta a trama segundo uma outra perspectiva. Em linhas gerais, o roteiro de Janowitz e Mayer retrata a história de um enigmático ocultista, o doutor Caligari, que chega a uma pequena cidade para apresentar seu instigante número de adivinhação em um parque de diversões. A principal atração é, na verdade, o “vidente” Cesare que, numa espécie de transe hipnótico, é capaz de revelar o futuro à plateia, respondendo, a cada apresentação, a uma de suas perguntas. Entretanto, o sonâmbulo acaba se tornando o principal suspeito de crimes – cujo mentor, ao que tudo indica, é o próprio Dr. Caligari – um psiquiatra insano que, inspirado em um célebre místico italiano de mesmo nome, leva adiante experimentos “científicos” para descobrir a chave para o controle total sobre suas “cobaias”, de modo a fazê-las executar as ações mais abjetas sob suas ordens. Finalmente descoberto e responsabilizado pelas mortes cometidas, o doutor é diagnosticado como louco e internado em um hospício. Segundo Kracauer,

“O caráter de Caligari engloba as fatais tendências inerentes ao sistema alemão; ele exemplifica uma autoridade ilimitada que idolatra o poder como tal e que, para satisfazer sua avidez pela dominação, viola cruelmente todos os direitos e valores humanos”.⁶⁷

Ele ainda acrescenta:

“Caligari é uma premonição muito específica [de Hitler], no sentido de que usa o poder hipnótico para forçar seu desejo sobre seu instrumento – uma técnica pressagiando, em conteúdo e propósito, a manipulação da alma que Hitler foi o primeiro a colocar em prática em escala gigantesca”.⁶⁸

⁶⁶ Ibidem, p. 84.

⁶⁷ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*, op. cit., p. 82.

⁶⁸ Ibidem, p. 89.

Porém, esta versão original em que “a razão ultrapassa o poder irracional e a autoridade insana é simbolicamente abolida” é radicalmente adulterada por sugestão do primeiro diretor convidado para rodar o filme: Fritz Lang. Em total conformidade com as modificações propostas por ele, Robert Wiene mantém a estrutura de “moldura” acrescentada ao roteiro, de tal forma que ao invés de Caligari, o jovem Francis, em contrapartida, é o anti-herói acometido de delírios alucinatorios, sendo, por fim, trancafiado em um manicômio como louco. Para Kracauer, os elementos narrativos e pictóricos do filme gravitam em torno de dois pólos opostos: o primeiro corresponde ao da “autoridade” ou mais especificamente ao da “tirania”; o segundo, ao contrário do que se poderia supor, não é o da “liberdade” ou da “autonomia”, mas, em vez disso, do “caos” ou da “anarquia”. O autor mostra que, intencionalmente ou não, *Caligari* expõe a alma oscilando entre os extremos da tirania e do caos, e enfrentando uma situação desesperada: qualquer fuga da tirania parece atirá-la num estado de confusão absoluta – e vice-versa.

“O filme de Wiene sugere que, ao se voltarem para dentro de si mesmos, os alemães foram impulsionados a reconsiderar sua crença tradicional na autoridade. Esse comportamento atingiu o grosso dos trabalhadores social-democratas, levando-os a refrear sua ação revolucionária; e ao mesmo tempo uma revolução psicológica parece ter-se delineado nas profundezas da alma coletiva”.⁶⁹

Contudo, ao tornar o filme uma projeção externa de eventos psicológicos, a representação expressionista simboliza o “encolhimento geral para dentro de uma concha” que parece ter ocorrido na Alemanha no pós-guerra. Onde o sentido maior da afirmação de Kracauer: “*Caligari* mostra a alma trabalhando”.⁷⁰ A este respeito, Janowitz conta que cerca de seis anos após a estreia de *Caligari*, ele procurou o Conde Etienne de Beaumont em sua imponente residência em Paris. Nesta ocasião, o conde teria manifestado sua enorme admiração por *Caligari*, referindo-se ao filme como “tão fascinante e obscuro quanto a alma alemã”. Ele vai adiante: “Agora chegou o momento de a alma alemã falar, Monsier. A alma francesa falou há mais de um século, na revolução, e vocês têm estado mudos... Agora estamos esperando pelo que vocês têm para compartilhar conosco, com o mundo”.⁷¹ Ora, se o mito nazista foi o discurso, por excelência, da alma alemã, o expressionismo, por sua vez, foi seu prenúncio – manifesto não em palavras, mas, instintivamente, através de um grito.

⁶⁹ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*, op. cit., p. 84.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 88.

⁷¹ Manuscritos de Hans Janowitz *apud* KRACAUER, Siegfried, op. cit., p. 92.

4.6. O expressionismo

“O homem grita das profundezas de sua alma, a época toda se transforma num grito isolado, perfurante. A arte também grita, dentro da profunda escuridão, grita por socorro, grita pelo espírito. Isso é expressionismo”.⁷² Um tanto quanto pungentes, as palavras de Hermann Bahr são publicadas em 1916 e têm o mérito de trazer à luz o parentesco inextrincável entre o movimento expressionista e o *Zeitgeist* soturno, angustiado e irremediavelmente dilacerado pelos desastres da primeira guerra. Vale notar que, de 1914 a 1918, a Alemanha viria a contabilizar um número significativo de baixas entre os próprios artistas expressionistas que, voluntária ou involuntariamente, tomaram parte no *front* – Stadler, Stramm e Werfel entre os poetas, Macke e Marc entre os pintores, são apenas alguns dentre os milhares de jovens que perderam suas vidas em combate. Isso sem contar os suicídios cometidos em decorrência de tantas e tão atrozes carnificinas, como é o caso do poeta austríaco Georg Trakl – morto em 1914, em consequência de uma dose excessiva de cocaína, ministrada após a destruição de Grodek na Cracóvia. Ou as lancinantes recordações, traumas e fantasmagorias de guerra cristalizados na lírica “cadavérica” de Gottfried Benn⁷³ ou no *Memento mori* de Else Lasker-Schüler: “A vida está no coração de todos como em ataúdes”.⁷⁴ De forma análoga ao barroco alemão – o qual é contemporâneo da devastadora guerra dos 30 anos –, o expressionismo é, por assim dizer, o fruto amargo do sentimento de “fim de mundo” acionado pelo anúncio da catástrofe iminente.⁷⁵

Surgido na Alemanha entre 1905 e 1928 (ou, para alguns, 1922) – isto é, no curto intervalo entre os anos imediatamente anteriores ao início da grande guerra e a proclamação

⁷² In: FURNESS, R. S. *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 71.

⁷³ “O homem:/ Nesta fila aqui estão ventres apodrecidos/ e nesta está o peito apodrecido./ Lado a lado camas malcheirosas. As enfermeiras revezam-se a cada hora./ Vem, levanta sem medo esta coberta./ Vê, esse monte de gordura e sumos putrefatos/ para um homem um dia já foi tudo./ também foi êxtase, lar./ Vem, olha esta cicatriz no peito./ Sentes o rosário de pontos moles?/ Toca, sem medo. A carne é mole e não dói./ Esta aqui sangra como se de trinta corpos./ Ninguém tem tanto sangue./ Desta aqui ainda tiraram um filho do ventre canceroso./ Deixa-se que durmam. Dia e noite. – Aos novos/ diz-se: aqui o sono cura. – Só aos domingos/ para as visitas podem estar mais despertos./ Já se come pouco. As costas/ são feridas. Vês as moscas. Às vezes/ a enfermeira lava. Como se lavam bancos./ Aqui o solo já incha em torno de cada leito./ Carne nivela-se à terra. Brasa vai-se embora./ Sumo começa a correr. Terra chama”. BENN, Gottfried. “Homem e mulher passeiam no Pavilhão do Câncer”, in: CAVALCANTI, Cláudia (org). *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. Edição bilingue. Tradução e comentários: Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. pp. 56-7.

⁷⁴ Do original, em alemão, “*Das Leben liegt in aller Herzen wie in Särgen*”. LASKER-SCHÜLER, Else. “*Weltende*”, in: CAVALCANTI, Cláudia, op. cit., pp. 134-5.

⁷⁵ Ainda em 1911, Jakob van Hoddis descreve sua própria sensação de “fim do mundo” num poema de mesmo título, considerado por muitos como o início do expressionismo literário na Alemanha. “O chapéu voa da cabeça do cidadão./ Em todos os ares retumba-se gritaria./ Caem os telhadores e se despedaçam/ E nas costas – lê-se – sobe a maré./ A tempestade chegou, saltam à terra/ Mares selvagens que esmagam largos diques./ A maioria das pessoas tem coriza./ Os trens precipitam-se das pontes”. VAN HODDIS, Jakob. “*Weltende*”, in: CAVALCANTI, Cláudia (org.), op. cit., pp. 118-9.

da República de Weimar –, o expressionismo se afirmará como um movimento essencialmente jovem de extração alemã e impacto internacional, disparado pelo ímpeto de contestação radical aos velhos códigos de representação autorizados pela arte guilhermina do Segundo Reich.⁷⁶ Do ponto de vista historiográfico, suas origens encontram-se em Dresden, onde um grupo de estudantes de arquitetura se reúne para formar o *Die Brücke* (A Ponte). Fundado em 1905 pelos amigos Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein, Müller e Nolde, e considerado o marco inaugural do movimento expressionista na Alemanha, o *Die Brücke* teria, contudo, uma vida relativamente breve, vindo a se dissolver em 1913.⁷⁷ Ao mesmo tempo, surgem, em cascata, vários outros pólos criativos espalhados por cidades como Berlim, Leipzig e Munique, oriundos não apenas das artes plásticas, mas também do teatro, da literatura, da música e até do cinema: o “Novo Clube” (*Neue Klub*, 1909) de Kurt Hiller e Erwin Lewenson, o “Cabaré Neopatético” (*Neopathetisches Kabarett*, 1909) de Kurt Hiller, “A Tempestade” (*Der Sturm*, 1910) de Herwarth Walden, “A Ação” (*Die Aktion*, 1911) de Franz Pfemfert e “O Cavaleiro Azul” (*Der Blaue Reiter*, 1911) de Kandinsky e Franz Marc são apenas alguns entre os grupos mais conhecidos.

Movido pelo premente desejo de inovação, o *pathos* expressionista se faz sentir por toda parte: nas telas de Paul Klee, na poesia de Georg Heym, nas composições de Schönberg, no teatro de Wedekind, na prosa de Kafka ou em filmes como *O Gabinete do Doutor Caligari* (1919). A despeito da grande heterogeneidade de meios, linguagens e discursos que lhe é própria, uma certa “atitude” expressionista pode ser rastreada em meio à pletora de manifestações que, não obstante, guardam em comum traços bem característicos, a saber: o repúdio à *mimesis*, a oposição aos clássicos, as experimentações formais, a valorização da subjetividade, o primado da emoção, o ímpeto visionário, enfim, “êxtase”, “partida” e “despertar” como palavras de ordem. Tudo isso catalizado pelo onipresente anseio pelo *novo*: por uma *nova* realidade, por uma *nova* arte, por um *novo* homem. “A poesia de nosso tempo é fim e ao mesmo tempo início”,⁷⁸ resume Kurt Pinthus em sua célebre antologia de 1920, sugestivamente intitulada “Aurora ou Crepúsculo da Humanidade” [*Menschheitsdämmerung*].

⁷⁶ Sobre o expressionismo ver: PINTHUS, Kurt. *Menschheitsdämmerung: ein Dokument des Expressionismus*. Berlim: Rowohlt, 2003, 1998; BODE, Dietrich. *Gedichte des Expressionismus*. Leipzig: Reclam, 1998; BEST, Otto F. *Theorie des Expressionismus*. Leipzig: Reclam, 1986; VIETTA, Silvio e KEMPER, Hans-Georg. *Expressionismus*. Uni-Taschenbücher: Stuttgart, 1997; RAABE, Paul. *The Era of German Expressionism*. Nova Iorque: The Overlook Press, 1985; FURNESS, R. S. *Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990; GUINSBURG, J. (org). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁷⁷ Ver BELOUBEK-HAMMER, Anita et ali (org). *Brücke und Berlin – 100 Jahre Expressionismus: Publikation zur Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie, 8 de junho a 28 de agosto de 2005*. Lübbrechtsen: Nicolai, 2005.

⁷⁸ PINTHUS, Kurt. *Menschheitsdämmerung: ein Dokument des Expressionismus*, op. cit., apud CAVALCANTI, Cláudia (org). *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p. 24.

Inspirados pela filosofia de Nietzsche,⁷⁹ os expressionistas se equilibram sobre o fio tenso que separa a besta e o além-do-homem (*Übermensch*), seguindo pela trilha sem volta em direção ao próprio ocaso (*Untergang*). Ambigualmente, a profecia de Zaratustra ecoa pelos jovens corações como uma espécie de hino místico-vitalista contra o conformismo, o tédio e a estagnação, em última instância, normalizados pelas vetustas instituições guilherminas.⁸⁰

“O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem (*Übermensch*) – uma corda sobre um abismo.

É o perigo de transpô-lo, o perigo de estar a caminho, o perigo de olhar para trás, o perigo de tremer e parar.

O que há de grande no homem é ser ponte, e não meta; o que pode amar-se no homem é ser uma transição e um ocaso.

Amo os que não sabem viver senão no ocaso, porque estão a caminho do outro lado”⁸¹.

Nas palavras do jovem Adorno:

“Empurrado a novas e estranhas formas, o expressionismo é uma declaração iluminista de guerra. Todas as formas obsoletas pelas quais irrompe tornam-se, ao mesmo tempo, estopim de incêndio e tocha. Jogando suas energias contra resistências incontáveis, nunca encontra orientação no eu; exterioriza-o, e o dirige contra o mundo. Introspecção e reflexão lhe são estranhos; onde tem a coragem de ser inteligente, usa essa inteligência apenas

⁷⁹ Sobre Nietzsche, Gottfried Benn afirma que, para a sua geração, o filósofo havia sido “o terremoto da época”. Ver BENN, Gottfried. “Nietzsche – nach Fünfzig Jahren” (Conferência de 25/8/1950), in: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Editadas por D. Wellershoff. Vol. I, 1962. Antes de Benn, o dramaturgo sueco August Strindberg, usualmente apontado como uma das grandes influências expressionistas, escreve a Nietzsche depois de receber um exemplar de sua *Genealogia da moral*: “Sem sombra de dúvida, o senhor deu à humanidade o livro mais profundo que ela possui e, o que não é de menos, teve a coragem, os recursos talvez, de jogar na cara da plebe essas palavras soberbas! [...] Terminei todas as cartas aos meus amigos: leiam Nietzsche! É a minha *Carthago delenda est*”. STRINDBERG, August *apud* MARTON, Scarlett. “Desfigurações e desvios”, in: MARTON, Scarlett (org). *Nietzsche na Alemanha*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Unijui, 2005, p. 18.

⁸⁰ Vale lembrar que por ocasião da Primeira Grande Guerra, *Assim falou Zaratustra* foi convertido em uma espécie de “Bíblia” que, não raro, acompanhava os voluntários alemães convocados para o *front*. Assim como o culto do “além-do-homem” (*Übermensch*), tornara-se, em suma, um livro “da moda”. A este respeito, ver MARTON, Scarlett. “Desfigurações e desvios”, in: MARTON, Scarlett (org). *Nietzsche na Alemanha*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Unijui, 2005, pp. 13-49. Como observa Müller-Lauter, ainda nesta época, ninguém se preocupava com a filosofia nitzschiana e com as contradições inerentes a ela. Nietzsche era tomado ao pé-da-letra, e citado ao gosto de cada um. “Extasiava-se com ele”. No entanto, com o fim da guerra e em face das sequelas deixadas, tal atitude se diluiu no tempo; já não se procurava mais viver de acordo com o *pathos* extático tão característico de Zaratustra. A este respeito, ver MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. “Desafio Nietzsche” in: MARTON, Scarlett. “Desfigurações e desvios”, in: MARTON, Scarlett (org). *Nietzsche na Alemanha*. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí, RS: Unijui, 2005, pp. 51-78.

⁸¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Tradução: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 38. Do original, em alemão, “*Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, – ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Weg, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben. Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Übergang und ein Untergang ist. Ich liebe Die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergehende, denn es sind die Hinübergehenden*”. NIETZSCHE, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009, pp. 16-17.

para rasgar em farrapos as formas adversas. Para ele, seus próprios pressupostos tornam-se inquestionáveis, ultrapassam as dúvidas. É assim que a nova arte desemboca em crise”.⁸²

Seja como for, em 1925 o movimento já apresentava nítidos sinais de esgotamento, o que fica patente na homenagem póstuma assinada pelo poeta Iwan Goll no texto “Morre o expressionismo”.

“Reivindicação. Manifesto. Apelo. Atuação. Súplica. Êxtase. O homem grita. (...) Quem não participou? Todos participaram. (...) Nenhum expressionista foi reacionário. Nenhum deixou de ser contra a guerra. Nenhum que não acreditasse em fraternidade e comunhão. (...) Expressionismo foi uma bela, boa, grande causa. (...) Mas o resultado é, infelizmente, e sem culpa dos expressionistas, a república alemã em 1920. (...) O expressionista escancara a boca e simplesmente fecha em seguida”.⁸³

Ora, dada a vocação disruptiva e, portanto, irredutivelmente antiprogramática do movimento, não se pode acatar tal declaração sem maiores objeções a respeito. Afinal, malgrado um número considerável de artistas expressionistas terem, com efeito, adotado uma postura política de declarada aversão à guerra, vários deles, em contrapartida, foram seus grandes entusiastas – em alguns casos, chegando inclusive a se alinhar com a ideologia “contrarrevolucionária” do nacional-socialismo, como Arnolt Bronnen, Hanns Johst, Robert Becher e Gottfried Benn, por exemplo. Este último, aliás, nunca fora partidário quer do pacifismo, quer do engajamento socialista alardeado por parte considerável dos artistas. Leitor de Jung e médico apaixonado pela biologia, não percebia na história o sentido da luta de classes, preferindo, em vez disso, os mitos da “raça”, do “sangue” e do “solo”. Em 1933, converteu-se ao nazismo, proclamando Esparta como precursora dos valores nacional-socialistas, e professando sua fé em textos como “O novo estado e os intelectuais”, “Expressionismo”, “O mundo dórico” e “A autonomia da arte”.

4.7. O debate realismo x modernismo

Até por conta da enorme repercussão política, os debates não se encerriam com o fim do movimento. Muito pelo contrário. Já nos anos 30, a polêmica acerca do caráter

⁸² ADORNO, Theodor. “Expressionismo e verdade: uma crítica da literatura recente”. Tradução: Newton Ramos de Oliveira.

⁸³ In: CAVALCANTI, Cláudia. *A literatura expressionista alemã*. São Paulo: Ática, 1995. p. 73.

“progressista” ou “reacionário” do expressionismo é um dos pontos mais controvertidos de sua recepção filosófica.⁸⁴ Por sinal, a disputa entre Bloch e Lukács⁸⁵ é bastante elucidativa da complexa vizinhança entre as experiências artística e política da Alemanha imperial ao terceiro Reich via República de Weimar.

A propósito, a adesão de Gottfried Benn ao regime nazista se tornaria emblemática daquilo contra o que Bernhard Ziegler,⁸⁶ claramente influenciado pelo realismo socialista, se insurgiria com vigor: a relação de causalidade, para ele, indelével entre o expressionismo e o fascismo. Ao comentar a postura de Benn, este dogmático teórico marxista chega a comparar o expressionismo com a criança da qual o fascismo seria o adulto: “Os demais expressionistas eram simplesmente ilógicos demais para atingir a mesma meta. Hoje nós podemos ver que espécie de fenômeno o expressionismo era e onde ele desemboca, se seguido até seu fim lógico; ele leva ao fascismo”.⁸⁷ Publicado no periódico *Das Wort*, em 1937, o artigo desfere um ataque frontal contra o expressionismo, se convertendo no estopim da não menos enérgica resposta de Ernst Bloch, a qual reflete uma postura diametralmente oposta em relação ao assunto tratado. Ao legitimar o protesto dos expressionistas contra a guerra imperialista de Guilherme II, o filósofo, contra Ziegler, não hesita em ressaltar a dimensão essencialmente antifascista do movimento.

Na verdade, Bloch reconheceria no artigo deste renomado discípulo de Lukács nada mais que os ecos das palavras de seu mestre, apontando o texto de 1934, “Grandeza e decadência do expressionismo”, como a virtual fonte da alegada assimilação do movimento ao regime fascista. Neste artigo, Lukács admite que as tendências *conscientes* do expressionismo não seriam necessariamente fascistas, constituindo, antes, apenas mais um componente da síntese ideológica operada pela propaganda nazista. Não obstante, o autor vislumbra no expressionismo uma herança que poderia, sim, vir a ser usada indevidamente em prol da campanha de Hitler. Segundo Lukács, precisamente ali, Goebbels teria encontrado

⁸⁴ Ver MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

⁸⁵ Apesar de Bloch e Lukács terem assumido lados opostos na querela sobre o expressionismo, os dois jovens autores chegaram a manter uma intensa parceria filosófica entre os anos de 1912 e 1918, quando compartilharam de uma residência comum em Heidelberg. Tudo indica que Bloch teria influenciado o colega em sua decisão de se dedicar a um estudo sério sobre Hegel, do mesmo modo que Lukács teria contribuído para sua aproximação do misticismo cristão, especialmente nos trabalhos sobre Kierkegaard e Dostoiévsky. A primeira grande guerra, contudo, marca o início do afastamento de sua trajetória filosófica e política, com a volta de Lukács para a Hungria, e a partida de Bloch para a Suíça. Já durante o pós-guerra, aquele primeiro se filiará ao Partido Comunista, trabalhando como seu organizador e teórico marxista na Terceira Internacional. Enquanto isso, Bloch permanecerá um simpatizante heterodoxo em vez de um militante engajado, se convertendo no porta-voz de uma espécie de romantismo revolucionário que ele próprio jamais negaria. A este respeito ver LÖWY, Michael. *Romantismo e política*.

⁸⁶ Pseudônimo do escritor Alfred Kurella – teórico que, aliás, viria a adquirir grande prestígio na futura DDR.

⁸⁷ ZIEGLER, Bernhard. “Nun ist dies Erbe zuende...”, in: *Das Wort*, 1937, vol. 9 *apud* BLOCH, Ernst. “Discussing Expressionism”, in: ADORNO et alii. *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso, 2007, p. 16.

a semente de ideias bastante prolíferas, o que, para ele, seria um indício mais que suficiente para caracterizar o expressionismo como “o modo literário correspondente ao imperialismo plenamente desenvolvido”.⁸⁸

Para o autor, tal apropriação teria sido possível, e mesmo facilitada, devido à ênfase exacerbada dos expressionistas nas figuras de uma subjetividade solipsista perigosamente lastreada pela binômio mitologia-irracionalismo. Em seu desprezo pelo que designa como “forma mitificadora de oposição imperialista”, Lukács sustenta que seu estilo tende a um “manifesto emotivo, retórico e vazio” que, enfim, teria redundado em nada além de um “pseudoativismo declamatório”. Assim, ao subsumir toda a não pouco heterogênea produção expressionista à “ideologia do USPD”, o filósofo húngaro teria perdido de vista o enorme potencial revolucionário presente *in muce* nas imagens utópicas, as quais inspiram a imaginação criadora de pintores, dramaturgos, romancistas e poetas.

Mas não é só isso. Em sua defesa do expressionismo, Bloch enumera ainda graves insuficiências na argumentação lukacsiana. Em primeiro lugar, ele chama atenção para o fato de o artigo de Lukács não fazer qualquer menção aos trabalhos particulares de autores específicos, optando, em vez disso, por tratar o movimento como um único bloco monolítico, todo ele corrompido pela irremediável vocação irracionalista. Para Bloch, tal omissão seria ainda mais comprometedor no caso da música e, sobretudo, das artes plásticas,⁸⁹ que simplesmente não figuram neste texto, no limite, parcial e difamatório. Assim, expoentes como Marc, Klee, Kokoschka, Nolde, Kandinsky e Schönberg são deliberadamente ignorados pelo tendencioso julgamento de Lukács, o qual teria negligenciado precisamente as contribuições reputadas como as mais fecundas e duradouras para o mundo da arte. Ademais, mesmo os trabalhos literários não chegam a receber de Lukács a devida atenção, seja ela quantitativa ou qualitativa: nomes de figuras centrais para a lírica expressionista como os de

⁸⁸ LUKÁCS, Georg *apud* BLOCH, Ernst, op. cit., p. 17.

⁸⁹ Vale notar que, a exemplo dos românticos, o diálogo criativo entre as diversas manifestações artísticas é uma característica marcante no trabalho de expoentes como Kokoschka – que além de pintor, era também dramaturgo –, Ernst Barlach – desenhista, escultor e teatrólogo –, Schönberg – compositor e pintor – e, sobretudo, Kandinsky. Autor do influente *Do espiritual na arte* (1910), este último, a propósito, era um grande admirador do poder físico e emocional das cores. Com base no método de Mme. A. Satchárin-Unkóvski – que estimulava a sensibilidade das crianças convertendo o colorido das flores em notas musicais –, o artista pintava planos, esferas e pontos numa sinfonia de tons vibrantes. Ao misturar os sentidos e as formas de arte, Kandinsky deu vida a uma espécie de misticismo visual à la Rudolf Steiner, valendo-se de uma sinestesia que evoca Rimbaud e Scriabin. Sobre as ressonâncias artísticas e pessoais entre Kandinsky e Schönberg, ver HALDEMANN, Mattias. *Harmonie und Dissonanz. Gerstl Schönberg Kandinsky. Malerei und Musik im Aufbruch*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2006; PALEZIEUX, Nikolaus. *Der geometrische Punkt ist ein unsichtbares Wesen, Wassily Kandinsky und Arnold Schönberg*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1998. Ver KANDINSKY, Vássily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Trakl, Heym e Else Lasker-Schüler, por exemplo, não são sequer citados em sua apreciação crítica.

Por tudo isso, o empedernido paladino da arte realista não teria logrado atingir o cerne daquilo que o movimento teria, ao fim e ao cabo, representado – tanto do ponto de vista artístico quanto político. Na medida em que fundamenta sua avaliação, não na produção expressionista propriamente dita, mas apenas em prefácios ou comentários de antologias, na “Introdução” de Kurt Pinthus, nos periódicos de Leonhard, Rubiner, Hiller e outros do gênero, Lukács teria se concentrado exclusivamente na literatura *sobre* o expressionismo, perdendo o contato direto com suas obras e autores. O resultado teria sido um “ensaio sobre ensaios” elaborado a partir de “conceitos de conceitos” com base em um material “de segunda mão”, selecionado de acordo com a adequação a seu próprio projeto filosófico de então: elaborar uma sistemática história da prosa narrativa que colocasse em evidência a reciprocidade entre o discurso ideológico e a forma literária.

Entretanto, ao enaltecer o legado cultural da *Aufklärung* como o único antídoto possível contra a irreversível decadência burguesa, Lukács incorre em generalizações grosseiras, as quais teriam produzido uma análise “unilateral” e “distorcida” bastante aparentada com o esquema de “sociologismo”, ironicamente tão combatido por ele. Atento aos riscos inerentes às simplificações arbitrárias, Bloch adverte: “Na época do *front* popular, apegar-se a uma tal abordagem ‘preto no branco’ parece menos apropriado do que nunca; é algo mecânico, não dialético”.⁹⁰ Já com relação ao posicionamento do expressionismo como um movimento essencialmente a-histórico, ele pondera: “A antítese Expressionismo *versus* herança clássica é tão rígida em Lukács quanto em Ziegler”.⁹¹ Refutando um certo “deficit” de tradição indevidamente atribuído às produções expressionistas, o autor destaca o vínculo entre o movimento e seus “predecessores literários” no *Sturm und Drang*, bem como nos trabalhos de Goethe, tais como *Wanderers Sturmlied*, *Harzreise im Winter*, *Pandora* e na segunda parte de *Fausto*. Segundo ele, o grupo O Cavaleiro Azul (*Der Blaue Reiter*), em especial, apresentaria importantes correspondências com Grünewald, com a arte primitiva e até mesmo com o barroco. Além disso, rebatendo a censura de impopularidade e elitismo de seus integrantes, o grupo teria se inspirado nas pinturas de vidro de Murnau, nos desenhos de crianças, prisioneiros e doentes mentais, tendo inclusive redescoberto a “arte decorativa nórdica” como parte de uma interessante “tradição gótica secreta”.

⁹⁰ BLOCH, Ernst. “*Discussing Expressionism*”, op. cit., p. 21.

⁹¹ *Ibidem*, p. 18.

Desta forma, o sentido e a importância do expressionismo podem ser encontrados exatamente onde Ziegler os condena, isto é, na subversão dos protocolos academicistas aos quais os valores da arte foram sistematicamente reduzidos. “Em vez das eternas ‘análises formais’ da obra de arte, [o expressionismo] chama atenção para os seres humanos e sua substância na busca por uma expressão o mais autêntica possível”.⁹² Seja como for, vale lembrar que apenas algumas semanas antes do artigo de Ziegler ser publicado, o próprio Hitler inauguraria a polêmica exposição de “Arte Degenerada” em Munique, não deixando dúvidas quanto à posição oficial do nacional-socialismo a respeito das vanguardas artísticas, em geral, e do expressionismo, em particular.⁹³ O que só demonstra a precariedade das teses extremas, seja de Lukács ao depreciar as obras expressionistas como meros produtos da ideologia burguesa, seja de Bernhard Ziegler ao associá-las irrevogavelmente ao regime nazista.

Perspicaz, Bloch finaliza sua resenha com uma provocação: se o expressionismo permanece incompreensível aos olhos do observador, isso pode tanto sinalizar uma falha do movimento em realizar seu projeto, quanto ainda apontar para o fato de o próprio observador não ser dotado de uma mente suficientemente aberta, imprescindível para a apreciação de qualquer arte nova. “A herança do expressionismo não cessou de existir, porque nós ainda nem começamos a considerá-la”,⁹⁴ ele conclui.

4.8. A exposição de Arte Degenerada

Aberta em 19 de julho de 1937 no Hofgarten da Casa da Arte Alemã em Munique, a exposição de “Arte Degenerada” (*Entartete Kunst*)⁹⁵ será para sempre lembrada como um dos expedientes mais contundentes utilizados pelos ideólogos nazistas para liquidar de vez com a

⁹² Ibidem, p. 23.

⁹³ Ver NAZÁRIO, Luis. “O expressionismo e o nazismo”, in: GUINSBURG, J (org). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp. 649-677.

⁹⁴ Ibidem, p. 27.

⁹⁵ A este respeito, ver: FLECKNER, Uwe (org). *Angriff auf die Avantgarde: Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus*. Berlin: Akademie Verlag, 2007; _____. *Das verfemte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst um Dritten Reich*. Berlin: Akademie Verlag, 2009; SCHUSTER, Peter-Klaus. *Nationalsozialismus und ‚Entartete Kunst‘: die Kunststadt München*. Munique: Prestel, 1998; BARRON, Stephanie. *Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde in Nazi-Deutschland*. München: Hirmer, 1994; e GINDER, Ursula A. *Munich 1937: “The Development of Two Pivotal Art Exhibitions”*. Disponível em: <<http://www.history.ucsb.edu/faculty/marcuse/classes/133c/133cproj/04proj/GinderNaziArt047.htm>>. Acesso em: 02 set. 2009.

arte moderna – sistematicamente desqualificada como “judaico-bolchevique”.⁹⁶ Com o intuito de demonstrar seu caráter nocivo para a formação, não apenas estética, mas também moral e ética do povo alemão, foram reunidas 650 gravuras, pinturas e esculturas de 112 artistas considerados “degenerados”,⁹⁷ cujos trabalhos – a serem posteriormente destruídos⁹⁸ – deveriam representar o mais abjeto exemplo da “decadência da cultura” (*Kulturzerfall*) capitaneada pelas vanguardas desde o início do século.⁹⁹

Com entrada gratuita – porém vedada aos menores de 18 anos, numa tentativa de reforçar o teor “obsceno” das obras expostas –, o evento percorreu, ao longo de três anos, 12 cidades alemãs e austríacas, atingindo, já em novembro de 1937, a impressionante marca de 2 milhões de expectadores – o que equivale a uma média de nada menos que 20.000 pessoas por dia!¹⁰⁰ Seu objetivo declarado era “apontar as raízes coletivas da anarquia política e cultural, bem como desmarcar a degeneração da arte como arte bolchevista no pleno sentido da palavra”.¹⁰¹ Em seu discurso de abertura, Adolf Ziegler – pintor preferido de Hitler, e em 1936 nomeado presidente da Câmara de Cultura do Reich (RKK) –, esclarece:

⁹⁶ Na verdade, várias outras exposições do gênero já haviam sido realizadas pelo regime nazista a fim de difamar publicamente seus “antimodelos”. “Câmaras de Horrores” (1933), “Bolchevismo Cultural” (1933), “Grande Exposição Antibolchevista” (1934) e “O Eterno Judeu” (1937) são apenas algumas delas.

⁹⁷ Vale notar que a palavra alemã “*Entartung*” (degeneração) provém originalmente das ciências naturais, e designa o processo pelo qual uma espécie biológica se descaracteriza e, desta forma, se corrompe ao ponto de não mais pertencer à sua própria. Reforçando os fundamentos social-darwinistas da campanha pelo implacável extermínio das vanguardas artísticas, Alfred Rosenberg chega a se referir ao expressionismo como “esta planta sírio-judaica alienígena que deve ser arrancada pela raiz”. Ver ADAM, Peter. *The Arts of the Third Reich*. Londres: Thames and Hudson, p. 33.

⁹⁸ Malgrado a ideia inicial da exposição anunciar que os trabalhos “degenerados” seriam, ao fim e ao cabo, destruídos, tal desfecho não veio a se consumir de fato. Assim, enquanto uma boa parte das obras foram incorporadas a coleções de arte particulares dos próprios nazistas, outros tantos trabalhos assinados por artistas não-alemães como Picasso e Van Gogh foram leiloados em 1939 no Hotel Nacional, em Lucerna, na Suíça. A este respeito, ver FLECKNER, Uwe. *Das verfeimte Meisterwerk: Schickalswege moderner Kunst im Dritten Reich*. Berlim: Akademie Verlag, 2009

⁹⁹ Empreendimento semelhante acontece entre os dias 22 e 29 de maio de 1938, no Kunstpalast Ehrendorf em Düsseldorf – por sinal, na mesma ocasião em que seria comemorado o 125º aniversário do compositor alemão Richard Wagner. Desta vez, o alvo é a chamada “Música Degenerada” (*Entartete Musik*). Artistas modernos, “não-arianos”, como Arnold Schönberg, Ernst Krenek, Kurt Weill, Hanns Eisler, Franz Schreker, Erwin Schulhoff e Ernst Toch, mas também Anton Webern, Paul Hindemith e Igor Strawinsky estão entre alguns daqueles difamados pela mostra que, seguindo as pegadas da exposição de “Arte Degenerada”, percorreu Weimar, Munique e Viena. Detalhe: a fim de reforçar a mensagem da superioridade da raça ariana, o cartaz da exposição mostra um negro tocando um saxofone com uma estrela de Davi na lapela.

¹⁰⁰ A título de comparação, a primeira Grande Exposição de Arte Alemã (*Grosse Deutschen Kunstausstellung*), realizada concomitantemente na mesma *Haus des Deutschen Kunst* para oferecer um contraponto para divulgar os ícones e modelos da arte nazista, recebeu um público sensivelmente inferior de “apenas” 420.000 pessoas. Na verdade, tal iniciativa está longe de ser pioneira entre os alemães. Ao longo de toda a década de 30, foram organizadas diversas outras exposições do gênero, como “Arte Alemã” (1933), “Arte Tradicional” (1934), “Sangue e Solo” (1933), “Solo Alemão” (1935) e “Escultores Alemães” (1936), por exemplo.

¹⁰¹ Do original, em alemão, “*Sie [die Ausstellung ‘Entartete Kunst’] will die gemeinsame Wurzel der politischen Anarchie and der kulturellen Anarchie aufzeigen; der Kunstentartung als Kunstbolschewismus im ganzen Sinn des Wortes entlarven*”. HALASZ, Joachim von (org). *Hitler’s Degenerate Art: The Exhibition Catalogue*. Londres: WPC, 2008, p. 2. Originalmente publicado em 1937 como *Entartete Kunst Ausstellungsführer*. Nossa tradução.

“O povo confia, como em todas as coisas, no julgamento de um único homem, nosso líder (*Führer*). Ele sabe que caminho a arte alemã deve seguir para cumprir sua missão de expressar o caráter alemão. O que vocês verão aqui são os produtos deformados da loucura, impertinência e falta de talento”.¹⁰²

A fim de convencer o público da efetividade e do alcance de seus intentos, o catálogo da mostra – idealizada, não por acaso, pelo ministro da Propaganda e do Esclarecimento Público, Joseph Goebbels – traz um elucidativo texto introdutório intitulado programaticamente “O que pretende a exposição de ‘Arte Degenerada’?” Um tanto quanto eloquentes, suas primeiras linhas prenunciam o encerramento de um ciclo e o advento de uma grande transformação em marcha: “No início de uma nova era para o povo alemão, [esta exposição] pretende (...) oferecer uma visão geral do horrível epílogo da decadência da cultura das últimas décadas antes da grande virada”.¹⁰³

Para isso, valendo-se de abundantes recursos – visuais e retóricos – foram selecionadas, apreendidas e, em seguida, depreciadas centenas de obras de renome internacional pertencentes a 32 museus e galerias, distribuídas em 9 grupos ou categorias principais. Pelo viés dogmático do determinismo naturalista, tal esquema classificatório, de orientação pseudo-cientificista, buscava elucidar o processo global designado como “degeneração da arte” (*Kunstentartung*) em seus múltiplos aspectos: formal (grupo 1), religioso (grupo 2), político (grupo 3), antibelicista (grupo 4), moral (grupo 5), racial (grupo 6), patológico (grupo 7), judaico (grupo 8) e irracionalista (grupo 9).

Assim, o primeiro grupo em exibição reúne trabalhos de artistas como Kirschner e Otto Dix, e analisa o lado estritamente formal da conspiração acionada pelos adoradores do “novo” para arruinar os cânones, modelos e valores “eternos” da arte clássica, postulados, em última instância, pela antiguidade grega. Buscando oferecer subsídios teóricos para o combate ao que é aqui desacreditado como “apresentação bárbara” (*barbareider Darstellung*), repudiam-se faltas graves como a destruição do “sentido da forma e da cor” ou o “desprezo consciente de todos os fundamentos técnicos das artes plásticas”¹⁰⁴ como indícios irrefutáveis do diletantismo de seus autores. Segundo os estetas do terceiro Reich, “não se trata de um ‘processo de fermentação necessário,’ mas de um ataque planejado à própria essência e

¹⁰² HALASZ, Joachim von (org). *Hitler's Degenerate Art: The Exhibition Catalogue*. Londres: Foxley Books, 2008, “Introdução”, s/p.

¹⁰³ No original, “*Sie will am Beginn eines neuen Zeitalters für das deutsche Volk anhand von Originaldokumenten allgemeinen Einblick geben in das Grauenhafte Schlusskapitel des Kulturzerfalles der letzten Jahrzehnte vor der grossen Wende*”. Ibidem, p. 2. Nossa tradução.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 6. Nossa tradução.

sobrevivência da arte”.¹⁰⁵ Neste ponto, em particular, a *Weltanschauung* nazista vai frontalmente de encontro à perspectiva adotada por Kandinsky ao condenar como estéril e sem sentido a mecânica reprodução das formas gregas: “Essa imitação assemelha-se à dos macacos. Aparentemente, os movimentos do macaco são os mesmos que os do homem: o macaco senta, segura um livro e o folheia com ar grave. Mas essa mímica é desprovida de qualquer significação.”¹⁰⁶

Seja como for, dando prosseguindo à campanha de difamação das vanguardas, a segunda seção da mostra destaca os aspectos religiosos da propalada “degeneração da arte”, sendo exibidos trabalhos que retratam motivos judaico-cristãos revisitados por expressionistas como Morgner, Kurth e Nolde.¹⁰⁷ Em tom de deboche, lê-se no texto que acompanha a apresentação das referidas figuras bíblicas: “Manifestações da religiosidade alemã (*Offenbarungen deutscher Religiosität*): assim já foram denominadas estas aparições de bruxas (*Herenspuk*) pela imprensa venal dos comerciantes de arte judeus”.¹⁰⁸ Corroborando o capcioso entrelaçamento entre os registros artístico, biológico e religioso na construção de uma visão de mundo tão totalizadora quanto doutrinária, é digno de nota o pronunciamento de Hitler, no qual o admirador da Grécia clássica sustenta que o mundo antigo era forte e belo por desconhecer a sífilis e o cristianismo, “males introduzidos pelos judeus”.¹⁰⁹

Em todo caso, da religião à política, a terceira seção da mostra enfatiza o aspecto ideológico da “arte degenerada”, e exhibe imagens que “evocam a luta de classes no sentido bolchevista”.¹¹⁰ Com a chamada de “A ‘arte’ prega a luta de classes!”, são apresentadas obras de teor fortemente social acompanhadas de trechos extraídos de dois periódicos, bastante difundidos entre as décadas de 10 e 20: *Die Aktion* (A Ação) e *Aufruf zum Sozialismus* (Chamado ao Socialismo). O primeiro deles, intitulado “Pintores constróem barricadas”, é assinado pelo editor e “anarquista” Ludwig Rubiner: “Pintor, você quer; você subverte o mundo; você é político! Ou então permanece um homem privado..”.¹¹¹ Ainda na mesma linha

¹⁰⁵ No original, em alemão, “(...) dass es sich hier auch nicht um einer ‘notwendigen Gärungsprozess’ handelte, sondern um einen planmässigen Anschlag auf das Wesen und der Fortbestand der Kunst überhaupt”. Ibidem, p. 2. Nossa tradução.

¹⁰⁶ KANDINSKY, Wassily. *O espiritual na arte*, op. cit., p. 31.

¹⁰⁷ Por sinal, a biografia deste último não é isenta de polêmicas. Além de ter voltado de uma longa viagem ao oriente convicto quanto à superioridade da “raça ariana”, e acalentado esperanças de que o expressionismo pudesse ser adotado como o modelo estético oficial do Reich, Nolde viria a se beneficiar do patrocínio de Goebbels até 1937, quando seria denunciado como “degenerado”, e desde então proibido de exercer seu ofício.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 8.

¹⁰⁹ Ver JOCHMANN, Werner (org). *Monologe im Führer Hauptquartier 1941-1944*. Hamburgo: Albrecht Knaus, 1980, pp. 96-99.

¹¹⁰ Ibidem, p. 10.

¹¹¹ No original, em alemão: “Maler du willst; du stürzest die Welt um; du bist politiker! Oder du bleibst Privatmann..”. In: „Maler bauen Barrikaden“, *Die Aktion*, 1914, cit. p. 13. Nossa tradução.

de engajamento, o segundo texto, de autoria do “judeu e bolchevista” Kurt Eisner, é enfático: “O artista enquanto artista deve ser anarquista”.¹¹²

Como desdobramento direto da “anarquia política”, o quarto grupo reúne trabalhos que incitam a uma sistemática depreciação do exército, desta forma, instigando ao descumprimento do serviço militar compulsório. Segundo os organizadores da exposição, é “óbvia”, aqui, a intenção de seus autores: retratar os soldados, ora como assassinos (*Möder*), ora como “vítimas da guerra” cegadas pela “ordem mundial capitalista”. Assim, em vez de enaltecer suas virtudes de “coragem” (*Wut*), “bravura” (*Tapferkeit*) e “dedicação” (*Einsatzbereitschaft*), mas, ao contrário, representando-os como “idiotas” (*Trottel*), beberrões (*Säufer*) ou libertinos (*erotische Wüstlinge*), artistas “degenerados” como Otto Dix levam adiante o projeto maior de colocar a “arte” contra a pátria, e a serviço da propaganda marxista.

Na sequência, a quinta seção oferece uma visão geral do aspecto ético da “degeneração da arte”, agrupando obras que ajudam a promover o que os agentes hitleristas condenam energicamente como o programa moral do bolchevismo: exaltar a prostituta como “Ideal”. A este respeito, o texto do catálogo adverte: “há entre estas pinturas e gravuras, folhas e imagens pornográficas que, no espaço desta exposição, não poderão mais ser mostradas, em sinal de respeito às mulheres, que também frequentarão esta mostra”.¹¹³ Ao lado de representações modernistas de nus femininos, vem impresso um trecho extraído do periódico *Die Aktion* (1921), e atribuído à “judaico-bolchevista” Rosa Luxemburgo, no qual a autora supostamente declara o que mais a encanta na literatura russa: “(...) elevar a prostituta ao purgatório da corrupção e suas dores emocionais às raias da pureza moral e heroísmo feminino”.¹¹⁴

Na mesma linha de depreciação programática, a próxima seção reúne um número significativo de obras supostamente concebidas para promover o “aborto planejado dos últimos restos de toda consciência racial”.¹¹⁵ De acordo com os partidários de uma arte efetivamente eurocêntrica e, sobretudo, “alemã”, nesta seção, em particular, os negros (*Neger*) e nativos das ilhas dos mares do sul (*Südseeinsulaner*) são absurdamente valorizados

¹¹² No original, “*Der Künstler er muss als Künstler anarchist sein*”. EISNER, Kurt, „*Aufruf zum Sozialismus*”, cit. p. 13. Nossa tradução.

¹¹³ Ibidem, p. 14. Nossa tradução.

¹¹⁴ No original, em alemão: “(...) *erhebt sie aus dem Fegefeuer der Korruption und Ihrer seelischen Qualen in die Höhe sittlicher Reinheit und weiblichen Heldentums*”. LUXEMBURG, Rosa. In: *Die Aktion*, 1921, cit. p. 17. Nossa tradução.

¹¹⁵ No original, “(...) *planmäßige Abtötung der letzten Reste jedes Rassenbewusstseins*”. Ibidem, p. 16. Nossa tradução.

como “o ideal racial da ‘arte moderna’”.¹¹⁶ Com a observação de que “aqui todo comentário é supérfluo”,¹¹⁷ são mostradas esculturas em estilo primitivista de mulheres e casais nus, assinados por artistas expressionistas como Voll, Kirschner, Heckel, Hoffmann e Schmidt-Rottluff.

Levando adiante o propósito de aniquilar, estética e moralmente, toda a produção artística dita moderna, os trabalhos exibidos no sétimo grupo exaltam, supostamente, as figuras do idiota (*Idiot*), do cretino (*Kretin*) e do paralítico (*Paralytiker*) como modelo de “saúde mental” (*geistiges Ideal*). Conforme o catálogo da exposição avalia, “aqui podem ser vistas figuras humanas que verdadeiramente se assemelham mais a gorilas que a homens e mulheres”.¹¹⁸ Não por acaso, tanto a capa do catálogo quanto o cartaz de divulgação do evento trazem a escultura de uma cabeça humana fortemente estilizada e assinada pelo artista de ascendência judaica Otto Freundlich. O título da obra é bastante significativo: “o novo homem” (1912).

Já a oitava seção do evento é dedicada ao grupo, cuja participação no processo da “degeneração da arte” seria inequívoca: os artistas, porta-vozes, comerciantes e patrocinadores judeus. Ocupando o menor espaço da exposição, os trabalhos de Meidner e Haizman são selecionados como legítimos representantes da conspiração judaica pela implacável “decadência da cultura”. A este respeito, o próprio Hitler garante:

“Pela exploração de sua posição na imprensa, especialmente com ajuda dos chamados críticos de arte, a inteligência judaica confunde gradualmente não apenas as percepções naturais sobre a essência, a tarefa e o propósito da arte, como ainda aniquila todo o saudável sentimento coletivo sobre essa área”.¹¹⁹

Finalmente, a nona e última seção da mostra recebe o epíteto de “loucura consumada” (*vollendeter Wahnsinn*). Significativamente, ela ocupa a maior área da exposição e oferece um panorama dos chamados “ismos” (*Ismen*) – expressionismo, dadaísmo, cubismo, futurismo etc – que, junto à nova objetividade (*Neue Sachlichkeit*), correspondem aos principais vetores da “arte degenerada” desde o início do século. Aqui, são encontrados trabalhos de Molzahn, Metzinger e Schwitters.

¹¹⁶ No original, “(...) *rassischen Ideal der ‘modernen Kunst’*”, *ibidem*, p. 16. Nossa tradução.

¹¹⁷ No original, “*Jeder Kommentar ist hier überflüssig*”, *ibidem*, p. 19. Nossa tradução.

¹¹⁸ No original, “*Hier sind menschliche Figuren zu sehen, die wahrhaftig mit Gorillas mehr Ähnlichkeit haben als mit Menschen*”. *Ibidem*, pp. 19-20. Nossa tradução.

¹¹⁹ No original, “*Das Judentum verstand es, besonders unter Ausnutzung seiner Stellung in der Presse, mit Hilfe der sogenannten Kunstkritik nicht über das Wesen und die Aufgaben der Kunst sowie deren Zweck allmählich zu verwirren, sondern überhaupt das allgemeine gesunde Empfinden auf diesem Gebiete zu zerstören*”. *Ibidem*, p. 20. Nossa tradução.

“Neste grupo da loucura, os visitantes da exposição podem apenas balançar a cabeça e rir. Seguramente, não sem motivo. Mas quando se pensa que todas estas ‘obras de arte’ não permaneceriam abandonadas para empoeirar em ateliês, mas, ao contrário, seriam mantidas por colecionadores de arte e museus das maiores cidades alemãs, então não se pode mais rir. Só se pode lutar com fúria contra a desconsideração de um povo tão respeitável quanto o alemão”.¹²⁰

4.9. Um novo tipo de homem

Ora, como se percebe, o *crescendo* de argumentos falaciosos articulados, em progressão, a favor da hegemonia de uma “Arte Alemã” devidamente expurgada de todo e qualquer vestígio “judaico-bolchevique” atinge seu clímax com a relação espúria forjada entre as deformações estéticas e o diagnóstico de eventuais distúrbios morais, ou mesmo patológicos, em seus autores. Numa tentativa de endossar a legitimidade de sua avaliação “clínica”, os organizadores da mostra não se furtam em colocar lado a lado trabalhos realizados por doentes mentais internados em manicômios, e aqueles assinados por artistas consagrados como Kokoschka, por exemplo, de modo a persuadir o público da mais completa indistinção entre uns e outros.¹²¹ Com o apoio de eminentes autoridades da Academia de Munique, como o professor Adolf Ziegler, sua intenção reiterada é demonstrar, através de “documentos originais”, a incompetência destes diletantes promovidos a “artistas” pelos esforços conspiratórios de judeus, dementes e anarquistas.

No texto publicado no catálogo da exposição sob o título de “O fim da arte bolchevique” (*Kunstabolchewismus am Ende*), o contraste entre a decadência judaicomarxista e o grandioso esplendor germânico é, mais uma vez, ressaltado, mediante a contraposição entre os cânones nacional-socialistas e os produtos “degenerados” da arte moderna. Num combate declarado contra as “aberrações” produzidas pelas vanguardas artísticas, Hitler é taxativo: “E o que eles [os “artistas degenerados”] fabricam? Aleijões deformados e cretinos, mulheres que só podem parecer repulsivas, homens que se encontram

¹²⁰ No original, “*In dieser Gruppe des Wahsinns pflegen die Ausstellungsbesucher nur noch den Kopf zu schütteln und zu lachen. Sicher nicht ohne Grund. Aber wenn man bedenkt, dass auch all diese ‚Kunstwerke‘ nicht etwa aus verstaubten verlassener Ateliers, sondern aus den Kunstsammlungen und Museen der Grossen deutschen Städte herausgeholt wurden, dann kann man nicht mehr lachen; dann kann man nur mit der Wut darüber kämpfen, dass mit einem so anständigen Volk wie dem deutschen überhaupt einmal so schindluder getrieben werden konnte*”. Ibidem, p. 22. Nossa tradução.

¹²¹ A rigor, tal empreendimento apenas dá continuidade a uma abrangente campanha estético-racial já em marcha, cujos primórdios podem ser atribuídos à iniciativa do psiquiatra Hans Prinzhorn, o qual identificava a “arte” de seus pacientes à dos expressionistas. Na esteira de seus esforços, o “racismo estético” foi sensivelmente estimulado na Alemanha com a publicação de “Arte e Raça”. Neste volume, Paul Schulze-Naumburg apontava a presença de traços mongóis em Lucas Cranach como prova de sua ascendência asiática, além de comparar retratos realizados por Modigliani e Otto Dix a imagens fotográficas de esquizofrênicos e mal-formados, alertando para as visíveis semelhanças entre a deformidade plástica das figuras e a deformidade física e mental das “raças inferiores”.

mais próximos dos animais que dos seres humanos, crianças que se vissem, deveriam ser consideradas maldição dos deuses!”¹²² Segundo seu discurso, a desqualificação da arte moderna – estética, moral e até espiritualmente falando – constitui um degrau decisivo na campanha totalitária de promoção do arquétipo da “raça pura” como um novo tipo de humanidade, concebida e despertada pelo mito ariano do terceiro Reich.¹²³

“Os novos tempos trabalham um novo tipo de homem”.¹²⁴ Conforme se pode depreender do discurso inaugural proferido por Hitler na ocasião da abertura da Casa da Arte Alemã, em Munique, a promoção de um novo código estético de representação encontra respaldo em um amplo programa de reformulação antropológica, ética, cultural, política e mesmo genética do povo alemão. Para executar seu projeto, o *Führer* reconhece “enormes esforços” em “incontáveis áreas da vida” para elevar jovens, homens e mulheres a um patamar de “força”, “beleza” e “saúde” sem precedentes na história. Segundo ele, esportes, competições e jogos de luta preparam milhões de “corpos juvenis” de modo inaudito há milênios. “Um belo e brilhante tipo de homem desperta”,¹²⁵ ele anuncia.

Em todo caso, não obstante o tema do surgimento de “um novo tipo de homem” ser constante também no “discurso” sempre plural do expressionismo, vale notar que sua imagem configura um modelo totalmente distinto daquele vislumbrado pelos arautos do NSDAP. Nesse sentido, enquanto os expressionistas destacam aspectos predonderantemente subjetivos em seu “projeto” de regeneração ética e até espiritual do homem, o nacional-socialismo, ao contrário, ressaltará os atributos sobretudo físicos como índice da perfeição de um novo “tipo ideal” em formação. Por conseguinte, a “corpolatria” será elevada a imperativo ético, estético e político, a um só tempo. As raízes desta nova prática política – no limite – “sanitária”, remontam a uma certa cultura do corpo iniciada, alguns anos antes, com o lançamento de *A forma do homem* (1899) de Gustav Fritsch. Além da publicação, uma progressiva fetichização da forma física seria posteriormente reforçada pelo culto ao corpo proposto por Karl Dieffenbach, Heinrich Scham e Frank Thiess; pela propaganda da nudez esportiva de Hans Surén; pelas escolas de ginástica de Friedrich Ludwig Jahn e Emile Jacques-Dalaoze;

¹²² No original, “*Und was fabrizieren sie? Missgestaltete Krüppel und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die tieren näher find als Menschen, Kinder, die, wenn sie so leben wurden, geradezu als Fluch Gottes empfunden werden müssten!*”. Ibidem, p. 28. Nossa tradução.

¹²³ Intensamente mobilizadas pela propaganda nazista, as reciprocidades entre as instâncias do “sonho” e do “mito” são destacadas por Lacoue-Labarthe em seu célebre estudo sobre o nacional-socialismo, onde é citada a máxima atribuída a Goebbels: “É preciso acordar ou despertar o sonho ariano nos Alemães”. LACOUÉ-LABARTHE. Philippe e NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2000, p. 62.

¹²⁴ No original, “*Die heutige neue Zeit arbeitet an einem neuen Menschentyp*”. Ibidem, p. 24. Nossa tradução.

¹²⁵ No original, “*Ein leuchtend schöner Menschentyp wächst heran*”. Ibidem, p. 26. Nossa tradução.

pelos ideais expressos em revistas como *Kraft und Schönheit* [Força e Beleza] ou *Die Schönheit* [A Beleza], as quais promoviam a beleza do nu em comunhão com a natureza; bem como do “Movimento da Juventude”.¹²⁶

A propósito, os contrastes entre as representações expressionista e nacional-socialista se fazem notar de maneira exemplar na construção do modelo feminino mais adequado para o cumprimento das nobres prerrogativas, a partir de então, ao encargo da mulher alemã: estimular a concepção, gerar filhos robustos e preparar soldados para a guerra. Donde resulta que no lugar de tipos eminentemente metropolitanos emblemáticos da moderna Berlim dos anos 30 – como a prostituta, a lésbica ou a *femme fatale* imortalizada por Marlene Dietrich –, os estetas nazistas irão exaltar duas figuras radicalmente opostas como os arquétipos femininos oficiais do Reich: a da jovem atleta desinibida e a da laboriosa camponesa fértil. Em linhas gerais, tanto a mulher quanto o homem eram vistos apenas como unidades biológicas à disposição do partido, a fim de fazer crescer e multiplicar a raça ariana através da prática patriótica da reprodução. Não é à toa que os objetivos da política de saúde e proteção à família prescritos pelo regime gravitam em torno de três itens principais, a saber: 1) garantir a segurança da saúde do povo; 2) fomentar o aumento do número de nascimentos de progenitores saudáveis; 3) esterilizar os elementos considerados insalubres e doentes.

Para isso, Walther Darré, ministro do Reich para a Nutrição e Lavoura, chega ao ponto de elaborar um programa a ser aplicado na gestão da população alemã de acordo com os mesmíssimos critérios adotados na criação de gado. Segundo seus princípios, a perfeição genética da raça seria obtida através do cruzamento sucessivo com elementos fortes e saudáveis encontrados sobretudo no campo – enquanto os campônios eram reputados como a matriz da raça pura, os citadinos, ao contrário, eram estigmatizados como espécimes de segunda linha, já contaminados pelo ambiente insalubre responsável pelo sedentarismo e toda a sorte de vícios indesejados. Enfatizando o caráter eugenista das diretrizes biopolíticas assumidas por Hitler, o editor anti-semita Julius Streicher publica em *Der Stürmer* (1938) um

¹²⁶ A este respeito, cumpre citar o filme “Caminhos para Força e Beleza” (*Wege zum Kraft und Schönheit* – 1925), de Wilhelm Prager, como uma verdadeira apologia aos modelos e valores desta abrangente “política do corpo”. Ao contrapor o estado de fadiga, debilidade e doença dos intelectuais e trabalhadores das grandes cidades ao exemplar condicionamento e beleza dos atletas, a tríade “Saúde, Força e Beleza” alcança uma visibilidade sem precedentes entre os alemães. Como curiosidade, é digna de nota a participação como dançarina da então jovem atriz Leni Riefenstahl – anos mais tarde, como se sabe, eleita a cineasta oficial do Reich com o lançamento de filmes conhecidos tanto por seu impecável tratamento estético, quanto, ao mesmo tempo, pelo teor propagandístico do regime nazista, patente em películas já “clássicas” como *O Triunfo da Vontade* (1937) e *Olympia* (1938). Ver: *O TRIUNFO da vontade*. Direção: Leni Riefenstahl, 1937. São Paulo: Continental. 1 DVD (110 min). Preto e branco. Tradução de: *Triumph des Willens* e *OLYMPIA*. Direção: Leni Riefenstahl, 1938. Parte I: Ídolos do Estádio e Parte II: Vencedores Olímpicos. São Paulo: Magnus Opus. 2 DVD (204 min). Preto e branco. Tradução de: *Olympia*. Teile I: *Fest der Völker*. Teile II: *Fest der Schönheit*.

artigo bastante contundente, no qual confirma sua posição de porta-voz da pior espécie de determinismo naturalista, pelo qual, posteriormente, seria acusado, condenado e executado em Nuremberg.¹²⁷

“Não devemos tolerar as bactérias, os vermes e a peste. O asseio e a higiene obrigam-nos a torná-nos inofensivos e a exterminá-los. O ‘bacilo’ do judaísmo infiltra-se no sangue do povo alemão através das relações sexuais. Na copulação, a matriz absorve na totalidade ou em parte o sêmen masculino, que passa, a seguir, para o sangue. É suficiente que uma mulher ariana se aproxime uma única vez de um judeu, para que seu sangue fique contaminado”.¹²⁸

Apesar de extremista, Streicher não representou apenas um caso isolado. Pelo contrário. Em vez de exceção, seu desmedido ódio aos judeus serve de paradigma de uma certa tendência à “biologização” do *ethos*, através da qual a campanha hitlerista em prol do genocídio pôde ser apoiada e levada adiante como profilático procedimento “higiênico”.¹²⁹ Diante disso, não é portanto gratuito o comentário de Bloch ao concluir que a exposição de “Arte Degenerada” não foi simplesmente uma “exposição de arte” no sentido estrito do termo, mas, em vez disso, “um campo de concentração aberto ao público” – ou dito de outro modo, uma ação de extermínio executada como “operação de saneamento”.

4.10. Olympia

Em todo caso, se Hitler extrai das figuras distorcidas da “Arte Degenerada” seu principal repertório de patologias e monstruosidades fisiológicas as mais diversas, ele elege, em contrapartida, o glorioso panteão de guerreiros, heróis e deuses olímpicos como a fonte primária de seus ideais estéticos. “Em aparência e sentimentos, a humanidade nunca esteve mais próxima da Antiguidade quanto hoje”.¹³⁰ Por conta desta intempestiva correspondência, seu protótipo de novo homem será construído com base no modelo de perfeição herdado dos antigos gregos, plasmado nas monumentais esculturas de Josef Thorak e Arno Breker, e

¹²⁷ Na condição de editor responsável pelo periódico anti-semita *Der Stürmer*, Julius Streicher é julgado e condenado como criminoso de guerra em Nuremberg. A despeito de seu ódio confesso pelos judeus, é avaliado como são pelos psiquiatras e, jurando eterna fidelidade a Hitler, é condenado à morte por enforcamento em 16 de outubro de 1946.

¹²⁸ STREICHER, Julius. In: *Der Stürmer*, 1938 apud NAZÁRIO, Luis. “O expressionismo e o nazismo”, op. cit., p. 668.

¹²⁹ A este respeito, ver o documentário ARQUITETURA da destruição. Direção: Peter Cohen, 1992. São Paulo: Versátil. 1 DVD (121 min). P&B e colorido. Legendado. Tradução de: *Udergangens Arkitektur*.

¹³⁰ No original, em alemão, “*Niemals war die Menschheit im Aussehen und in ihrer Empfindung der Antike näher als heute*”. Ibidem, p. 26. Nossa tradução.

espetacularizado massiva pela propaganda nazista¹³¹. “Este é o tipo de homem que vimos se apresentar, em sua radiante força e saúde corporal diante de todo o mundo, ano passado, nos jogos olímpicos”,¹³² ele garante.

Assim, se a primeira tarefa da “Arte Alemã” consiste na orgulhosa celebração do “corpo sadio”, talvez nenhum outro produto financiado pelo regime nazista seja mais elucidativo de sua grandiosa concepção estético-política do que o polêmico documentário épico de Leni Riefenstahl *Olympia*, de 1936-1938.¹³³ Dedicado ao fundador dos modernos jogos olímpicos, o barão Pierre de Coubertin, e realizado “para a honra e a glória da juventude de todo o mundo”, a película pode ser tomada como a mais fina expressão do fenômeno descrito por Walter Benjamin, em 1935, como “estetização da política”.¹³⁴ Ou nas palavras de Lacoue-Labarthe, de “formação e produção do povo alemão como obra de arte”.¹³⁵ O resultado é, apesar de tudo, uma verdadeira obra-prima cinematográfica que renderia a Riefenstahl tanto a acusação de seguidora de Hitler no julgamento de Nuremberg, em 1946, quanto, dois anos depois, uma medalha de ouro entregue pelo comitê olímpico como reconhecimento pelo louvável trabalho produzido.

Além de retratar boa parte dos jogos olímpicos de 1936 – configurando-se, pois, como um documento de inestimável valor histórico –, *Olympia* merece atenção ainda pelas avançadas técnicas de fotografia, planos e efeitos utilizados para dar forma ao longametragem mais emblemático do sequestro da antiguidade grega pela eficiente propaganda nazista. Sua abertura, por sinal, pode ser vista como uma verdadeira ode à Grécia antiga, com direito a tomadas panorâmicas por ruínas, colunas dóricas e templos gregos, os quais cumprem a função precípua de atualizar a identificação forjada entre os eternos valores clássicos e a monumental ideologia do NSDAP. Já a sequência seguinte traz movimentos de câmera que produzem belíssimos enquadramentos de estátuas helênicas de figuras masculinas e femininas, cujas feições harmônicas e corpos bem proporcionados são tomados como

¹³¹ Ver LUCKERT, Steven e BACHRACH, Susan. *State of Deception: The Power of Nazi Propaganda*. Washington D.C.: United States Holocaust Memorial Museum, 2009.

¹³² No original, em alemão, “Dieser Menschentyp, den wir erst im vergangenen Jahr in den Olympischen Spielen in seiner strahlenden stolzen körperlichen Kräfte und Gesundheit vor der ganzen Welt in Erscheinung treten sahen, dieser Menschentyp (...) ist der Typ der neuen Zeit”. Ibidem, nossa tradução.

¹³³ A este respeito, ver: GEBAUER, Gunter (org.). *Olympische Spiele - die andere Utopie der Moderne. Olympia zwischen Kult und Droge*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996; BLATT, Steffen. *Propaganda und Berichterstattung während der olympischen Spiele 1936*. Munique: Grin, 2007; GÜNTHER, Stephanie. *Die Berliner Olympiade von 1936 und ihre außenwirkung: Weltereignis oder Propagandaveranstaltung?* Munique: Grin, 2007; DIE NAZI OLYMPIADE. *Die Olympischen Spiele 1936 in Berlin und Garmisch-Partenkirchen*. Volumes 1 e 2. Unveränderter Nachdruck des offiziellen Olympia Albums von 1936. Berlin, março 1972.

¹³⁴ BENJAMIN, Benjamin. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, in: _____. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

¹³⁵ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 45.

modelos mesmos da perfeição estética – direta ou indiretamente – perseguida tanto por artistas, quanto por atletas. Outros elementos marcantes – como a ostensiva nudez dos atores, a afetuosa camaradagem entre os atletas e a presença constante da natureza – vêm se somar aos ingredientes desta poderosa panaceia contra os agentes não-gratos da feiúra, da fraqueza e da doença.

Naturalmente, por se tratar de um filme – em primeira instância – sobre os jogos olímpicos, a grande maioria das cenas registra o desenrolar das competições propriamente ditas, sendo ambientada no imponente Olympia Stadion de Berlim. Construído sob encomenda para anfitriar o maior evento esportivo do mundo, o estádio com capacidade para 100 mil pessoas foi, contudo, considerado “pequeno” por Hitler – os campos esportivos Südstadt e Luitpold podiam receber 200 mil espectadores cada um, enquanto o estádio Zeppelinfeld tinha capacidade para 340 mil, e o Marsfeld para até 500 mil. Tanto que figurava entre seus planos a construção de um outro, quatro vezes maior, a ser projetado para abrigar para sempre as Olimpíadas dos próximos anos.

Figura-chave desta arquitetura de largas avenidas, edifícios neoclássicos e esculturas gigantescas, Albert Speer será reconhecido pela posteridade como um dos maiores responsáveis por materializar os sonhos megalomaniacos de Hitler, os quais incluíam nada menos que a fundação de uma nova civilização erigida “como as catedrais do nosso passado, para os milênios do futuro”.¹³⁶ Assim, movido pelo desejo de realizar a profecia do Milenium – isto é, o propalado “Reich de mil anos” – o *Führer* reitera sua confiança na arquitetura como “discurso de pedra”¹³⁷ e proclama: “Nosso Estado não deve ser uma potência sem cultura, nem uma força sem beleza. Criaremos os monumentos sagrados, os símbolos de mármore de uma nova civilização”.¹³⁸ Bastante impressionado pelas pesquisas de Speer compiladas em *Teoria dos valores das ruínas de uma obra* (1938), ele ordena que todas as principais construções do Reich sejam projetadas sob seus aspícios – ou seja, levando-se em conta o aspecto que teriam depois de alguns milhares de anos, quando talvez não fossem nada além de ruínas. Ademais, a exemplo de reis, imperadores e outras importantes figuras históricas do passado, Hitler chegara a esboçar para si um mausoléu magnífico, a ser edificado na Königsplatz em Berlim, com 355 metros de altura e 1.500 metros de diâmetro!

¹³⁶ Adolf Hitler. “Discurso de 3 de setembro de 1937 em Nuremberg *apud* NAZÁRIO, Luis. “Expressionismo e nazismo”, op. cit., p. 673.

¹³⁷ Adolf Hitler. “Discurso de 10 de junho de 1938 *apud* NAZÁRIO, Luis. “Expressionismo e nazismo”, op. cit., p. 674.

¹³⁸ Adolf Hitler. *Der Parteitag der Arbeit vom 6. bis 13. September 1937: Offiziellen Bericht über den Verlauf des Reichsparteitags mit sämtlichen Kongressreden*. Munique: NSDAP, 1938 *apud* NAZÁRIO, Luis. “Expressionismo e nazismo”, op. cit., p. 673.

Em riqueza e beleza, sua cripta seria superior a de qualquer faraó egípcio, e o ataúde de ouro seria cravejado com pedras preciosas trazidas dos Montes Urais. Tudo isso para atender à sua inefável meta final: a conquista da eternidade.

4.11. Antiguidade x modernidade

No entanto, em seu afã de fazer ressurgir – ou mesmo sobrepujar – o monumental esplendor dos antigos, o *Führer* se vale não somente da mera repetição dos modelos helênicos – com seus heróis e guerreiros nus, seus anfiteatros e edifícios ornados de colunas dóricas, sua ênfase na “saúde”, “força” e “beleza” como imperativos éticos –, mas também da apropriação da saga dos *Nibelungos*,¹³⁹ do *Fausto* de Goethe,¹⁴⁰ do “super-homem” (*Übermensch*) de Nietzsche,¹⁴¹ bem como de demais elementos da “alma nórdica” capazes de triunfar sobre o materialismo burguês caracterizado como “judaico-marxista”. Neste percurso, Hitler e seus ideólogos irão se deparar com uma aporia que, a rigor, remonta à segunda metade do século XVIII, e está na base mesma da afirmação de uma arte e, por extensão, de uma cultura, nas palavras de Goethe, genuinamente condizentes com a “alma alemã”.¹⁴² Cinquenta anos antes de Schlegel, e mais de cem anos antes de Nietzsche,¹⁴³ é Winckelmann quem expressaria exemplarmente suas tensões internas através da divisa que se tornaria famosa: “O único caminho para nos tornarmos grandes, sim, [...] inimitáveis, é a imitação dos antigos”.¹⁴⁴

¹³⁹ Ver *Das Nibelungenlied: Mittlehochdeutsch / Neuhochdeutsch*. Tradução e comentários: Siegfried Grosse. Ditzingen: Reclam, 1999. Edição brasileira: *A Canção dos Nibelungos*. Tradução: Luís Krauss. São Paulo: Martins Fontes, 1993; *The Book of the Anonymous Poet. Guide of the Nibelungen Museum*, Worms, 2001. OS NIBELUNGOS. Direção: Fritz Lang, 1924. São Paulo: Continental. 2 DVD (120 minutos). Parte I: A Morte de Siegfried. Parte II: A Vingança de Kriemhild. Preto e branco. Tradução de: *Die Nibelungen*. Teile I: *Siegfrieds Tod*. Teile II: *Kriemhilds Rache*.

¹⁴⁰ Ver GOETHE, J. W. *Fausto*. São Paulo: Ed. 34, 2006; FAUSTO. Direção: F. W. Murnau, 1926. São Paulo: Continental. 1 DVD (116 minutos), Preto e branco.

¹⁴¹ Sobre a abusiva apropriação das ideias nietzschianas pelo regime nacional-socialista, ver MONTINARI, Mazzino. “Interpretações nazistas” in: *Cadernos Nietzsche* 7, set. 1999, São Paulo: GEN, pp. 55-7

¹⁴² GOETHE, Johann Wolfgang. “Sobre a arquitetura alemã” *apud* SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Como um raio fixo. Goethe e Winckelmann: o Classicismo e suas aporias”, in: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 254.

¹⁴³ Em *Ecce homo*, Nietzsche dirá: “Somente a perfeita nulidade de nossa cultura alemã – seu ‘idealismo’ – explica até certo ponto, para mim, porque nisso era eu de um atraso que beirava a santidade. Esta ‘cultura’, que já de início ensina a perder as realidades de vista, para correr atrás de objetivos inteiramente problemáticos, ‘ideais’, a ‘formação clássica’, por exemplo – como se não fosse uma empresa de antemão condenada, juntar ‘clássico’ e ‘alemão’ em um conceito!” NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de bolso, 2008, p. 34.

¹⁴⁴ No original, em alemão: “Der einzige Weg für uns, groß, ja, [...] unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten”. WINCKELMANN, Johann Joachim. “Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst” in: WINCKELMANN, Anton Raphael Mengs e HEINSE, Wilhelm. *Frühklassizismus*. Frankfurt a.M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1995, p. 14 *apud* WINCKELMANN, Johann

Na verdade, a visão da antiguidade que Wickelmann lograra configurar em seu texto seminal de 1755, com a apresentação dos gregos como um povo heróico, forte e saudável, vivendo em total harmonia com a natureza, daria origem a um certo “relato originário negativo da modernidade”.¹⁴⁵ O resultado desta irreduzível ambivalência é igualmente paradoxal: por uma lado, a declarada admiração pelos clássicos e, por outro, o obstinado culto à “germanidade”. Tal contradição performativa, aliás, ressurgiu de maneira bastante sintomática na trajetória filosófica de Friedrich Schlegel, um dos mais expressivos representantes do chamado idealismo alemão. Encampano o modelo winckelmanniano de formação do próprio por meio da imitação dos antigos, ele postula: “O arquétipo [*Urbild*] da humanidade nos degraus mais elevados da *Bildung* [formação / cultura] antiga é a única base possível de toda a *Bildung* moderna”.¹⁴⁶ De filólogo clássico a teórico engajado do mundo germânico moderno, Schlegel concentra em sua própria figura o dilema que aciona a gênese do chamado “projeto alemão”: como criar uma nação de fato original a partir de um modelo que já servira a outros – como à Itália e à França, por exemplo?

Diante do impasse, o filósofo recorre à dupla natureza do “modo de ser” atribuído aos antigos gregos. Segundo ele, esta “pura grecidade” a ser imitada seria composta por dois vetores essencialmente distintos e complementares: o “apolíneo” e o “dionisíaco.” Enquanto o primeiro responde pela face clara e distinta da “bela forma”, da lei, da cidade, do dia, em suma, da Grécia clássica; o segundo aponta em direção a uma Grécia subterrânea, noturna, arcaica, mística e mítica, a um só tempo. “Descoberto” na última década do século XVIII, em Jena, pela constelação Schlegel-Hölderlin-Hegel-Schelling, o caráter intrinsecamente bipolar da cultura helênica viria a propiciar as condições ótimas para que a antítese “antiguidade *versus* modernidade” fosse, em grande medida, reconsiderada pela promoção de um modelo histórico inédito, capaz de pôr de lado as referências pré-existentes da Grécia neoclássica – ou mais especificamente, das “Grécias” romana, renascentista e francesa. Assim, se a Grécia “apolínea” se encarregará de prover o impulso formativo – o “querer da forma” ou o “querer formar” (*Formwillen*) – imprescindível para a consolidação de uma tão sonhada identidade germânica, a Grécia “dionisíaca”, em contrapartida, fornecerá não exatamente os modelos,

Joachim. “Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura” in: SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Como um raio fixo. Goethe e Winckelmann: o Classicismo e suas aporias”, op. cit., p. 254.

¹⁴⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Como um raio fixo. Goethe e Winckelmann: o Classicismo e suas aporias”, op. cit., p. 255.

¹⁴⁶ SCHLEGEL, Friedrich. “Sobre o valor dos estudos dos gregos e dos romanos” *apud* SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A formação da Alemanha a partir da Grécia: Winckelmann e Schlegel” in: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, op. cit., p. 292.

mas a energia necessária para fazer funcionar esta poderosa dinâmica de identificação, cujo substrato será buscado nas pregnantes constelações de uma “nova mitologia”.

Palavra de ordem desde o primeiro romantismo, a aspiração por uma síntese totalizante entre a razão filosófica e a sensibilidade mítica aparece, não por acaso, como um dos *topoi* mais destacados do “Mais antigo programa sistemático do idealismo alemão”, onde se lê:

“Enquanto não tornarmos as Ideias mitológicas, isto é, estéticas, elas não terão nenhum interesse para o povo; e vice-versa, enquanto a mitologia não for racional, o filósofo terá que envergonhar-se dela. Assim, ilustrados e não-ilustrados precisarão, enfim, estender-se as mãos, a mitologia terá de tornar-se filosófica e o povo racional, e a filosofia terá de tornar-se mitológica, para tornar sensíveis os filósofos. [...] Então reinará universal liberdade e igualdade dos espíritos! Será preciso que um espírito superior, enviados dos céus funde entre nós essa nova religião; ela será a última obra, a obra máxima da humanidade”.¹⁴⁷

Se *O anel dos Nibelungos* de Wagner¹⁴⁸ e o *Zaratustra* de Nietzsche podem ser tomados como vigorosos esforços no sentido da criação de uma “nova mitologia” como autêntica representação da “alma alemã”¹⁴⁹, seria no mínimo uma grande leviandade atribuir à letra de Schlegel ou Schelling a responsabilidade pelo advento, anos mais tarde, do fenômeno do nazismo como “o” mito alemão, por excelência – apesar das inequívocas “afinidades eletivas” vislumbradas entre seus discursos. Conforme adverte Lacoue-Labarthe, “o nazismo não está mais em Kant, em Fichte, em Hölderlin ou em Nietzsche (todos pensadores solicitados pelo nazismo) – ele não está mesmo, no limite, mais no músico Wagner – do que o Gulag está em Hegel ou em Marx”.¹⁵⁰ Não obstante, o mesmo autor não hesita em apontar a relação de família entre a mitologia hitlerista e a tradição intelectual alemã, de Hölderlin a Heidegger. “Minha hipótese de partida é que o nacional-socialismo não é de modo algum um

¹⁴⁷ SCHLEGEL *et alii*. “O Programa sistemático” in: *Schelling*. Col. Os Pensadores. Tradução: Rubens Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1989, p. 43.

¹⁴⁸ O ANEL dos Nibelungos. Richard Wagner, 1848-1874. São Paulo: Universal. 4 DVD (832 minutos). Colorido. Parte I: O Ouro do Reno. Parte II: As Valquírias. Parte III: Siegfried. Parte IV: O Crepúsculo dos Deuses. Tradução de: *Der Ring des Nibelungen*. Teile I: *Das Rheingold*. Teile II: *Die Walküre*. Teile III: *Siegfried*. Teile IV: *Götterdämmerung*.

¹⁴⁹ Segundo Nietzsche, “A alma alemã tem corredores e veredas em si, no seu interior existem cavernas, esconsos e masmorras; sua desordem tem muito do encanto do mistério; o alemão conhece os caminhos tortuosos para o caos. E como toda coisa ama seu símile, o alemão ama as nuvens e tudo o que é turvo, cambiante, crepuscular úmido e velado: todo tipo de coisa incerta, inacabada, evasiva, em crescimento, ele se sente como ‘profundo’. O alemão mesmo não é, ele se torna, se ‘desenvolve.’” NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*, §244. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp-151-53.

¹⁵⁰ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*, op. cit., p. 28.

fenômeno aberrante ou incompreensível, mas que ele se inscreve, de maneira perfeitamente rigorosa, na história dita ‘espiritual’ da Alemanha”.¹⁵¹

Por conseguinte, recusando-se a aceitar a tese “apressada, brutal e cega” que associa a mitologia necessariamente à falta de razão e ao “irracionalismo”¹⁵², Lacoue-Labarthe e Nancy investigam a lógica interna do fenômeno do nazismo, apontando o mito da superioridade da raça ariana como a característica distintiva, isto é, a especificidade mesma do nacional-socialismo em relação a outras modalidades de regimes totalitários como o stalinismo e o maoísmo, por exemplo. Inspirados pelo que Heidegger ainda em 1933 chamara de “verdade interior do Movimento”¹⁵³, seguidores de Hitler como Alfred Rosenberg irão defender a máxima de que o judeu não seria dotado de *Seelengestalt* (forma ou figura da alma), não possuindo, por isso, *Rassengestalt* (forma ou figura da raça). Ao insistir na sobredeterminação da correspondência suposta entre a doutrina do “*Blut und Boden*” (Sangue e Solo) e a intangível categoria da “alma” (*Seele*), os teóricos do Reich irão exaltar a experiência mística como o *locus* por excelência da “pura interioridade” – da qual a raça seria, nada menos, que a contraparte externa.

Em decorrência, se os gregos são adorados como os grandes arianos da antiguidade, místicos alemães como Mestre Eckardt, por seu turno, recebem o título de grandes arianos do mundo moderno. Afinal, segundo o ponto de vista nazista, somente no âmago mesmo da experiência mística a potência do mito se anunciaria em toda a sua pureza como sujeito absoluto ou “autopoietico” da história. Mediante esta forma muito peculiar de religação com o poder transcendente da divindade, a própria raça passaria a ocupar uma posição imediata e inteiramente “natural” como encarnação do que Hitler se refere como “egoísmo coletivo e sagrado que é a Nação”¹⁵⁴. Ao prescindir tanto do conceito liberal de indivíduo, quanto da noção marxista de humanidade, o nacional-socialismo proclama a supremacia da comunidade do *Volk* – enraizado no solo e unido pelas cadeias insolúveis de um mesmo sangue – como

¹⁵¹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. “O espírito do nacional-socialismo e o seu destino”. Palestra ministrada no Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP em 22 de setembro de 2000. In: _____. *O mito nazista*, op. cit., p. 69.

¹⁵² Nas palavras de Bento Prado Júnior: “Iracionalismo é um pseudoconceito. Pertence mais à linguagem da injúria do que da análise. Que conteúdo poderia ter, sem uma prévia definição de Razão? Como há tantos conceitos de Razão quantas filosofias há, dir-se-ia que irracionalismo é a filosofia do Outro. Ou pastichando uma frase de Émile Bréhier, que, na ocasião, ponderava as acusações de libertinagem, poderíamos dizer: ‘on est toujours l’irrationnaliste de quelqu’un’ [sempre se é o irracionalista de alguém]”. PRADO JÚNIOR, Bento. “Erro, Ilusão, Loucura”. Editora 34: São Paulo, 2004, p. 256.

¹⁵³ Conforme o filósofo esclarece já nos anos 50, “a grandeza e a verdade interior desse movimento” era “o encontro entre a técnica determinada planetariamente e o homem moderno.” HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999, p. 217 *apud* LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. “O espírito do nacional-socialismo e o seu destino”, op. cit., p. 75.

¹⁵⁴ Adolf Hitler em uma entrevista de 1933 *apud* LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *O mito nazista*, op. cit., p. 60.

“arquiconceito” destinado a atualizar a promessa de formação de um “novo homem” como mito racial convertido em obra de arte. Naturalmente, o fim revela-se catastrófico. Como resume Seligmann-Silva, “a utopia winckelmanniana de um paraíso helênico formado por corpos atléticos sob o céu claro do Mediterrâneo foi transformada em um pesadelo muito pior que o descrito no Hades homérico.”¹⁵⁵ Ou em chave germânica, o grande sonho ariano foi interrompido por um trágico e doloroso despertar que, em tormenta e horror, só se igualaria ao negro desfecho dos *Nibelungos* – ironicamente celebrado por Wagner como “obra de arte total”.

4. 12. A nova mentalidade alemã

Em todo caso, assim como Kracauer em *De Caligari a Hitler* (1947) e Lacoue-Labarthe e Nancy em *O mito nazista* (2002), também Marcuse não se furtará à responsabilidade de um posicionamento crítico frente ao terrível estado de exceção perpetrado pelo terceiro Reich, bem como a suas desastrosas implicações para a cultura e a sociedade alemã já a partir dos anos 30. Redigido em junho de 1942, ao que tudo indica na Califórnia, o ensaio sobre “A nova mentalidade alemã” pode ser lido como um importante documento histórico, o qual elucida boa parte do teor de sua colaboração com o governo estadunidense através do Office of War Information, entre o fim de 1942 e o início de 1943.¹⁵⁶ Na esteira de seu artigo sobre “O caráter afirmativo da cultura” (1937), e antecipando-se à célebre *Dialética do esclarecimento* (1947), o autor chama atenção para o binômio mitologia–tecnologia como um dos principais eixos de sustentação da eficiente versão de darwinismo social colocada em movimento pela implacável propaganda nazista. “A nova mentalidade alemã é, mesmo em seus aspectos mais irracionais, o resultado de um processo de racionalização totalitária”¹⁵⁷, ele afirma. Deste modo, se Adorno e Horkheimer têm razão ao postular que “o esclarecimento acaba por reverter à mitologia”¹⁵⁸, Marcuse dá um passo adiante, e assume a tarefa de contribuir não apenas para um lúcido diagnóstico crítico acerca da situação presente, como também para arriscar sugestões para a criação de instrumentos contraideológicos capazes de aniquilar as plataformas de operação utilizadas pelo Reich. Não por acaso, a folha de rosto da

¹⁵⁵ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A formação da Alemanha a partir da Grécia: Wincklemann e Schlegel”, op. cit., p. 306.

¹⁵⁶ MARCUSE, Herbert. “A nova mentalidade alemã”, in: *Tecnologia, guerra e fascismo*. Tradução: Maria Cristina Vidal Borba. Revisão: Isabel Loureiro. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999, pp. 193-255.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 200.

¹⁵⁸ ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 15.

pesquisa em questão traz como subtítulo: “Memorando de um estudo sobre as fundações psicológicas do nacional-socialismo e as chances para sua destruição”.¹⁵⁹

Para cumprir suas metas, o filósofo apresenta os contornos do que chama de “nova mentalidade alemã” a partir da identificação da necessária reciprocidade entre seus dois “estratos” constitutivos: o pragmático (da factualidade, mecanização e eficiência) e o mitológico (do determinismo, nacionalismo e biologização do *ethos*). Assim, ao contrário de autores que ressaltam a aparente contradição entre a difusão de ideias e valores absolutamente “irracionais” com a utilização de métodos e táticas perfeitamente “lógicos”, Marcuse observa que “na verdade, só há uma mentalidade (...), e suas duas formas de manifestação são determinadas, permeadas e unificadas por uma mesma racionalidade”¹⁶⁰: a da tecnocracia. Segundo ele, os dois lados do mesmo programa compõem um único dispositivo, cujo propósito é, grosso modo, canalizar os impulsos disruptivos da emoção, do carisma e do sentimento para, através da incorporação mimética do “mito nazista”,¹⁶¹ fazer funcionar a implacável campanha de “preparação fisiológica e psicológica da sociedade alemã para a conquista imperialista do mundo”.¹⁶²

Ao longo do texto, suas principais características se desenvolvem sob o signo da politização integral, da desmistificação totalitária, da fatualidade cínica, do neopaganismo, da substituição dos tabus tradicionais e do fatalismo catastrófico.¹⁶³ Em cada uma destas etapas, é analisado o processo mediante o qual a distância entre o indivíduo, a sociedade e o Estado é apagada e finalmente suprimida para dar lugar a uma nova ordem social, onde o governo é tratado como uma instituição de caráter “natural”, cuja finalidade é nada menos que garantir o papel do regime como executor do próprio destino. Neste trajeto, o autor posiciona o fenômeno nazista como um gigantesco empreendimento de dominação acionado pela revolta programática contra alguns dos principais bastiões da “civilização cristã”, como a liberdade e a igualdade do homem enquanto homem, a subordinação do poder ao direito e a ideia de uma ética universal, por exemplo. Apesar disso, Marcuse vislumbra nesta “rebelião” as figuras de uma “antiga herança alemã” que, ao menos em parte, encontra-se *in muce* em manifestações tão díspares quanto o protestantismo de Lutero, os levantes populares durante as guerras de libertação, ou mesmo o Movimento da Juventude (*Jugendbewegung*).

¹⁵⁹ MARCUSE, Herbert. “A nova mentalidade alemã”, in: *Tecnologia, guerra e fascismo*, op. cit., p. 193.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 204. Grifos nossos.

¹⁶¹ Ver LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2000.

¹⁶² MARCUSE, Herbert. “A nova mentalidade alemã”, op. cit., p. 207.

¹⁶³ Ver MARCUSE, Herbert. “A nova mentalidade alemã”, op. cit., pp. 196-199.

Malgrado um certo “parentesco espiritual” entre a tradição cultural e os eventos históricos propriamente ditos, o filósofo considera vãos todos os esforços realizados no sentido de se explicar o controle emocional e psicológico do regime sobre o povo alemão a partir da indicação pontual de citações e referências alusivas a ideias “protonazistas” atribuídas a autores como Heder, Hegel ou Nietzsche. Pois, conforme ele defende, “se o nacional-socialismo for encarado em todo o seu alcance e importância, o único resultado de tais estudos seria demonstrar que suas raízes se encontram em toda a história da Alemanha desde a Reforma”.¹⁶⁴ Ademais, do ponto de vista literário, “quase todo escritor alemão pode ser destacado como precursor de algumas concepções nacional-socialistas, mas quase todo escritor alemão pode, da mesma forma, ser enaltecido por ter contestado estas concepções”.¹⁶⁵ Disso resulta que a razão de ser do nazismo deve ser buscada não exclusivamente em suas alegadas influências “lítero-filosóficas”, mas, além disso, no *telos* mesmo de seus discursos – os quais, esvaziados de todo e qualquer sentido metafísico, transformam-se em simples protocolos da eficiência totalitária.

Contudo, aqui, o traço distintivo do modo de operação nacional-socialista é precisamente o lastreamento de seus comandos performativos em uma “comunidade supratécnica”, mobilizada pela correspondência suposta entre o “estrato mitológico” e os aspectos essencialmente “antiburgueses” do “caráter” alemão. A este respeito, o teórico hitlerista Ernst Jünger chega a proclamar que o triunfo do terceiro Reich implica em uma verdadeira insurreição contra o mundo burguês – o qual, segundo ele, englobaria tanto o socialismo marxista quanto o movimento operário. De acordo com sua análise, a meta precípua do regime nazista seria exatamente substituir o tipo “burguês” por uma nova forma de vida, muito mais adequada às características genéticas e psicológicas do “povo alemão”: a do trabalhador (*Arbeiter*).¹⁶⁶

Ao desqualificar a argumentação de Jünger como falaciosa e propagandística, Marcuse é francamente refratário em aceitar a tese segundo a qual o alemão é retratado “naturalmente” como um “mau burguês”. Ele observa:

“A estranha qualidade da cultura alemã foi descrita por predicados como transcendental, romântico, dinâmico, *innerlich* (interior), primordial. Todos eles parecem descrever um padrão de pensamento e sentimento que transcende a realidade empírica (...), e a questiona tomando como medida um reino que é difícil de compreender e definir, um reino indicado pelos conceitos especificamente alemães de natureza, paixão (*Leidenschaft*), alma (*Seele*) e espírito (*Geist*)”.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 209.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 209.

¹⁶⁶ A esse respeito ver JÜNGER, Ernst. *Der Arbeiter*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.

Portanto, buscando investigar os propalados traços “antiburgueses” da cultura alemã com base em coordenadas estritamente histórico-materialistas, o filósofo chama atenção para o prolongado domínio do feudalismo na Alemanha, o qual teria sido responsável pela intempestiva permanência de formas “semifeudais” de integração e controle sociais, em flagrante contraste com algumas das principais instituições modernas típicas de uma “sociedade de classe média” conforme estabelecido e assimilado por outros países europeus como a França e a Inglaterra, por exemplo. Por conta deste insuperável descompasso, toda uma dimensão da “mente alemã” teria permanecido relativamente livre dos valores burgueses da utilidade e da eficácia, convertendo-se numa espécie de reserva vital ou “reino da natureza”, anterior à civilização, e pretensamente desacoplado da realidade social concreta.

A propósito, vale notar que o conceito de *Natur* desempenha um papel bastante peculiar na configuração do pensamento, sentimento e ideário alemães, pelo menos desde o *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) e o primeiro romantismo. Vista não como inerte matéria bruta à disposição do trabalho, nem tampouco como mero ambiente ou base do processo social, a natureza é compreendida como a fonte primária e infinita dos impulsos e “instintos” mais fundamentais do homem. Esta concepção pagã e até “anticristã” do mundo natural traz, em si mesma, um virulento protesto contra a civilização e seus baluartes, constituindo, pois, uma esfera, em grande medida, independente, na qual o indivíduo vive, por assim dizer, “além do bem e do mal”. Atento ao processo de sobrenaturalização do sujeito histórico, Marcuse mostra que a “alma alemã” é o símbolo máximo de sua substância primordial, diante da qual toda rede de agenciamentos sociais se torna secundária, e até alheia. Disso resulta que os conceitos de sociedade, classe, cidadania e Estado são despotencializados e substituídos, respectivamente, pelas ideias de povo (*Volk*), raça, *Blut und Boden* (sangue e solo) e Reich. O autor adverte: “Nesta ordem, a desigualdade ‘natural’ do ser humano é superior à sua igualização ‘artificial’, o corpo superior à mente, a saúde superior à moralidade, a força superior à lei, o ódio intenso superior à fraca compaixão”¹⁶⁷.

Ele ainda observa que, quando devidamente instrumentalizada, esta revolta latente contra a civilização tende a ser facilmente transformada no fermento de perigosos levantes sociais de massa. “Na história alemã, encontramos aqui e ali uma estranha combinação entre as ‘profundezas inferiores’ da alma e as ‘profundezas inferiores’ da sociedade, uma conjunção que dá aos numerosos movimentos populares na moderna sociedade alemã suas características

¹⁶⁷ Ibidem, p. 207.

distintivas”¹⁶⁸. Não é, pois, acidental que Ernst Kriek ressalte precisamente este fato quando diz que o nacional-socialismo apelou às “fundações anímicas” (*seelische Untergründe*) do povo ou, em outras palavras, para as “regiões inferiores da alma” (*seelische Unterwelt*)¹⁶⁹ a fim de retroalimentar as engrenagens biopolíticas¹⁷⁰ da inexorável dominação em marcha. Ciente desta dinâmica, Marcuse sintetiza:

“A racionalização do irracional (em que este último preserva sua força, mas a empresta ao processo de racionalização), este jogo constante entre mitologia e tecnologia, ‘natureza’ e mecanização, metafísica e facticidade, ‘alma’ e eficiência é o próprio cerne da mentalidade nacional-socialista”.¹⁷¹

4.13. A linguagem da contrapropaganda

Assim, depois de apresentar alguns dos traços mais proeminentes da chamada “mentalidade alemã” valendo-se de uma atenta consideração dos fatores sócio-políticos transfigurados pela psicologia de massa, e espetacularizados pela propaganda nazista, Marcuse esboça ainda uma série de sugestões para o desenvolvimento de estratégias de posicionamento, que neutralizem e até dissolvam este nefasto *modus operandi*, através de um abrangente contraataque dirigido a suas principais instituições. Ele constata: “É uma esperança vã ficar aguardando pela autodissolução do sistema nacional-socialista”.¹⁷² Segundo o autor, se existem “forças libertadoras” capazes de colocar em xeque os protocolos totalitários, estas só poderão ser efetivadas mediante a luta bem sucedida *contra* o regime. Neste processo, o fomento de novas formas de “infiltração”, respaldadas pelas figuras de uma “contralinguagem”, desempenham um papel certamente da maior importância tática. Tanto que Marcuse articula sua ofensiva com base em três estágios complementares, cada um dos quais responsáveis pelo desenvolvimento de um aspecto linguístico específico: 1) a linguagem dos fatos; 2) a linguagem da recordação (*recollection*); e 3) a linguagem da re-educação.

¹⁶⁸ Ibidem, p. 213.

¹⁶⁹ KRIEK, Ernst. *Nationalpolitische Erziehung*. Leipzig, 1933, pp. 34-37 *apud* MARCUSE, Herbert. “A nova mentalidade alemã”, in: *Tecnologia, guerra e fascismo*, op. cit., p. 213.

¹⁷⁰ O sentido foucaultiano da versão de “biopoder” levada a cabo pelo regime nazista se revela particularmente evidente quando Marcuse escreve: “Educado para considerar seu corpo como a mais preciosa fonte da energia que alimenta seus instrumentos, o bom nazista trata a satisfação de seus impulsos como um ato de higiene mental e fisiológica, como uma técnica produtiva e lucrativa. Seus pensamentos e emoções são transformados em ferramentas técnicas”. MARCUSE, Herbert. “A nova mentalidade alemã”, op. cit., p. 223.

¹⁷¹ Ibidem, p. 222.

¹⁷² Ibidem, p. 232.

Em primeiro lugar, o autor chama atenção para a necessidade de divulgação de dados tangíveis que demonstrem as vantagens palpáveis do estado de direito democrático sobre o estado de exceção nacional-socialista para o cidadão médio alemão. Itens como “liberdade” e “qualidade de vida” devem, pois, ser intensivamente destacados na comunicação voltada para desmistificar a espúria relação causal forjada entre democracia, desemprego e pobreza. Deste modo, a fim de anular a incompatibilidade presumida entre liberdade e segurança, direitos individuais e pleno emprego, a “linguagem dos fatos” deve, antes de mais nada, romper o elo psicológico entre prosperidade e arregimentação totalitária, habilmente criado e reforçado pelos arautos do *Millenium*.¹⁷³ Importa lembrar que, até então, a única experiência democrática vivida pelos alemães se resumia ao período de caos, inflação e desemprego registrado na mal-fadada República de Weimar (1918-1933), o que, de certa forma, propiciava a ilegítima assimilação da antítese entre as mazelas do sistema democrático e as benesses do nacional-socialismo pela população alemã – fato, aliás, amplamente explorado pelas campanhas de Joseph Goebbels.

“A recordação do passado foi um dos implementos psicológicos mais poderosos da propaganda nacional-socialista”.¹⁷⁴ Como prova disso, é digna de nota a colossal manobra nazista de apropriação de todo um eclético repertório ideológico composto a partir do sistemático resgate de uma poderosa tradição “gótica” encarnada na mítica figura do Kaiser medieval, protagonizada por bravos Siegfrieds e louras Valquírias, e imortalizada nas óperas de Richard Wagner.¹⁷⁵ Entretanto, Marcuse vislumbra ainda outras possibilidades emancipadoras impregnadas nas imagens do passado, as quais poderiam vir a ser mobilizadas, sim, para mitigar o sofrimento, o terror e o desespero do presente através da potenciação de sua “memória viva”. Para isso, o filósofo se vale de um expediente tão prolífero quanto perigoso: a arte. “Aliviar a realidade com a promessa de liberdade e felicidade sempre foi uma função essencial da arte e, na luta atual, esta função pode assumir uma nova importância”¹⁷⁶. Apesar disso, ele faz uma significativa ressalva: a influência da arte na propaganda política é

¹⁷³ A expressão é evocada por Hitler para se referir à profecia do “Império de mil anos” (*das Tausendjährige Reich*), segundo a qual o terceiro Reich daria prosseguimento a uma longa tradição que, em última instância, remontaria ao Sacro Império Romano-Germânico (*das Heiliges Römisches Reich*) fundado por Frederico Barbarossa em 1157.

¹⁷⁴ MARCUSE, Herbert. “A nova mentalidade alemã”, op. cit., p. 228.

¹⁷⁵ O ANEL dos Nibelungos. Richard Wagner, 1848-1874. São Paulo: Universal. 4 DVD (832 minutos). Colorido. Parte I: O Ouro do Reno. Parte II: As Valquírias. Parte III: Siegfried. Parte IV: O Crepúsculo dos Deuses. Tradução de: *Der Ring des Nibelungen*. Teile I: *Das Rheingold*. Teile II: *Die Walküre*. Teile III: *Siegfried*. Teile IV: *Götterdämmerung*.

¹⁷⁶ MARCUSE, Herbert. “A nova mentalidade alemã”, op. cit., p. 229.

uma questão bastante delicada, e uma concepção equivocada pode, eventualmente, trazer mais danos do que a própria recusa em utilizá-la.¹⁷⁷

Embora alerte para os problemas desencadeados por uma apropriação imediata das criações artísticas, Marcuse não hesita em arriscar algumas sugestões que possam efetivamente vir a contribuir para o êxito de uma “contralinguagem” em gestação. Por conta do atual estado de coisas, o autor desaconselha firmemente o recurso às obras-primas “clássicas”. Além de a própria Alemanha nazista dispor de um sem-número de excelentes interpretações destas obras, as mesmas foram, ao menos temporariamente, privadas de seu vetor emancipatório, devido ao abusivo sequestro de seu acervo seja pelo sectário “mandarinato alemão”,¹⁷⁸ seja pelo academicismo hitlerista propagado por decanos como Adolf Ziegler, por exemplo. Por tudo isso, os “clássicos” teriam perdido a capacidade de falar a “linguagem da recordação” aos ouvidos alemães, deixando, pois, de serem portadores de qualquer “valor de verdade” substantivo. Ademais, “já não possuem a qualidade do ‘estranhamento’ que faz parte da função política da arte”¹⁷⁹. Segundo Marcuse, para exercer esta prerrogativa, as criações artísticas devem necessariamente ser “alheias” ao estado de coisas que condenam, isso de tal sorte que não possam vir a se reconciliar com ele. “Hoje a obra de arte ‘política’ deve iluminar de um só golpe a absoluta incompatibilidade da realidade vigente com as esperanças e potencialidades dos homens”.¹⁸⁰ De acordo com o filósofo, ao tornarem-se parte integrante da “cultura oficial” da Alemanha nacional-socialista, os “clássicos” foram “domados” e temporizados com o padrão dominante, sendo mortos pelos agentes do “espírito de facticidade”, que prescreve a arte ora como simples “ornamento” estético, ora como anódina “recreação” das massas.

Diante dos fatos, Marcuse anuncia que o poder da arte como “arma antifascista” depende, contudo, de uma imperativa mudança estrutural em sua própria forma. Incapaz de representar adequadamente a vida – nas palavras de Adorno – “danificada”, a arte deve abrir mão de sua vocação mimética – seja ela clássica, realista ou naturalista –, e ser experienciada, em vez disso, em toda a sua “fantástica irrealidade”. Não é, portanto, casual que o autor se volte para o estudo do surrealismo ao delinear os contornos de algumas das ideias mais centrais de sua ainda embrionária teoria estética.

¹⁷⁷ A esse respeito, ver o catálogo *Kunst und Propaganda: im Streit der Nationen 1930-1945*. Deutsches Historisches Museum. Berlim, 2007.

¹⁷⁸ Ver RINGER, Fritz K. *O declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã, 1890-1933*. São Paulo: EDUSP, 2000.

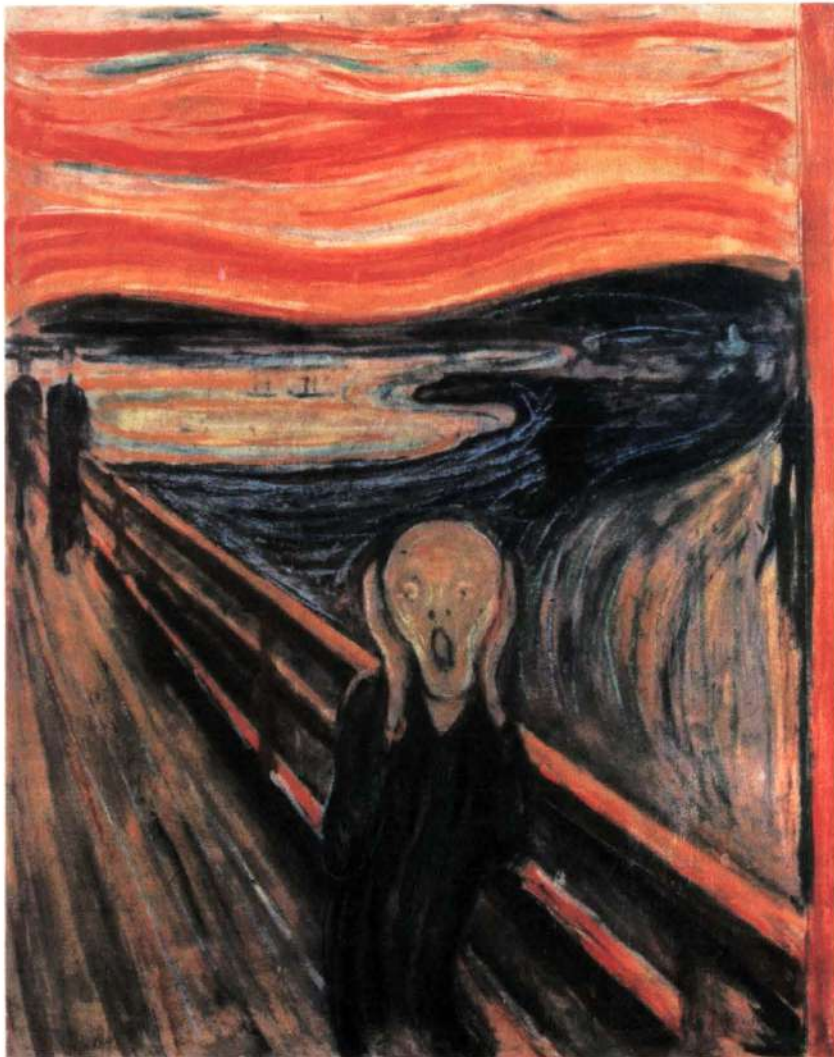
¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 230.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 230.

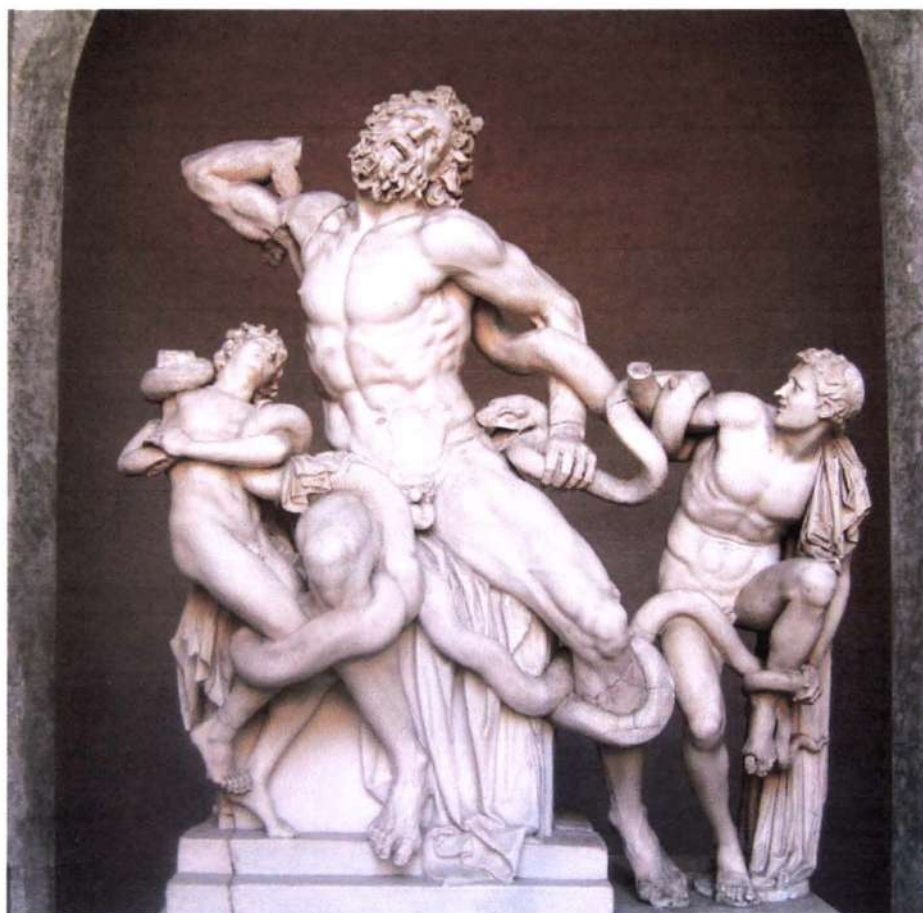
Anexo II

“Quando ouço falar em cultura, tenho vontade de puxar o gatilho.”

Hermann Göring,
Marechal do Terceiro Reich



Edvard Munch, O Grito, 1893.



Grupo de Laocoonte, Vaticano.

"O mestre [autor do Laocoonte] visava à suprema beleza sob as condições aceitas da dor corporal. Esta, em toda a sua violência desfiguradora, era incompatível com aquela. Ele foi obrigado a reduzi-la; ele foi obrigado a suavizar o grito em suspiro; não porque o grito denuncia uma alma indigna, mas antes porque ele dispõe a face de um modo asqueroso. Pois, em pensamentos, abra-se a boca do Laocoonte e julgemos. Deixemos que grite e olhemos. Era uma construção que suscitava a compaixão porque mostrava ao mesmo tempo beleza e dor; agora é uma construção feia,

repugnante, da qual desviamos de bom grado a nossa face, porque a visão da dor excita desprazer, sem que a beleza do objeto que sofre possa transformar esse desprazer no sentimento doce da compaixão. Esse simples largo abrir a boca -- pondo-se de lado o quanto as demais partes da face assim são deformadas e desordenadas de modo violento e asqueroso -- na pintura é uma mancha e na escultura uma cavidade que gera os efeitos mais desagradáveis do mundo."

Ephraim G. Lessing. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia.*



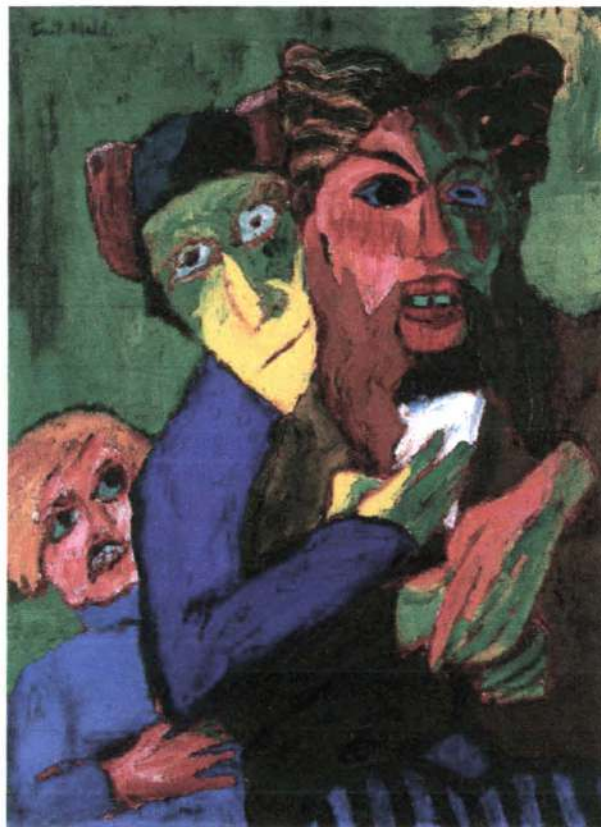
Wassily Kandinsky, *Composição VI*, 1913.

“Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos. Cada época de uma civilização cria uma arte que lhe é própria e que jamais se verá renascer. Tentar revificar os princípios artísticos de séculos passados só pode levar à produção de obras natimortas. Assim como é impossível fazer reviver em nós o espírito e as maneiras de sentir dos antigos gregos, também os esforços tentados para aplicar seus princípios [...] só levarão à criação de formas semelhantes às formas gregas. A obra assim produzida será sem alma para sempre.”

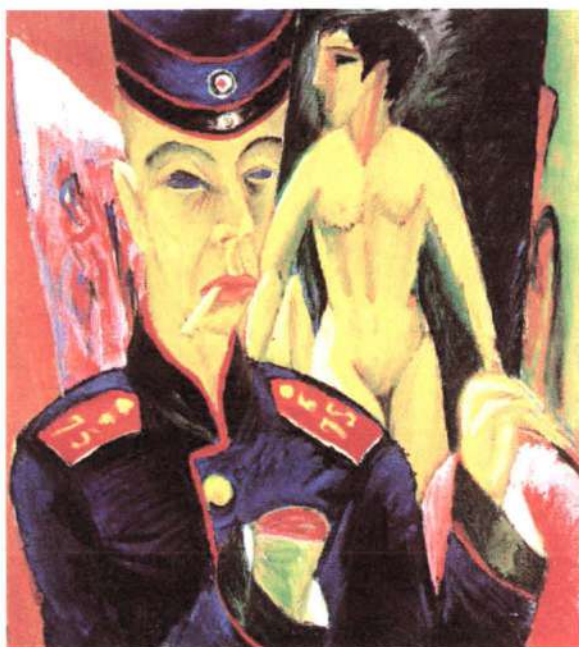
Wassily Kandinsky. *Do espiritual na arte*.



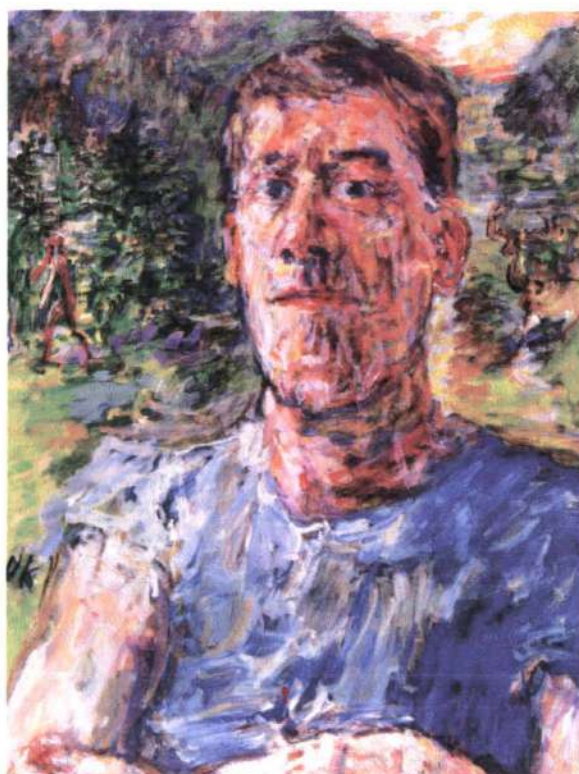
Emil Nolde, Máscaras, Natureza morta III, 1911.



Emil Nolde, Pessoas agitadas, 1913.



Ernst L. Kirchner, Auto-retrato como soldado, 1915.



Oskar Kokoschka,
Auto-retrato de um "artista degenerado," 1937.



Otto Dix, O Salão I, 1921.



Otto Dix, Retrato da jornalista Sylvia von Harden, 1926.



Joseph von Sternberg, O Anjo Azul, 1929.



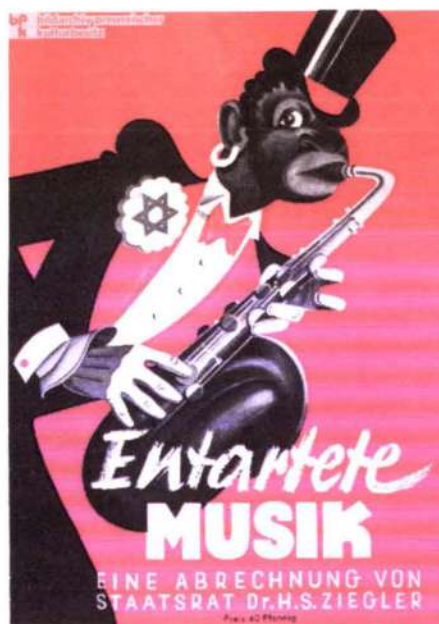
Richard
Heymann, Vida
ensolarada, 1939.

“Uma arte que não é capaz de alcançar a mais alegre e cordial aceitação de amplas massas populares (...) é intolerável. Ela tenta perturbar os sentimentos instintivos e saudáveis de um povo, em vez de agradavelmente fomentá-los.”

Adolf Hitler, no discurso de abertura da Casa da Arte Alemã, Munique, 1937.



Adolf Wissel,
Família
Kalenberger
da Bavária,
1939.



Cartazes de quatro exposições nacional-socialistas :
 Arte Degenerada (1937), Música Degenerada (1938),
 Grande Exposição Antibolchevista (1937) e O Eterno Judeu (1937).



Cartazes de propaganda nazista :

“Milhões de homens sem trabalho. Milhões de crianças sem futuro. Salve a família alemã” (1932),

“Você também pertence ao Führer” (1937)

“Vitória ou Bolchevismo” (1943)

“Cuidado com o Tifo: Evite Judeus” (1940-1944)



Erwin Blumenfeld, O futuro da Alemanha, 1924-25.



Paul Citroen,
Metropolis
(A cidade),
1923.

“Alemanha, loura e pálida
De nuvens selvagens e fronte suave!
Que aconteceu em teus céus silenciosos?
Agora és o lixo da Europa.

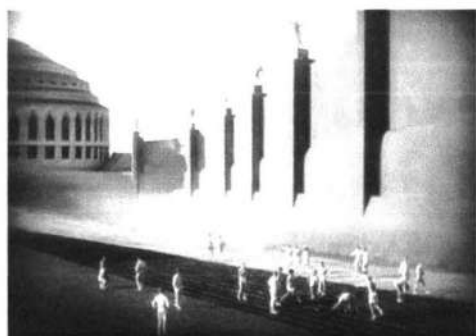
Abutres sobre ti!
Bestas rasgam teu corpo bom
Os moribundos te emporcalham
com suas fezes
E a sua égua
Molha teus campos. Campos!

Como eram suaves teus rios
Agora envenenados de anilina lilás.
Com os dentes as crianças
Arrancam teus cereais
Famintas

Mas a colheita flutua na
Água que fede!

Alemanha, loura e pálida
Terra de São Nunca! Cheia de
Bem-aventurados! Cheia de mortos!
Nunca mais, nunca mais
Baterá seu coração
Apodrecido, que vendeste
Conservado em salmoura
Em troca
De bandeiras.

Bertolt Brecht,
“Alemanha, loura e pálida”,
Poemas 1913-1956.



“O mediador entre
a cabeça e as mãos deve
ser o coração.”

Cenas de Metropolis, 1926.
Dir: Fritz Lang.

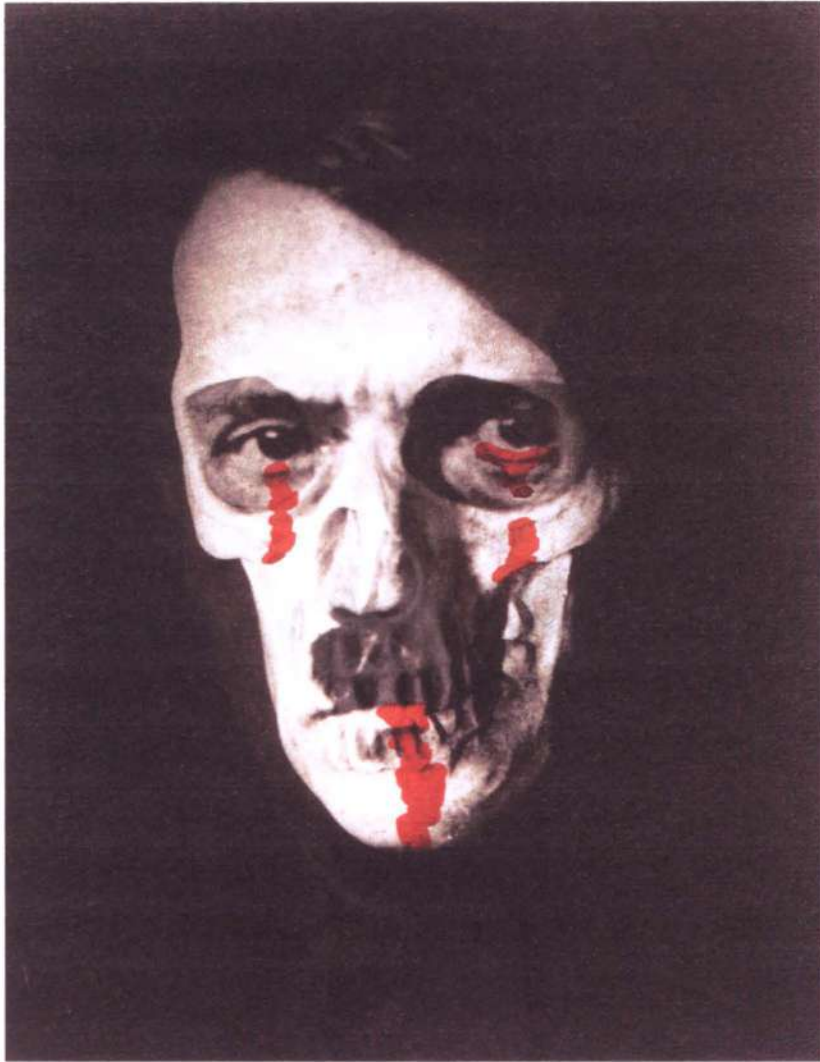




Werner Krauss
em cena de
O Gabinete do
Dr. Caligari.
Dir: Robert
Wiene, 1919.

Adolf Hitler
retratado por
seu fotógrafo
pessoal Heinrich
Hoffmann.



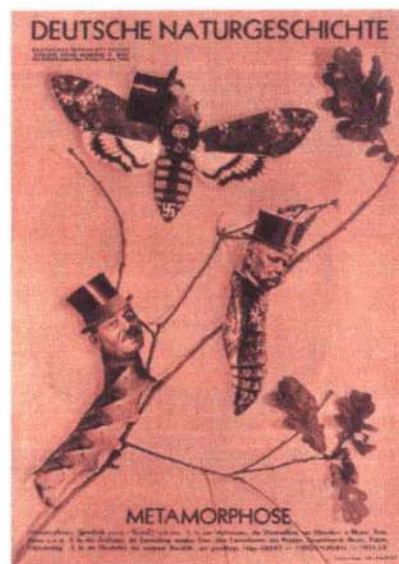
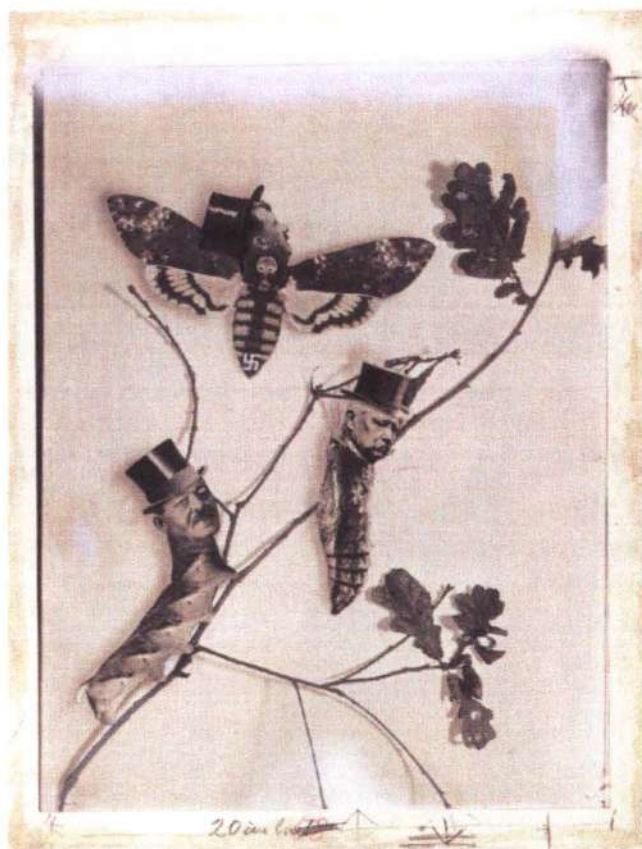


Erwin Blumenfeld, Hitler com sangue nos olhos, 1953.

John Heartfield.
Guerra e cadáveres:
a última esperança dos
ricos, AIZ, 18, 1932.



Otto Dix,
Triptico da guerra,
1929-1932.



John Heartfield.
Deutsche Naturgeschichte,
 AIZ, 33, 1934.

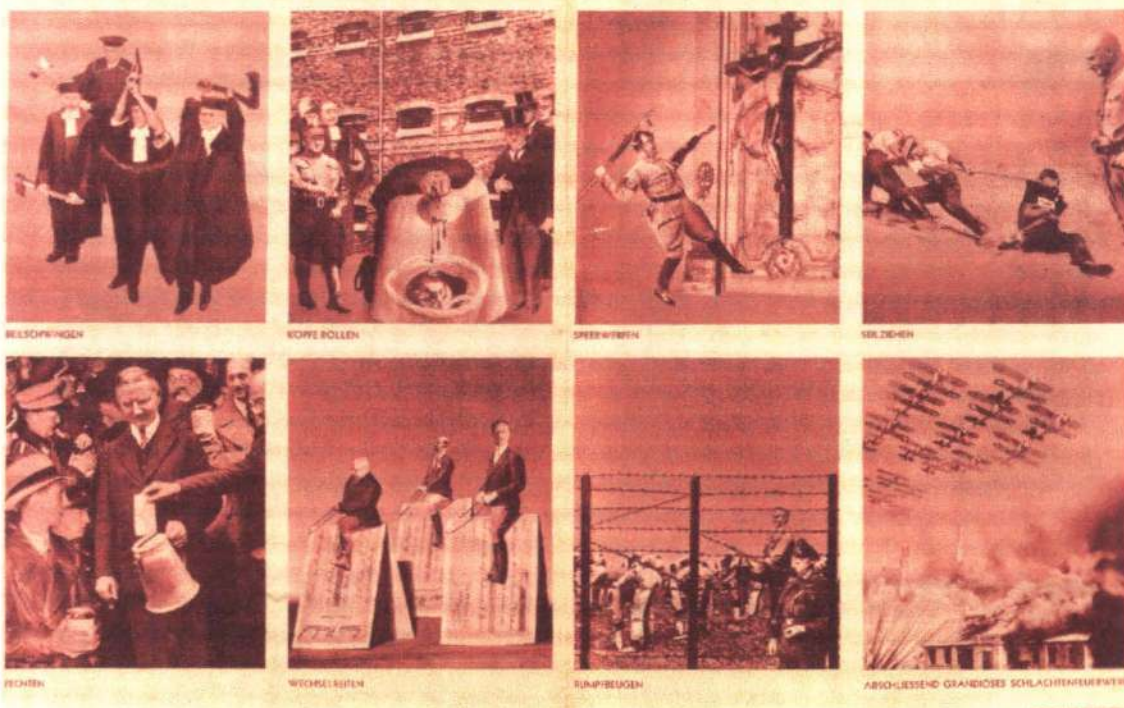
HISTÓRIA NATURAL ALEMÃ

METAMORFOSE (forma grega) significa: 1) Na mitologia: transformação de pessoas em árvores, animais, pedras e assim por diante. 2) Na Zoologia: a evolução de certos animais a partir de formas de larvas e casulos como, por exemplo, lagartas, crisálidas e mariposas. 3) Na República de Weimar: a consequência direta de EBERT - HINDENBURG - HITLER.



John Heartfield.
Adolf, o Super-Homem:
engole ouro e fala besteira.
AIZ, julho de 1932.

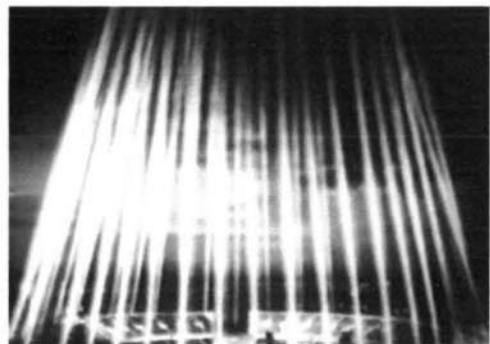
PROGRAMM DER OLYMPIADE BERLIN 1936



John Heartfield. Programa das Olimpíadas Berlim 1936, AIZ, 48, 1935.

PROGRAMA DAS OLIMPÍADAS BERLIM 1936

1. Levantamento de machado.
2. Rolamento de cabeças.
3. Arremço de lança.
4. Cabo de guerra.
5. Esgrima.
6. Revezamento de cavaleiros.
7. Flexão de tronco.
8. Encerramento com grandiosa apresentação pirotécnica.



Leni Riefenstahl, Olympia, 1936-1938.



“A obsessão fascista é, de fato, a obsessão da figuração, da *Gestaltung*. Trata-se ao mesmo tempo de erigir uma figura (é um trabalho de escultor como pensava Nietzsche, propriamente monumental) e de produzir, sobre esse modelo, não um tipo de homem, mas o tipo da humanidade - ou a humanidade absolutamente típica.”

Philippe Lacoue-Labarthe.
“O espírito do nacional-socialismo e o seu destino.”



Josef Thorak e
Arno Beker, Estátua criada
para o Olympia Stadion de
Berlim, 1936 (acima)

Arno Beker,
Partido, 1942
(à esquerda)



Friedrich August von Kaulbach, Germania, 1914.

“Alemães há por toda parte. A germanidade, tão pouco quanto a romanidade, a greicidade ou a britanidade, não está limitada a um Estado em particular -- são caracteres humanos universais -- que só aqui e ali se tornaram eminentemente universais. Germanidade é genuína popularidade e por isso um ideal”.

Novalis, *Pólen*.



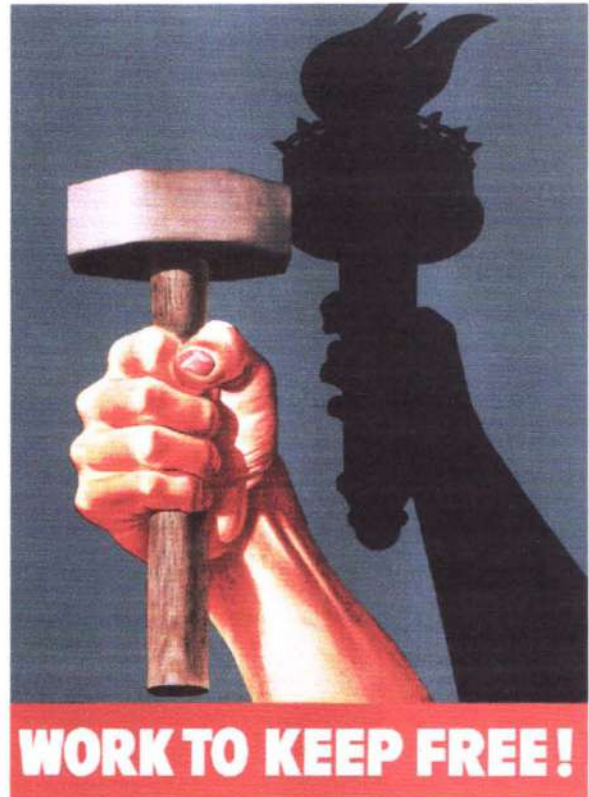
O anel dos nibelungos, Siegfried luta contra o dragão, 1867.

“O que nunca perdoei a Wagner? O haver condescendido com os alemães-- o haver-se tornado alemão do Reich... Onde reina, a Alemanha corrompe a cultura”.

Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*.



"O trabalho vence", Alemanha, 1935.



"Trabalhar para continuar livre!", EUA, 1943.



Hubert Lanzinger, O portador do estandarte, 1938.
(Com um corte no rosto de Hitler feito por um soldado norte-americano)

“Conceitos reacionários juntando-se a uma emoção revolucionária tem como resultado a mentalidade fascista.”

Wilhelm Reich. *Psicologia de massas do fascismo*.

5. A IMAGINAÇÃO NO PODER: A GRANDE RECUSA E A REVOLUÇÃO SURREALISTA

“‘Transformar o mundo’, disse Marx;
‘mudar a vida’, disse Rimbaud:
para nós estas duas palavras de ordem
não são mais que uma só”.

André Breton,
“Posição política do surrealismo”, 1935.

O interesse de Marcuse pelo surrealismo é bastante prenhe em seus escritos estéticos, e aparece registrado pela primeira vez no manuscrito “Algumas considerações sobre Aragon”, datado de junho de 1945, mas publicado somente em 1989, no primeiro volume de seus *Collected Papers*.¹ A julgar pela recorrência em *Eros e civilização* (1950), e depois disso também em *Um ensaio sobre a liberação* (1969), a presença das ideias surrealistas nos textos do autor se revela indissociável de suas teses mais ousadas sobre as chances de efetivação de uma ordem social menos repressiva mediada pela dimensão estética. A esse respeito, o “livro-manifesto” que se tornaria emblemático dos movimentos estudantis dos anos 60 é, não por coincidência, dedicado aos jovens estudantes “*en colère*” mobilizados – com Breton e o jovem Marx – em prol de uma iminente “revolução da sensibilidade” potenciadora de “novas formas de pensar e sentir”. Ora, se a permanência do gesto surrealista de reabilitação da imaginação como motor da transformação social atesta a importância do tema para a configuração da experiência intelectual de Marcuse, a correspondência datada de 12/10/1971 e endereçada a Franklin Rosemont do grupo surrealista de Chicago tira quaisquer dúvidas existentes a respeito das notáveis “afinidades eletivas” entre ambos: “É um tanto quanto reconfortante ver como nossas linhas de pensamento convergem”², confirma o filósofo. Ao que tudo indica, sua opinião é compartilhada também pelo jovem surrealista norte-americano, que em artigo publicado em 1989 pela revista *Arsenal*, sob o título “Marcuse e a Revolução Surrealista”, garantirá:

¹ Edição brasileira: MARCUSE, Herbert. *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: UNESP, 1999.

² Idem. “*Letters to the Chicago Surrealists*”, in: *Art and Liberation*. *Collected Papers of Herbert Marcuse*, Volume 4. Londres, Nova Iorque: Routledge, 2007, p. 179.

“O encontro de Marcuse com o surrealismo aconteceu numa rua de mão dupla. Seu magistral comentário sobre Hegel, sua apaixonada explicação do ‘poder do pensamento negativo,’ sua crítica à ‘razão repressiva,’ sua iluminadora exploração do trabalho de Freud, suas valiosas noções de ‘mais-repressão’ e ‘dessublimação repressiva,’ sua vigorosa polêmica contra os revisionistas neo-freudianos e outros ideólogos conservadores (Karl Popper, por exemplo), sua visão libertária de um marxismo sempre aberto e inspirado pelo erótico e pelo poético: estes foram importantes fatores no desenvolvimento do surrealismo nos anos 60 e 70, especialmente nos Estados Unidos, mas também em outros países.”³

Marcado por um clima de recíproca cordialidade, o primeiro encontro entre Marcuse e o grupo acontece por ocasião da segunda conferência internacional da revista *Telos*, em novembro de 1971. O evento assinalaria o início de uma simpática troca de correspondências, cujo tema lançado por Rosemont colocará em pauta a “viabilidade presente e futura do surrealismo.”⁴ Longe de abordar a questão pelo viés protocolar, seja da crítica, seja da história da arte, Marcuse busca alinhar suas ideias, a partir do tratamento filosófico da arte *como índice de um outro possível*. Pela via improvável de uma certa leitura surrealista de Hegel, o autor sentencia: “A arte é a imagem do potencial que aparece no universo da existência estabelecida.”⁵

5.1. A Grande Recusa

Em que pese a reincidência de temas comuns, não é acidental que a primeira menção direta aos surrealistas ocorra justamente no ensaio onde o autor lança uma das categorias mais centrais em sua experiência intelectual: a da Grande Recusa⁶. Assim, o termo pelo qual o nome de Marcuse se tornaria mundialmente famoso é utilizado pela primeira vez em “Algumas considerações sobre Aragon” (1945) e, a partir daí, será evocado sempre que a alusão ao grupo de Breton se fizer presente em seus escritos. Redigido sob o impacto dos regimes totalitários, e na esteira de “A nova mentalidade alemã” (1942), o ensaio toma o surrealismo como estudo de caso e, com base em Aragon, discute o viés entre a arte e a política na era das grandes ditaduras. Atento à incorporação do potencial subversivo das obras pelos expedientes coercitivos, não apenas do Estado de exceção, como também da então

³ ROSEMONT, Franklin. “*Marcuse and the Surrealist Revolution*.” *Arsenal* 4 (1989), 31-38, 39-47. Disponível em: < <http://www.marcuse.org/herbert/pubs/70spubs/73surreal/arsenalindex.htm#top>>. Acesso em: 08/08/2008.

⁴ *Ibidem*, p. 33.

⁵ MARCUSE, Herbert. “Letters to the Chicago Surrealists”, *op. cit.*, p. 181.

⁶ Sobre a pertinência do conceito marcusiano, cf. MAAR, Wolfgang Leo. “Ideologia, tecnologia e ‘Grande Recusa’: a atualidade de Marcuse.” In: CD-ROM *Colóquio Dimensão Estética: homenagem aos 50 anos de Eros e Civilização*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006.

emergente “indústria cultural,”⁷ Marcuse constata: “As forças revolucionárias que deveriam promover a liberdade estão sendo assimiladas pelo sistema de controles monopolistas que tudo abrange.”⁸ Antecipando um dos principais *mottos* de *One-dimensional man*, o filósofo chama atenção para a implacável cooptação da estética pelas leis de mercado e seus protocolos de positivação: “A exposição dos campos de concentração produz *best sellers* ou filmes de grande audiência. A arte revolucionária se torna modismo e clássica. *Guernica* de Picasso é uma peça de museu reverenciada.”⁹ Diante da desativação do vetor emancipatório das obras por sua adesão mimética à forma-mercadoria, Marcuse sublinha o caráter irredutivelmente dialético das grandes criações artísticas, e reforça: “A arte, como instrumento de oposição, depende da força alienadora da criação estética: de seu poder em permanecer estranha, antagônica, transcendente à normalidade e, ao mesmo tempo, ser o reservatório das necessidades, faculdades e desejos reprimidos do homem.”¹⁰

Sendo, paradoxalmente, “mais real do que a própria realidade,” a arte se converteria no agente privilegiado daquilo que o autor, inspirado em Whitehead, chama de “Grande Recusa.” Marcuse cita: “A verdade de que alguma proposição referente a uma ocasião real seja não-verdadeira pode expressar a verdade vital relativa à sua realização estética. Expressa a ‘grande recusa’ que é a sua característica primordial.”¹¹ Apesar de suas anotações sugerirem o apoio à *démarche* surrealista que defende a dissolução da arte na vida, o autor não hesita em ressaltar a importância da incompatibilidade entre a forma artística e a forma da realidade, a fim de que aquela primeira não seja inteiramente subsumida por esta última. Onde se referir ao estranhamento produzido pela negação desta “sobrerrealidade” como “instrumento artístico-político” de grande valor revolucionário. Ele escreve: “A alienação promovida pela arte pode fornecer, na mais total opressão, a base artificial para a memória da liberdade.”¹²

Pois é somente a partir da linguagem, das imagens e das experiências artísticas que a utopia de um outro mundo *se mostra*, ainda que precariamente, factível. Sua realização, contudo, já não é mais tarefa da arte – que, segundo Marcuse, apenas *indiretamente* deve ser

⁷ Cf. ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas.” In: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. pp. 113-156.

⁸ MARCUSE, Herbert. “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política da era totalitária”. In: *Tecnologia, guerra e fascismo: coletânea de textos de Herbert Marcuse*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999, p. 269.

⁹ *Ibidem*, pp. 269-270.

¹⁰ *Ibidem*, p. 270.

¹¹ WHITEHEAD, A. N. *Science and the Modern World*. Nova Iorque: Macmillan, 1926, p. 228 *apud*

MARCUSE, Herbert. “Algumas considerações sobre Aragon: arte e política da era totalitária,” *op. cit.*, p. 270.

¹² *Ibidem*, p. 288.

política. O filósofo constata: “O político está sendo despolitizado, e deste modo se torna o político verdadeiro. Arte e política encontram seu denominador comum.”¹³ Ciente dos riscos inerentes à “estetização da política”, o autor admite o impasse de a transformação social não ter sido enfim alcançada, apesar de terem sido atingidas as condições históricas e materiais requeridas para isso. Tal contradição, aliás, leva-o a assumir a questão da efetividade de sua elaboração dialética, e repor em pauta a pergunta que ressoará em vários de seus escritos posteriores: “Em meio aos mecanismos da cultura de massas, que tudo assimilam, *como* poderia a arte recuperar sua força alienadora, continuar a expressar a grande recusa?”¹⁴

A solução, por sinal, é indicada no próprio texto, e diz respeito à valorização não propriamente do “conteúdo” das obras, mas, em vez disso, de sua “forma” artística. “Liberte-se a forma de seu conteúdo hostil, ou antes transforme-se a forma no único conteúdo, fazendo dela o instrumento da destruição. Usem-se a palavra, a cor, o tom, a linha em sua nudez crua, como a própria contradição e negação de todo o conteúdo”¹⁵. Ressoando o grito de protesto entoado pelas primeiras vanguardas, Marcuse alerta sobre um dado bastante desconcertante do ponto de vista histórico-político: utilizado como um importante expediente de revolta e contestação sociais, em especial, durante os anos 10 e 20, o “*choc*” dadá – apropriado *a posteriori* pelos surrealistas – é, com o passar do tempo, amortizado, absorvido e, por fim, normalizado pela mesma sociedade contra a qual originalmente pretendia se insurgir.¹⁶

Diante dos fatos, Marcuse deduz: “A negação vanguardista não foi suficientemente negativa”.¹⁷ Assim, para dar continuidade ao projeto de combate à precarização da realidade mediante sua negação determinada, o filósofo se vale de dois móveis maiores que aparecem aqui, em primeira mão, e se tornarão constantes como bastiões da Grande Recusa ao longo de toda a sua obra de maturidade: o amor e a sensualidade.¹⁸ Para ele, o amor sensual seria portador das promessas de felicidade ainda não inteiramente materializadas no quadro da ordem vigente, representando por isso “o contragolpe artístico contra a anexação de todos os conteúdos políticos pela sociedade monopolista”.¹⁹ Reportando-se às estrofes de “Convite à

¹³ Ibidem, p. 276.

¹⁴ Ibidem, p. 270.

¹⁵ Ibidem, p. 270.

¹⁶ O que pode ser facilmente constatado através da sistemática incorporação de móveis outrora tão caros à “revolução surrealista” como o sonho, o desejo e a fantasia pela propaganda, além de outros dispositivos “unidimensionalizantes” assimilados pela cultura de massas. Sobre a relação bilateral entre a arte e a publicidade, ver GIBBONS, Joan. *Art and Advertisement*. Nova Iorque: I.B. Tauris, 2005 e WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

¹⁷ Ibidem, p. 271.

¹⁸ A esse respeito, cf. KANGUSSU, Imaculada. “As formas clássicas, a grande recusa, o absoluto e o amor”, in: *Revista Olhar*, ano 8, n. 14/15, janeiro a julho/agosto a dezembro, 2006, pp. 139-146.

¹⁹ Ibidem, p. 275.

viagem”, o autor defende, com Baudelaire, a premissa que afirma ser a existência da arte inalienável de seu caráter “utópico”.

“É grande o destino da poesia! Feliz ou lamentável, ela sempre traz consigo o divino caráter utópico. Sem cessar contradiz o fato, sob pena de deixar de existir. Na prisão, ela se faz revolta; à janela do hospital, é ardente experiência de cura; na mansarda esfrangalhada e suja, como uma fada se enfeita com luxo e elegância; ela não somente constata, mas também repara. Por todo lado ela se faz negação da iniquidade. Vai então ao porvir cantando, poeta providencial, teus cantos são o decalque luminoso das esperanças e das convicções populares!”²⁰

Apropriado como “forma artística”, o amor assume, aqui, sua vocação eminentemente política, vindo a desempenhar o significativo papel de contraponto à realidade social, em particular, na oposição artística dos anos 20. A fim de demonstrar sua hipótese, Marcuse recupera as palavras de Aragon, que afirma: “Em nada penso a não ser no amor. Minha distração contínua nos domínios do espírito... encontra nesse gosto único e incessante pelo amor sua verdadeira razão de ser. Não há para mim uma única ideia que o amor não eclipse”.²¹ A despeito de suas origens românticas, a retomada do amor como *Leitmotiv* pelos surrealistas não seria, segundo Marcuse, um simples indicador de “escapismo barato” ou mera repetição vazia; representaria, antes, um ato essencialmente contestador, configurando-se, pois, como um imprescindível instrumento de negação e “estranhamento” artístico-político. Tanto que com base na análise do romance que Louis Aragon redige em seu retorno às “formas clássicas” e, até certo ponto, em conformidade com os padrões do “romance social” (*Gesellschaftsroman*), o filósofo defende a tese do teor potencialmente emancipador do amor sensual ilustrado em *Aurélien* (1944), e trabalhado, em chave teórica, também em obras posteriores como *Eros e civilização*, por exemplo.

5.2. O discurso da imaginação

Em todo caso, aproximadamente vinte anos antes de seu intempestivo *detour* pelo “Mundo Real” (*Monde Réel*), o jovem Aragon viria a esclarecer seu posicionamento diante do amor, com base em uma noção de suma importância para a compreensão de algo aparentado a uma “filosofia” surrealista – ou melhor, de uma certa relação de “alienação” programática estabelecida, via de regra, entre seus adeptos e a empedernida tradição racional – de Descartes a Foucault via Kant e Hegel: o maravilhoso. “A realidade é a ausência de contradição. O

²⁰ BAUDELAIRE, Charles *apud* MARCUSE, Herbert. “Algumas considerações sobre Aragon”, op. cit., pp. 273-274.

²¹ *Ibidem*, p. 274.

maravilhoso é a contradição que aparece no real. O amor é um estado de confusão entre o real e o maravilhoso. Nesse estado, as contradições do ser aparecem como realmente essenciais para o ser”.²² Desta forma, enquanto o amor é celebrado por Marcuse como móvel da revolução exatamente por materializar as vindicações da Grande Recusa, Aragon se vale de seu caráter de *complexio oppositorum* – ou seja, de seu estado inexoravelmente contraditório²³ – para anunciar, com Apollinaire, a benfazeja união entre as dimensões da realidade concreta e da fantasia onírica – esta última, vale dizer, “descoberta” e cultuada anteriormente também por românticos alemães como Novalis, por exemplo.²⁴

Seja como for, ao lado de Apollinaire, são arrolados entre os supostos antecessores do movimento nomes tão ecléticos como os de Sade, Baudelaire, Nerval, Poe, Rimbaud, Lautrémont e Mallarmé. Malgrado a distância estilística e mesmo historiográfica entre eles, todos direta ou indiretamente fizeram de seu trabalho um meio de radical contestação às principais instituições de sua época, em especial, àquelas sustentadas por uma ordem fundamentalmente repressiva, alicerçada em princípios racionais e, portanto, cerceadora da experiência sensível em todas as suas formas. Ao colocar em pauta a sustentabilidade de uma autêntica “atitude” surrealista diante do inevitável passar dos anos, Aragon se interroga:

“Quanto a mim – tenho já vinte e seis anos – mereceria ainda participar desse milagre? Terei ainda por muito tempo o sentimento do maravilhoso cotidiano? Eu o vejo se perder em cada homem que avança em sua própria vida, como por um caminho mais e melhor pavimentado, que avança nos hábitos do mundo com uma comodidade crescente, que se desfaz progressivamente do gosto e da percepção do insólito. É o que desesperadamente, eu jamais poderia saber”.²⁵

A julgar pela gravidade de seus questionamentos, não é fortuito que o poeta dê início a seu “livro-cidade” plasmado na sequência de *Uma onda de sonhos* (1924), *O camponês de Paris*, com um instigante prefácio “epistemológico-crítico”, onde dialoga com a metafísica, vislumbrando mesmo em suas insuficiências o ponto de virada para a configuração de uma modalidade completamente nova de pensamento. “Toda ideia parece, hoje, ter ultrapassado

²² ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*. Apresentação, tradução e notas: Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imagon, 1996, p. 228.

²³ Tal característica, por sinal, pode ser comprovada já n’ *O Banquete* de Platão, onde o próprio nascimento de Eros aponta para sua natureza constitutivamente “dual”. Filho de Póros (Expediente) e Penia (Penúria), ele oscila perpetuamente entre extremos opostos, refletindo a origem essencialmente assimétrica de seus míticos genitores. A esse respeito, ver PLATÃO. *O banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2009; e KANGUSSU, Imaculada. *Sobre Eros*. Belo Horizonte: Scriptum, 2007.

²⁴ Em texto publicado em 1798 pela revista *Athenum* dos irmãos Schlegel, o autor prenuncia um *topos* trabalhado, em outra chave, também pelos surrealistas: “Toda poesia interrompe o estado costumeiro – a vida comum, quase como o sono, para nos renovar – e assim manter nosso sentimento vital sempre desperto”. NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001, n. 207, p. 173.

²⁵ *Ibidem*, p. 42.

sua fase crítica”.²⁶ Com estas palavras, ele dá início ao ataque à tradição filosófica, bem como ao “curioso método estranhamente negador”, mediante o qual cada pensador elabora suas teorias em função dos erros identificados em seus predecessores, dando origem a um interminável *continuum* retórico, no qual as questões efetivamente relevantes para a vida permanecem, em grande medida, intocadas e sem resposta. Segundo ele, em seu afã de debater sobre o alcance dos meios dialéticos ou a possibilidade da objetividade do conhecimento, os filósofos teriam perdido de vista aquilo que, de fato, importa para se corrigirem os terríveis estragos causados pela permanência desta longa ilusão.

Já designado como uma paródia das *Meditações*,²⁷ o “Prefácio para uma mitologia moderna” pode ser lido como uma curiosa investida contra alguns dos corolários mais decisivos para a sustentação do racionalismo moderno, tornado canônico pelas seminais reflexões de Descartes – como, por exemplo, o da declarada oposição entre a *res cogitans* e a *res extensa*, com a sumária desvalorização desta última. Ao formular os rudimentos de uma concepção bastante original, em tudo refratária aos protocolos de matematização da realidade prescritos pela via metódica, o autor proclama o primado de uma visão de mundo essencialmente antianalítica, na qual os “contrários misturados” da razão e da sensibilidade se sobrepõem, multiplicando sentido, “sabor” e “inebriamento” à experiência do “real”, em todos os seus estratos.

“Razão, ó fantasma abstrato da vigília, eu te expulsara já de meus sonhos, e eis-me aqui no ponto em que eles vão se confundir com as realidades da aparência: aqui não há lugar a não ser para mim. Em vão a razão me denuncia a ditadura da sensualidade. Em vão ela me previne contra o erro, que aqui reina. Entre, senhora, este é meu corpo, este é o seu trono. Adulo meu delírio como um lindo cavalo. Falsa dualidade do homem, deixe-me sonhar um pouco com a sua mentira”.²⁸

Sob a perspectiva gnoseológica, pode-se dizer que Aragon dá corpo a seu contundente elogio dos sentidos, atribuindo às categorias derivadas de um certo “desejo de evidência” a principal fonte da sucessão de equívocos perpetrados pela doutrina cartesiana das “ideias claras e distintas”. Em contrapartida, ao defender a urgente ruptura com o comando de sistemática desqualificação da sensibilidade como meio de acesso ao conhecimento, Aragon

²⁶ Ibidem, p. 37.

²⁷ Ver FÜRNKÄS, Josef. *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin-Weimarer Einsbahnstrasse und Pariser Passagen*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1988, pp. 51ss *apud* GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Posfácio: uma topografia espiritual”, in: *O camponês de Paris*, op. cit. p. 241.

²⁸ ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*, op. cit., p. 40.

se converterá no incansável porta-voz de um poderoso e inadiável “desejo de vidência”²⁹, radicalmente avesso aos modos de operação derivados da geometria.

“Mas mesmo quando os mais sábios dos homens me tiverem ensinado que a luz é uma vibração, quando tiverem calculado para mim o comprimento de sua onda, seja qual for o fruto de seus trabalhos racionais, ainda assim não terão dado conta daquilo que me importa na luz, daquele pouco que meus olhos aprendem dela, daquilo que me diferencia do cego e que é matéria para milagre e não objeto de razão”.³⁰

Numa presumível alusão ao tratado da luz de Descartes,³¹ o poeta insiste na valorização dos mistérios – e revelações – inerentes à “ciência da vida” em detrimento das espectrais falácias da razão – postura que, por sinal, o afastaria tanto dos mal-entendidos produzidos pelo materialismo vulgar, quanto das falsas certezas autorizadas pela ciência positiva. Segundo ele, com o propósito de se desprender das cadeias da matéria, os homens teriam inadvertidamente se transformado em prisioneiros das “propriedades da matéria”. Daí o significado maior de sua imperativa ode às figuras da imaginação como veículo de sua passagem das abstrações metafísicas à concretude “surreal”.³²

“Não quero mais me abster dos erros de meus dedos, dos erros de meus olhos. Sei agora que eles não são armadilhas grosseiras, mas sim curiosos caminhos em direção a um objetivo que nada, além deles, pode me revelar. A cada erro dos sentidos correspondem estranhas flores da razão.”³³

Entretanto, em seu programa de reposicionamento da sensibilidade não como primária fonte de enganos, senão como via legítima para a exploração das múltiplas “realidades” negligenciadas pela razão, Descartes não é o único filósofo trazido à berlinda. Em “A passagem da ópera”, Aragon se reporta diretamente à primeira crítica kantiana, confirmando o irreversível repúdio às categorias transcendentais e, ao mesmo tempo, a total confiança na “força infinita” da imaginação.

“Como agrada ao homem manter-se no limiar das portas da imaginação!
Esse prisioneiro ainda gostaria tanto de evadir, mas hesita no portal das possibilidades, tem medo de já conhecer esse corredor que reconduz à sua

²⁹ A este respeito, ver MATOS, Olgária. “Desejo de evidência, desejo de vidência: Walter Benjamin”. In: NOVAES, Adauto (org). *Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 283-305.

³⁰ *Ibidem*, pp. 40-41.

³¹ Ver DESCARTES, René. *O mundo ou tratado da luz*. São Paulo: Hedra, 2007.

³² Em *O camponês de Paris*, o poeta dirá: “O concreto não tem outra expressão que a poesia”; e ainda “O fantástico, o além, o sonho, a sobrevida, o paraíso, o inferno, a poesia, tantas palavras para significar o concreto”. ARAGON, Louis. *O camponês de Paris*, op. cit., pp. 227-8.

³³ *Ibidem*, p. 42.

casamata. Ensinaram-lhe o mecanismo do encadeamento de ideias e o infeliz acreditou ter suas ideias encadeadas. Para sua razão, para seu delírio, ele dá razões delirantes. Meditou o sofisma de Kant: *se o cinábrio fosse ora vermelho, ora negro, ora leve, ora pesado; se o homem se transformasse ora num animal, ora noutra; se num longo dia a terra fosse coberta ora de frutos, ora de gelo e neve, minha imaginação empírica não encontraria ocasião de receber, no pensamento, o pesado cinábrio com a representação da cor vermelha; ou se uma certa palavra fosse atribuída ora a uma coisa ora a outra, ou ainda se a mesma coisa fosse chamada ora de um nome, ora de outro, sem que houvesse nenhuma regra à qual os fenômenos fossem já submetidos por si mesmos, nenhuma síntese empírica da imaginação poderia acontecer.* E o homem duvida, pois não gosta das petições de princípios, e vê onde o pequeno Emmanuel quer chegar com suas palavras encantadas, e percebe a falha dessa empreitada intelectual e diz a si mesmo que querem enganá-lo com as mulheres nuas do harém no segundo ato prometido, com essa música sentimental e vulgar e, quanto à dama, antes de mais nada, seus belos cabelos são tingidos. Mosquito, saia! Você toma os pântanos por terra firme. Portanto, você jamais se enterrará na areia movediça. É que você não conhece a força infinita do irreal. Sua imaginação, meu caro, vale mais do que você imagina”.³⁴

Não é decerto arbitrária aqui a presença de Kant como figura de proa da “empreitada intelectual” em prol da categórica redefinição das fronteiras da experiência em relação aos domínios do entendimento. Para Aragon, esta demarcação espúria patrocinada pelos arautos do progresso científico teria, em vez disso, significado um verdadeiro retrocesso sob a perspectiva surrealista. Vale lembrar que esta última é incondicionalmente partidária da campanha pela expansão do universo “real”, mediante a assimilação de auspiciosas possibilidades vedadas pela “revolução copernicana”, concebida para retificar os delírios visionários de místicos como Swedenborg, por exemplo.³⁵

Por sinal, o trecho extraído da *Crítica à razão pura* descreve uma série de situações, segundo Kant, totalmente absurdas, que, no entanto, revelam-se perfeitamente “normais” ou mesmo factíveis durante o estado de sono. Tanto que Freud não se furtará em explorar essas aparentes incongruências à luz de sua revolucionária *Traumdeutung*³⁶ – onde tais “contrassensos” serão, ao menos em parte, explicados com base no trabalho da elaboração onírica, e ilustrados pelos fenômenos de “deslocamento” e “condensação”. Disso resulta que, ao apropriar-se do sonho como um plano imanente onde tudo é possível, Aragon decreta a obsolescência da lógica kantiana, celebrando as benesses de uma certa loucura propedêutica,

³⁴ Ibidem, pp. 87-88.

³⁵ A esse respeito, Kant dirá: “O reino das sombras é o paraíso dos fantasistas”. KANT, Immanuel. “Sonhos de um visionário explicados por sonhos da metafísica”, in: *Escritos pré-críticos*. São Paulo: Ed. Unesp, 2005. Tradução: Joãozinho Beckenkamp, p. 143. No original, “*Das Schattenreich ist das Paradies des Phantasten*”. KANT, Immanuel. “*Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*”, in: *Immanuel Kant: Vorkritische Schriften bis 1768*. Wiesbaden: Insel Verlag, 1998. p. 923.

³⁶ Ver FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. 2 Vols. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

cuja vizinhança com o êxtase religioso ou o delírio propiciado pelas drogas é polêmica e fecunda em partes iguais.

Razão pela qual precisamente no excurso intitulado “Discurso da imaginação”, Aragon faz abundantes alusões aos entorpecentes e às suas propriedades alucinógenas, comparando-se a um “vendedor de coco”, ao fornecedor de uma “neve” ou “maná celeste” catalizador de uma vertiginosa “excitação da miragem”.³⁷ Desta forma, ao sinalizar seu notório distanciamento tanto do kantismo quanto do cartesianismo – ambos associados à “filosofia da consciência” –, o poeta insurge-se contra dois dos mais célebres detratores da potência infinita da imagem e da imaginação, e anuncia: “Hoje trago um estupefaciente vindo dos limites da consciência, das fronteiras do abismo”.³⁸

Assim, enquanto Descartes recorre metodicamente ao argumento do sonho a fim de ser guiado, em segurança, até as certezas inabaláveis da matemática,³⁹ Aragon se vale da potência onírica com um propósito inteiramente diverso,⁴⁰ qual seja, desestruturar as balizas do “real” em nome de um auspicioso estado de desordem, cuja finalidade última é, nada menos, que restabelecer os direitos do “concreto” sobre os princípios abstratos da lógica, promovendo, com isso, uma verdadeira guinada espiritual em direção ao “maravilhoso cotidiano”. Não por acaso, a linguagem utilizada em seu discurso não é a da poesia ou a do romance social, mas, antes, a de um autêntico anúncio comercial:

“O produto que tenho a honra de lhes apresentar proporciona tudo isso, proporciona também imensas vantagens inesperadas, ultrapassa seus desejos, suscita-os, faz com que tenham acesso a desejos novos, insensatos. Não duvidem, são os inimigos da ordem que põem em circulação esse filtro do absoluto. Eles o passam secretamente sob os olhos dos guardiães, sob a forma de livros, de poemas. O pretexto anódino da literatura permite-lhes oferecer, por um preço que desafia qualquer concorrência, esse fermento mortal, cujo uso já é bem tempo de generalizar. É o gênio em garrafa, a poesia em barra. Comprem, compreem a danação de suas almas, vocês irão enfim se perder, eis aqui a máquina de revirar o espírito”.⁴¹

³⁷ Aqui, a referência à cor branca faz uma possível alusão à cocaína.

³⁸ *Ibidem*, p. 92.

³⁹ Tanto que em suas célebres *Meditações*, Descartes escreve: “Quer eu esteja acordado, quer esteja dormindo, dois mais três formarão sempre o número cinco e o quadrado nunca terá mais do que quatro lados.” DESCARTES, René. *Meditações*. Col. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 260.

⁴⁰ Recurso semelhante é mobilizado por Walter Benjamin, sobretudo, nas “Passagens parisienses”, onde o autor anota: “O céu de verão pintado nas arcadas da sala de leitura da Biblioteca Nacional de Paris estendeu seu cobertor cego e sonhador sobre a primogenitura da ideia deste texto”. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução: Irene Aron. Belo Horizonte; São Paulo: Ed. UFMG; Imprensa Oficial do Estado de SP, 2006, p. 963. Sobre o sentido do aspecto “onírico” na obra do autor, ver BRETAS, Alexia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

⁴¹ *Ibidem*, p. 92.

Ao posicionar o surrealismo como “produto” ilegal distribuído pelos “inimigos da ordem”, Aragon exorta “corações aventureiros e graves” a tomarem parte na “última cruzada do espírito” contra os poderes coligados do “por-que-não” e do “viver-assim-mesmo”. Descrito como jogo, a um só tempo, “sério e estéril”, esta “atividade indefensável” porta em si mesma o vírus do “inebriamento” causador de uma incontrollável “anarquia epidêmica”. O poeta exorta:

“Anuncio ao mundo esse acontecimento de primeira grandeza: um novo vício acaba de nascer, uma vertigem a mais é dada ao homem: o *Surrealismo*, filho do frenesi e da sombra. Entrem, entrem, é aqui que começam os reinos do instantâneo”.⁴²

Conforme ele próprio antecipa, a despeito do grande entusiasmo de seus seguidores, esta será uma batalha perdida de antemão. De acordo com sua profecia, uma conjuração de forças “dogmáticas” e “realistas” não hesitará em apelar ao “interesse geral”, unindo-se para banir, de uma vez por todas, este maravilhoso “fantasma da ilusão”.⁴³ Enquanto isso, os surrealistas continuarão a exercer, em caráter subversivo, seu transformador “poder visionário” sobre o mundo, ainda dominado pelo refratário “instinto de conservação”.

5.3. O Manifesto do Surrealismo

Apesar da celeuma, Aragon insiste em associar ao registro imagético propriedades disruptivas e mesmo “psicotrópicas”, vindo a esboçar sua peculiar apresentação do surrealismo à luz da controversa analogia com as experiências limítrofes induzidas pelas drogas.

“O vício chamado *Surrealismo* é o emprego desregrado e passional do estupefaciente imagem, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela traz consigo no domínio da representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses. Pois cada imagem a cada lance força-os a revisar todo o Universo”.⁴⁴

Não é, pois, casual que André Breton recorra à mesmíssima metáfora, e escreva no *Manifesto* de 1924: “O surrealismo não permite aos que a ele se consagram abandoná-lo quando lhes apetece fazê-lo. Tudo leva a crer que ele atua sobre a mente à maneira dos

⁴² Ibidem, p. 92.

⁴³ Vale notar que depois de se filiar ao partido comunista francês, o poeta aderiria à forma “realista” por excelência, passando, então, a escrever não poemas, contos ou aforismos, mas romances, como *Aurélien*, por exemplo.

⁴⁴ Ibidem, 93.

entorpecentes; como eles, cria uma dependência e pode induzir o homem a terríveis revoltas”.⁴⁵ Numa alusão aos *Paraisos artificiais* de Baudelaire, o autor sustenta ocorrer com as “imagens surrealistas” o mesmo que com as “imagens do ópio” – as quais não são previamente evocadas, mas “se oferecem espontânea, despoticamente”.⁴⁶ Ao descrever as maravilhas produzidas por tal “estado excepcional do espírito e dos sentidos”, o autor de *As Flores do Mal* designa como “paradisiaca” esta condição passageira, em tudo oposta às “pesadas trevas” cotidianas. Movido ainda pelo *pathos* romântico, ele garante: “Os vícios do homem (...) contêm a prova (...) de seu gosto pelo infinito”.⁴⁷ Não obstante as “armadilhas”, o crítico e poeta caracteriza esta sublime perseguição a um “falso ideal” como uma “verdadeira graça”, por sinal, comparada a “um espelho mágico onde o homem é convidado a ver-se belo, isto é, tal qual deveria e poderia ser; uma espécie de exaltação angelical”.⁴⁸

Entretanto, se o paralelo com as drogas é traçado para ressaltar a natureza essencialmente imagética da pletórica expressão surrealista, em contraposição ao caráter estritamente narrativo próprio ao discurso da razão, é preciso que se entenda tal aproximação propedêutica, não como uma condição *sine qua non*, mas, antes, como uma instigante e prolifera figura de linguagem, através da qual a precariedade da experiência cotidiana é posta em causa com o propósito de ser revista e, enfim, superada. Ao constatar que vivemos em pleno “reinado da Lógica”, Breton atribui ao “racionalismo absoluto” a interdição de todo um exuberante plexo de percepções e sensações extrínsecas ao espectro da realidade ordinária normalizado pelo “senso comum”. Numa remissão indireta à primeira crítica kantiana, ele objeta: “A própria experiência (...) passou a ter seus limites estabelecidos. Ela se move para lá e para cá dentro de uma jaula, de onde é cada vez mais difícil fazê-la sair”.⁴⁹ Sob o pretexto do progresso, o poeta alega que a civilização foi autorizada a banir do espírito tudo aquilo que poderia ser tachado de “quimera” e “superstição”, com isso desacatando todo e qualquer modo de “busca da verdade” estranho aos tacanhos protocolos da “utilidade imediata” e do “uso geral”.

Segundo Breton, o recurso ao sonho teria sido um dos mais proliferos expedientes desautorizados pelos abusos normativos da razão. Aliás, o autor atribui ao surrealismo a tarefa de corrigir, em tempo, esta mal fadada interdição. Ele desafia: “Quando teremos lógicos e

⁴⁵ BRETON, André. “Manifesto do Surrealismo”, in: *Manifestos do Surrealismo*. Tradução: Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p. 52.

⁴⁶ BAUDELAIRE, Charles *apud* BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*, op. cit., p. 52.

⁴⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Paraisos artificiais*. Porto Alegre: L&PM, 1998, p. 11-12.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 10.

⁴⁹ BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Tradução: Sergio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001, p. 23.

filósofos dormentes?”⁵⁰ Bastante seguro quanto às benesses de uma síntese definitiva entre duas dimensões, até então, irreconciliáveis, ele prognostica: “Eu creio que, no futuro, será possível reduzir esses dois estados tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de sobre-realidade [*Surréalité*], se é lícito chamá-la assim”.⁵¹ De acordo com o autor, o nome “*Surréalité*” e, por extensão de sentido, “Surrealismo” compreenderia nada menos que um “modo de expressão pura”,⁵² a partir de agora, ao alcance de todos aqueles dispostos a seguir seus passos em direção a uma “maravilhosa” expansão da consciência, finalmente liberta dos grilhões impostos por séculos de sistemático adestramento “racional”. Empregada pela primeira vez com esta acepção numa homenagem a Guillaume Apollinaire, em 1918, a palavra é apresentada e categorialmente definida no *Manifesto* de 1924 como:

“SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.

ENCICLOPÉDIA, *Filosofia*. O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência. Fizeram ato de SURREALISMO ABSOLUTO os senhores Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Perét, Picon, Soupault, Vitrac”.⁵³

Malgrado as significativas controvérsias acerca da polêmica leitura da psicanálise operada por Breton,⁵⁴ sua definição programática tem o mérito de colocar em evidência o jogo entre a razão e seu outro, promovendo o recurso ao onírico não exatamente como distanciamento ou fuga da realidade prosaica, senão como instrumento a ser utilizado, sim,

⁵⁰ *Ibidem*, p. 25.

⁵¹ *Ibidem*, p. 28.

⁵² Não obstante, no artigo “Porque assumo a direção de *La Révolution Surréaliste*”, Breton indagará: “O surrealismo é uma força de oposição absoluta, ou um conjunto de proposições puramente teóricas, ou um sistema alicerçado na confusão de todos os planos ou a primeira pedra de um novo edifício social? Conforme a resposta lhe pareça exigir semelhante questão, cada um se esforçará por atribuir ao surrealismo tudo o que for possível: a contradição não nos deve assustar (...)”. BRETON, André. “Porque assumo a direção de *La Révolution Surréaliste*”, in: *La Révolution Surréaliste apud NADEAU, Maurice. História do surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 74.

⁵³ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁴ A esse respeito, ver ADORNO, Theodor. “Reverendo o Surrealismo”, in: *Notas de Literatura I*. Tradução: Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003, pp. 135-140; STAROBINSKY, Jean. “Freud, Breton, Meyers”. *L'arc*. Paris: n. 34, 1968, pp. 87-96; LEMÉRER, Brigitte. “Psychanalyse et surréalisme”. *Essaim*. Paris: n. 10, 2002, pp. 121-128; CASTRO, Maria Fausta C. P. “A escrita automática e suas relações com o inconsciente: Breton e a psicanálise”, in: GUINSBURG, Jacob e LEIRNER, Sheila (org). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 817-22.

para a solução de questões também de ordem prática. A despeito das “afinidades eletivas”, fica bastante claro, aqui, o ponto de ruptura e afastamento entre as sensibilidades romântica e surrealista no que diz respeito à consideração do sonho como positividade portadora de sentido – transcendente para aqueles primeiros, imanente para estes últimos.⁵⁵ Pois enquanto para os românticos, o sonho representa uma esfera autônoma, mais elevada, significativa e verdadeira que a vida desperta, para os surrealistas, ao contrário, a dimensão onírica aparece inalienavelmente fundida ou mesmo entrelaçada à própria textura do real. Disso resulta que enquanto autores como Novalis ou Hoffmann exaltam o sonho como afronta, negação ou mesmo superação da existência cotidiana, epígonos como Reverdy, Péret e Aragon irão defendê-lo, antes de tudo, como forma de apresentação do real em sua imediaticidade mais concreta.

5.4. Fantasia e utopia

Sob esta perspectiva, é lícito reconhecer em Marcuse uma postura muito mais “romântica” que “surrealista” propriamente dita, sobretudo, no que diz respeito ao tratamento da imaginação como potência emancipadora – ainda que o próprio autor reconheça notáveis pontos de encontro entre suas teorias e a atitude destes últimos. Tal aproximação se revela de maneira particularmente evidente no capítulo, não por acaso, intitulado “Fantasia e utopia” de sua obra-magna, *Eros e civilização*. Aqui, Marcuse se reporta à metapsicologia freudiana na tentativa de reabilitar a fantasia como “atividade mental” independente e, ao mesmo tempo, antagônica ao “princípio de realidade” – constituído com base no imperativo da *performance* e do rendimento.⁵⁶

“Com a introdução do princípio de realidade, um modo de atividade de pensamento cindiu-se e manteve-se livre do critério da realidade, continuando subordinado exclusivamente ao princípio de prazer. É o ato de elaboração da fantasia (*das Phantasieren* = a ‘fantasiação’), que começa logo com os brinquedos infantis e, mais tarde, prossegue como divagação e abandona sua dependência dos objetos reais”.⁵⁷

⁵⁵ Ver LÖWY, Michael. “Carga explosiva: o surrealismo como movimento romântico revolucionário”, in: GUINSBURG, Jacob e LEIRNER, Sheila (org). *O Surrealismo*, op. cit., pp. 834-45; LÖWY, Michael. “A estrela da manhã: o mito novo do romantismo ao surrealismo”, in: _____. *A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, pp. 21-28.

⁵⁶ Sobre as limitações e potencialidades inexploradas na apropriação marcusiana das teorias de Freud, ver SAFATLE, Vladimir. “Marcuse e as metamorfoses da pulsão”, in: CD-ROM do Congresso Internacional “Dimensão Estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e civilização*”. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006.

⁵⁷ FREUD, Sigmund. *Collected Papers*. Londres: Hogarth Press, 1950 *apud* MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*, op.cit., p. 132.

Conforme o autor observa, o reconhecimento da fantasia como “faculdade autônoma” com suas leis e “valores de verdade” próprios não constitui exatamente uma novidade nem para a psicologia, nem para a história da filosofia. Para Marcuse, a originalidade de Freud reside não apenas na tentativa de demonstrar a gênese deste um tanto quanto promissor “modo de pensamento”, como ainda na ênfase atribuída a sua conexão inextrincável com alguns dos mais notórios móveis do “princípio de prazer”. Este último ponto, por sinal, é certamente determinante para a argumentação marcuseana que reivindica para a fantasia uma função capital na economia da “estrutura mental” em seu conjunto. Atuando como vetor de ligação entre as “mais profundas camadas do inconsciente” e os “mais elevados produtos da consciência” – como a arte, por exemplo –, ela teria o mérito de continuar “falando” uma linguagem ainda não corrompida pelo “princípio de realidade”, mantendo, assim, o vínculo indelével com as demandas desiderativas e libertárias que, para o filósofo, lhe são intrínsecas – a despeito de terem sido proscritas pelos protocolos configurados pelo onipotente critério do desempenho.

No entanto, importa notar que Marcuse frequentemente utiliza os termos “fantasia” e “imaginação” como sinônimos. Ora, se do ponto de vista do rigor acadêmico, o fato pode ser interpretado como signo de uma imperdoável insuficiência técnica, sob a perspectiva da coerência entre teoria e prática, tal lapso passa a adquirir um sentido perfeitamente condizente com seu projeto maior de mobilização de suas prerrogativas para a efetivação das virtualidades não sancionadas pelo princípio de desempenho. A esse respeito, a advertência de Hegel é providencial: “(...) Devemos imediatamente nos proteger para não confundir a fantasia com a imaginação [*Einbildungskraft*] meramente passiva. A fantasia é criadora”.⁵⁸ E é, com efeito, nesta acepção eminentemente ativa que a fantasia – assim como a imaginação – é referida nos escritos de Marcuse. Ele escreve:

“A imaginação visiona a reconciliação do indivíduo com o todo, do desejo com a realização, da felicidade com a razão. Conquanto essa harmonia tenha sido removida para a utopia pelo princípio de realidade estabelecido, a fantasia insiste em que deve e pode tornar-se real”.⁵⁹

Não é, portanto, contingencial que o autor retome seu ensaio de 1945 sobre Aragon e se dirija, uma vez mais, às figuras da fantasia como porta-vozes das promessas de liberdade ainda por realizar, bloqueadas pela perversa hipostasiação dos valores da utilidade, da

⁵⁸ HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, vol. 1. Tradução: Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 282.

⁵⁹ MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*, op. cit., p. 134.

performance e do desempenho. Para isso, ao vislumbrar na atitude surrealista a otimização do inefável potencial revolucionário presente *in nuce* nas teorias de Freud, Marcuse faz ressoar as palavras de ordem do *Manifesto*,⁶⁰ e evoca junto à Grande Recusa os tão vilipendiados direitos da imaginação. Breton escreve:

“Cumpra sermos gratos às descobertas de Freud. Baseada nelas delinca-se, enfim, uma corrente de opinião graças à qual o explorador humano poderá ir mais longe em suas investigações, uma vez que não estará autorizado a levar em conta tão somente as realidades sumárias. É possível que a imaginação esteja prestes a reclamar seus direitos. Se as profundezas de nossa mente albergam estranhas forças capazes de aumentar as forças da superfície ou de lutar vitoriosamente contra elas, é do maior interesse capturá-las: capturá-las para em seguida, se for o caso, submetê-las ao controle da razão.”⁶¹

Antecipando alguns dos mais auspiciosos temas de *Eros e civilização*, Breton prefigura a hipótese marcusiana de uma civilização não-repressiva, celebrando nos móveis da fantasia a recusa em esquecer “aquilo que pode ser”. Numa homenagem aos arautos da imaginação como potência criadora, Marcuse constata:

“Reduzir a imaginação à condição de escrava, ainda quando disso dependesse o que é grosseiramente chamado de felicidade, seria atrair o supremo imperativo de justiça que se encontra no íntimo de cada um. Somente a imaginação é capaz de mostra-me aquilo que *pode ser*”.⁶²

Assim, na condição de veículo privilegiado da contemporização entre o real e o utópico – ou seja, entre o que “é” e o que “pode ser” –, a fantasia é retratada como pivô do resgate de uma certa “memória coletiva”, na qual os “arquétipos do gênero” se encontrariam inscritos e naturalmente preservados. Claro está que as palavras de Marcuse traem um recalcitrante vestígio das ideias junguianas, apesar de tudo, presentes indiretamente em seu elogio da imaginação. Contudo, ciente dos riscos de uma apropriação “irracionalista” dos arcanos da fantasia, o próprio autor não se furta em alertar sobre o perigo inerente ao abuso do “valor de verdade” da imaginação para o fomento de tendências “regressivas” exemplificadas pela obra de Carl G. Jung. Vale lembrar que a fantasia, para este último, diz respeito à “atitude criadora”, por excelência, da qual fluem *imediatamente* as respostas a todas as questões solúveis, sendo por isso reverenciada como “a mãe de todas as possibilidades”. Não obstante as longínquas ressonâncias entre suas teorias, Marcuse adverte que, em Jung, as

⁶⁰ Sobre as significativas refrações entre os manifestos comunista e surrealista, ver PUCHNER, Martin. “*Surrealism, Latent and Manifest*”, in: *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton: Princeton University Press, 2006, pp. 179-195.

⁶¹ BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*, op. cit., pp. 23-4.

⁶² *Ibidem*, p. 17 *apud* MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*, op. cit., p. 138.

disposições “reacionárias” e “obscurantistas” tendem a se tornar hegemônicas, eliminando, com isso, grande parte das instituições críticas da metapsicologia freudiana. Portanto, a despeito das não raras acusações, quer de “ingenuidade romântica”, quer de simples “irracionalismo” usualmente endereçadas aos seus escritos, o autor confirma seu renovado cuidado ao ultrapassar os limites academicamente aceitos entre as discussões de natureza estética e o foro dos assuntos sociais propriamente ditos – conforme será destacado, sobretudo, em ensaios posteriores como *A dimensão estética*, por exemplo.

5.5. Marxismo gótico

Na verdade, a polêmica passagem da arte à política seria motivo de renhidas disputas, já muitos anos antes, também entre os surrealistas. Significativamente, no centro deste debate encontra-se a própria ideia de “revolução” – a propósito, tão nuclear para a experiência intelectual de Herbert Marcuse.⁶³ Breton escreve: “Sabe-se que o epíteto ‘revolucionário’ não é regateado em arte a qualquer obra, a qualquer criador intelectual que pareça romper com a tradição”.⁶⁴ Empregada em função da “vontade não-conformista” atribuída a determinados autores, tal qualificação traria, segundo ele, o grave inconveniente de confundir-se com o que define uma ação, de fato, orientada para a transformação do mundo: a necessidade de atacar a tradição em seus fundamentos, isto é, desde suas “bases reais”.

Assim é que a “aspiração revolucionária” está na origem mesma do surrealismo, conforme um dos primeiros textos do movimento, “A revolução antes e sempre” (1925), deixa patente. Não é por coincidência, portanto, que o desejo de insurreição contra a “civilização burguesa ocidental” leve vários de seus expoentes a se aproximar das ideias propagadas pela revolução de outubro, chegando, inclusive, a aderir ao partido comunista francês – como é o caso de Aragon e do próprio Breton, por exemplo. Este último, por sinal, se converteria em crítico aguerrido do chamado “marxismo primário”, o que, aliás, seria determinante para que sua conturbada filiação partidária durasse apenas três breves semanas. O poeta se queixa: “Tive de defender o surrealismo da acusação pueril de ser, essencialmente, um movimento político de orientação anticomunista e contra-revolucionária”.⁶⁵ Pressionado para se decidir *ou* pelo marxismo *ou* pelo surrealismo, Breton chegara a ouvir de Michel

⁶³ Não é decerto acidental que a palavra “revolução” apareça em destaque já no título de *Razão e revolução* (1940) – obra em que propõe uma leitura “revolucionária” dos escritos de Hegel –, bem como nos capítulos “Natureza e revolução” e “Arte e revolução” de *Contra-revolução e revolta* (1972), se revelando, apesar das metamorfoses, constante ao longo de toda a sua irredutivelmente prática experiência intelectual.

⁶⁴ BRETON, André. “A posição política da arte de hoje”, in: *Manifestos do Surrealismo*, op. cit., p. 248.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 172.

Marty: “Se sois marxista, não precisais ser surrealista”.⁶⁶ Acusado de permanente insubmissão aos cânones, o autor se vê, enfim, obrigado a abdicar de uma atuação social alinhada com as diretrizes do PCF, proclamando, em nome das ideias de Marx, a definitiva autonomia política do movimento.

A despeito dos mal-entendidos, ele insiste em destacar a relação inalienável entre o surrealismo – bem como a arte moderna, em geral – e a revolução socialista propriamente dita, remontando à desastrosa conjuntura alemã, a fim de fundamentar sua argumentação em dados históricos.⁶⁷

“Hitler e seus acólitos, infelizmente, compreenderam muito bem que, para aniquilar, mesmo que só por algum tempo, o pensamento de esquerda, era preciso não só perseguir os marxistas, mas também interdito toda a arte de vanguarda. A nós cabe opor-lhe esta força invencível, que é a do dever ser, que é a do dever humano”.⁶⁸

Mesclando *O capital* e *Uma temporada no inferno*, *A ideologia alemã* e *As flores do mal*, fica bem claro que seu “marxismo” irredutivelmente heterodoxo não coincide, em absoluto, com a “vulgata oficial” do Comitern. Nas palavras de Löwy: “Poderíamos defini-lo talvez como um ‘materialismo gótico’, ou seja, um materialismo histórico sensível ao maravilhoso, ao momento negro da revolta, à iluminação que dilacera, como um raio, o céu da ação revolucionária”.⁶⁹ Ou dito de outro modo, como uma leitura da teoria marxista surpreendentemente pautada em fontes “apócrifas” como Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont e o *roman noir*. Aliás, este aparente “paradoxo” é indissociável da abordagem singular que traz a marca da originalidade do “materialismo dialético” praticado por Breton. Ao comentar as afinidades e discrepâncias entre surrealistas e marxistas, o poeta reconhece seu ponto de partida comum em Hegel. E observa:

“Também para nós o método dialético, sob sua forma hegeliana, era inaplicável. Também para nós o que estava em jogo era a necessidade de liquidar com o idealismo propriamente dito, e somente a criação da palavra ‘surrealismo’ nos serviria de garantia quanto a isso”.⁷⁰

Não obstante as divergências, em “A posição política do surrealismo” (1935), Breton é taxativo ao se colocar na contracorrente de um certo “chauvinismo antigermânico”, e

⁶⁶ Idem. “Segundo manifesto do surrealismo”, in: *Manifestos do Surrealismo*, op. cit., 172.

⁶⁷ A esse respeito, ver o terceiro capítulo desta tese, intitulado “A cultura afirmativa entre o classicismo e a ‘Arte Degenerada’”.

⁶⁸ BRETON, André. “A posição política do surrealismo”, in: *Manifestos do Surrealismo*, op. cit., p. 274.

⁶⁹ LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p. 32.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 169-170.

expressar sua profunda admiração pelo filósofo alemão, bem como o virtual desconhecimento típico de seus detratores:

“Jamais insistirei demasiado no fato de que, em sua *Estética*, Hegel atacou todos os problemas que atualmente podem ser considerados os mais difíceis no plano da poesia e da arte, e que, com lucidez inigualável, resolveu a maior parte deles. Somente a ignorância cuidadosamente sustentada da quase totalidade da genial obra de Hegel pode explicar que, aqui e acolá, vários obscurantistas de aluguel ainda descubram em tais problemas motivo de inquietação ou pretexto de incessantes controvérsias”.⁷¹

Partindo da discussão sobre as noções de realidade e irrealidade, razão e desrazão, Breton, no entanto, incorre em erros fatais ao postular o dogma da “revolta absoluta” como regra para a conduta surrealista, *par excellence*. Levando às últimas consequências o imperativo da “insubmissão total”, ele chega ao cúmulo de professar uma inescrupulosa apologia niilista da violência, ao afirmar:

“O ato surrealista mais simples consiste em sair à rua empunhando revólveres e atirar a esmo, tanto quanto for possível, contra a multidão. Quem jamais teve ganas de assim liquidar com o sistemazinho de aviltamento e cretinização em vigor tem um lugar merecido no meio dessa multidão, com o ventre à altura de um cano de revólver”.⁷²

Inaceitável sob a perspectiva da ética, sua declaração, apesar de tudo, tem o mérito de ilustrar os riscos inerentes à imediata aplicação de princípios artísticos – como a dispensa da justificação racional ou a suspensão dos juízos de valor – para a normalização da prática política *tout court*. Razão pela qual Marcuse insiste em dizer que a arte apenas indiretamente deve ser política, e que seu caráter revolucionário se radica não em palavras de ordem, nem mesmo em seu conteúdo, senão em sua própria forma estética.

5.6. O objeto surrealista

Assim, sem perder de vista a ressalva de Adorno de que “nenhuma arte tem a obrigação de entender a si mesma”,⁷³ as contribuições mais duradouras do surrealismo devem ser buscadas não exclusivamente em seus textos, panfletos e manifestos, mas, em vez disso, nas experiências, procedimentos e obras particulares de seus artistas. Vide o caso das colagens, por exemplo. Tratando-se de uma espécie de “princípio construtivo” fundamental, o

⁷¹ BRETON, André. “Posição política do surrealismo”, in: *Manifestos do surrealismo*, op. cit., p. 309.

⁷² Idem. “Segundo manifesto do surrealismo”, in: *Manifestos do surrealismo*, op. cit., p. 155-156.

⁷³ ADORNO, Theodor. “Revendo o surrealismo”, in: *Notas de literatura I*, op. cit., p. 135.

método da montagem aparece como uma ubíqua constante (des-)organizadora de uma boa parcela da prolifera produção surrealista, a despeito de sua irreduzível heterogeneidade. Segundo Adorno, “seria fácil mostrar que a pintura surrealista genuína opera com motivos provenientes da montagem, e que a justaposição descontínua das imagens na lírica surrealista também possui esse caráter”.⁷⁴ Derivada das ilustrações do final do século XIX, e utilizada, em primeira mão, pelos dadaístas,⁷⁵ a técnica da colagem, ou da montagem, é descrita por Max Ernst – a propósito, um de seus mais brilhantes adeptos – como o auspicioso método criativo de recomposição do mundo concreto, o qual, grosso modo, consiste na “exploração sistemática do encontro fortuito ou artificialmente provocado de duas ou mais realidades de natureza diferente em um plano aparentemente inadequado, e o lampejo poético resultante de sua mútua aproximação”.⁷⁶ Como ele sugere, o “choque” ou atrito produzido pelo contraste entre elementos dissonantes reunidos inesperadamente tenderia a desestabilizar as velhas tábuas de significação, dando origem a uma nova constelação de signos formados a partir do “estranhamento” ou *dépaysement* produtivo⁷⁷ entre suas partes constituintes. Dito de outro modo, a extração de um fragmento de seu contexto “natural”, seguida de sua reintrodução como algo “estranho” ou “alheio” em um outro meio qualquer, atuaria como agente catalizador da imediata desarticulação de todo um plexo de referências familiares assentadas sobre expectativas previsíveis, propiciando, com isso, a reconfiguração de uma nova e surpreendente ordem de sentido, onde o “princípio de realidade” parece não operar convencionalmente. O que, parafraseando e generalizando a célebre frase de Lautréamont, seria “belo como o encontro fortuito, numa mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva”.⁷⁸

Sobre a sentença formulada pela primeira vez em *Os cantos de Maldoror*, Ernst elucida seu sentido surrealista:

“Uma realidade pronta e acabada, cuja destinação original parece ter sido fixada de uma vez por todas (um guarda-chuva), encontrando-se subitamente em presença de outra realidade muito distante e não menos absurda (uma máquina de costura), num lugar em que ambas devem sentir-se deslocadas (uma mesa de

⁷⁴ Ibidem, p. 137.

⁷⁵ A esse respeito, ver BAITELLO JR, Norval. *Dadá-Berlim: des/montagem*. São Paulo: Annablume, 1994.

⁷⁶ No original, “*Collage-Technik ist die systematische Ausbeutung des zufälligen oder künstlich provozierten Zusammentreffens von zwei oder mehr wesensfremden Realitäten auf einer augenscheinlich dazu ungeeigneten Ebene, und der Funke Poesie, welcher bei der Annäherung dieser Realitäten überspringt*”. ERNST, Max. *Maximiliana. Die widerrechtliche Ausübung der Astronomie*. Munique: Bruckmann München, 1974, p. 49.

⁷⁷ A esse respeito Briony Fer afirma: “A ideia de estranhamento, ou *dépaysement*, como foi chamada por Breton, constituiu uma função crucial do Surrealismo”. FER, Briony. “O ‘estranho’”, in: FER, Briony, BATCHELOR, David e WOOD, Paul (org). *Realismo, racionalismo, surrealismo: a arte no entre-guerras*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 193.

⁷⁸ Lautréamont. *Os cantos de Maldoror*. Tradução: Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 252.

dissecção), escapará, por esse fato mesmo, à sua destinação original e à sua identidade; ela passará de seu falso absoluto, pelo desvio de um relativo, a um absoluto novo, verdadeiro e poético: o guarda-chuva e a máquina de costura farão amor. O mecanismo do processo me parece desvendado por este exemplo singelo. A transmutação completa, seguida de um ato puro como o de fazer amor, se produzirá forçosamente todas as vezes que os fatos dados tornarem as condições favoráveis: conjunção de duas realidades aparentemente incompatíveis num plano que aparentemente não lhes convém”.⁷⁹

Vale dizer que, além das colagens, a fórmula involuntariamente criada por Lautréamont viria a servir de inspiração poética para uma infinidade de objetos surrealistas, desde o fetichista *Desjejum em pele* de Meret Oppenheim ao mirabolante *Telefone-Lagosta* de Dalí, passando pelos já famosos *ready-mades* de Marchel Duchamp⁸⁰ – todos eles, por sinal, exibidos lado a lado na Exposição de Objetos Surrealistas promovida pela Galerie Charles Ratton, em 1936. Ao dissociar a instrumental funcionalidade das coisas de sua livre transubstanciação no plano artístico, os objetos surrealistas detonam uma espécie de “curto-circuito” entre suas dimensões mercantil e “aurática”, de modo a arrancá-las do infernal ciclo da produção em massa, ao qual eram originalmente destinadas como simples mercadorias. Razão pela qual a “forma estética” vir a ser, como queria Marcuse, avalista de sua inalienável vocação “política”.

Por sinal, algo semelhante acontece também quando tais objetos são apropriados e reconfigurados mesmo em suportes considerados “tradicionais”, como nos quadros de Giorgio de Chirico e Salvador Dalí, por exemplo. Ao prescindir da correspondência biunívoca entre a “real” materialidade das coisas e sua reapresentação como forma artística, os surrealistas fazem vir abaixo os bastiões da figuração mimética, modificando indelevelmente a topografia do “concreto”, através de interrupções, deslocamentos, sobreposições, transparências, cesuras, duplicações, dobras e metamorfoses, cujo propósito precípua é nada menos que oferecer uma espécie de “panaceia” contra a progressiva banalização do universo sensível pelos artificios do *kitsch*, atualizados nos clichês massificados pelos meios de comunicação e normalizados pela propaganda.

Além disso, atento aos novíssimos regimes de desmanche e reconstituição do mundo exterior via descoberta e investigação dos móveis internos, Max Ernst mostra que as pesquisas “fervorosamente” empreendidas pelo grupo de Breton levaram seus integrantes a seguir a trilha oposta à da sistemática reificação da “realidade”, desta forma, libertando a obra

⁷⁹ ERNST, Max *apud* BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*, op. cit., pp. 330-331.

⁸⁰ Sobre a importância dos *ready-mades* não só para a crítica, como também para a filosofia da arte, ver DANTO, Arthur. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*. Berkeley: University of California Press, 1998.

de arte dos códigos prescritos pelo “império das faculdades ditas conscientes”. Tanto que Dalí faz questão de ressaltar que o objeto surrealista “se presta a um mínimo de funcionamento mecânico, e se baseia nos fantasmas e representações suscetíveis de serem provocadas pela realização de atos inconscientes”.⁸¹ Como resultado de sua declarada insubordinação aos critérios da utilidade e do desempenho, estes poderosos “meios de enfeitiçamento da razão” disseminam a aplicação do conceito de surrealismo não apenas ao desenho, à pintura e à escultura, mas também ao teatro, à fotografia e ao cinema, desta forma, propiciando a indelével fixação, em suportes diversos, de espantosos instantâneos de seus pensamentos e desejos – como se percebe, por exemplo, nas obras *Prazer* (1927), *A violação* (1934) e *Filosofia na alcova* (1966) de René Magritte.

A esse respeito, é sem dúvida providencial o comentário deste último: “Faço uso da pintura para tornar os pensamentos visíveis”.⁸² Inspiradas em Hegel, as palavras de Magritte, vêm significativamente ao encontro das ideias de Breton, quando admite que o maior problema artístico de sua época consiste em “levar a representação mental a uma precisão cada vez mais objetiva, através da imaginação e da memória”.⁸³ Segundo o poeta, este tipo de operação teria facultado aos surrealistas “conciliarem dialeticamente” duas noções “violentamente contraditórias” para o homem adulto: a percepção e a representação. Lançando uma ponte sobre o abismo que, até então, mantinha separados os continentes antagônicos da razão e da sensibilidade, os surrealistas revolucionam o espaço da experiência artística, ao jogar com os tradicionais dualismos interior-exterior, frente-verso, direita-esquerda, micro-macro, visível-invisível como, por exemplo, nas telas *Eterna evidência* (1930), *A condição humana* (1935), *O espelho falso* (1935), *Elogio da dialética* (1936) e *O sedutor* (1953) – todas elas, a propósito, assinadas pelo artista belga resenhado por Michel Foucault em “Isto não é um cachimbo”.⁸⁴ Já em 1964, Breton reconhecerá seu papel na criação de um novo regime de visibilidade, em total sintonia com os princípios surrealistas:

⁸¹ DALÍ, Salvador *apud* BRETON, André. “Situação do objeto surrealista”, in: *Manifestos do surrealismo*, op. cit., p. 332.

⁸² PAQUET, Marcel. *Magritte (1898-1967): o pensamento tornado visível*. Colônia: Taschen, 2000.

⁸³ BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*, op. cit., p. 334.

⁸⁴ Ver FOUCAULT, Michel. “Isto não é um cachimbo”, in: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Col. Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 246-63. Sobre o diálogo Magritte-Foucault, ver ainda BLAVIER, A. *Ceci n'est pas une pipe. Contribution furtive a l'étude d'un tableau de René Magritte*. Verviers: Temps Mêmes, 1973; CHATEAU, D. “De la ressemblance: um dialogue Foucault-Magritte”, in: LENAIN, T. (org). *L'image: Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris: J. Vrin, 1997; SOJCHER, J. *La pipe, son peintre, son philosophe*. Université Libre de Bruxelles: Faculté de Philosophie et Lettres, 1975; CAMPOS, Jorge Lúcio. “Eis dois cachimbos: roteiro para uma leitura foucaultiana de Magritte”. *Especulo*, n. 27, Madri, jul/out. 2004. Disponível em: <<http://www.vcm.es/info/especulo/numero27/magritte.html>>. Acesso em: 09/03/2010.

“Tudo quanto Magritte fez representa o culminar daquilo que Apollinaire descreveu um dia como ‘o verdadeiro senso comum’ – ou seja, o dos grandes poetas”.⁸⁵

5.7. Alquimia do verbo

Lançada em “A nova mentalidade alemã” e desenvolvida, de forma incipiente, também em “Algumas considerações sobre Aragon”, a hipótese marcusiana que vislumbra na “forma artística” a possibilidade de uma efetiva ruptura com o “princípio de realidade” vigente a partir da busca e experimentação de uma *outra* linguagem – ou “contralinguagem” – encontra pleno respaldo nas declarações de Breton, que garante:

“Tratava-se de que, então? De nada menos que redescobrir o segredo de uma linguagem cujos elementos deixassem de se comportar como restos de naufrágio à flor das águas de um mar morto. Importava, para tanto, subtraí-los a seu uso cada vez mais utilitário, sendo este o único meio de emancipá-los e restituir-lhes todo o seu poder. Esta necessidade de reagir de maneira draconiana contra o aviltamento da linguagem, que se afirmou aqui com Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé – ao mesmo tempo que, na Inglaterra, com Lewis Carroll – não deixou de manifestar imperiosamente desde então”.⁸⁶

Movido pelo premente desejo de insurreição contra a tirania de uma linguagem sistematicamente danificada pelos dispositivos de standardização e assimilação pela formamercadoria,⁸⁷ Breton nega obedecer a critérios meramente estéticos em seu processo criativo, justificando seu trabalho pela urgência de contra-atacar a precarização dos jogos de linguagem em enunciados performativos, instrumentalizados por seu inevitável sequestro pelo mercado de consumo. Talvez por isso o poeta ter postulado já no primeiro *Manifesto* que “o mundo acabaria, não com um belo livro, mas com um belo anúncio do inferno ou do céu”.⁸⁸

Numa analogia com a busca dos alquimistas pela pedra filosofal, Breton afirma que “o essencial para o surrealismo foi convencer-se de que havia tocado com as mãos a ‘matéria-prima’ (no sentido alquímico) da linguagem”.⁸⁹ E, mais adiante, acrescenta: “Não se insistiu bastante no sentido e no alcance da operação que tendia a restituir a linguagem à sua verdadeira vida; ou seja, muito mais do que remontar da coisa significada ao signo que a ela sobrevive, o que, aliás, se revela num salto ao nascimento do significante”.⁹⁰ Que se recorde

⁸⁵ Ver PAQUET, Marcel. *Magritte (1898-1967): o pensamento tornado visível*, op. cit., p. 47.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 355-6.

⁸⁷ Ver GIBBONS, Joan. *Art and Advertisement*. Nova Iorque: I. B. Tauris, 2005.

⁸⁸ BRETON, André. “Manifesto do surrealismo”, in: *Manifestos do surrealismo*, op. cit., p. 35.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 357.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 358.

que já no “Segundo Manifesto do Surrealismo” (1930), o autor já havia comparado a *Ars* surrealista à lendária busca de Flamel pelo ouro alquímico:

“Os esforços dos surrealistas apresentam uma notável analogia, quanto ao fim a alcançar, com as pesquisas alquímicas: a pedra filosofal nada mais é que aquilo que deveria permitir à imaginação humana tomar de todas as coisas uma vingança fulgurante, e eis-nos de novo, depois de séculos de domesticação do espírito e louca resignação, tentando novamente libertar a imaginação pelo ‘longo, imenso, racional desregramento de todos os sentidos’”⁹¹

Conforme se percebe, os esforços surrealistas têm por objetivo nada menos que restaurar a força “germinadora” de uma espécie de linguagem primordial, cuja existência precede inclusive o momento instrumental de sua decodificação em significantes e significados. Para isso, eles recorrem, mais uma vez, ao poder reconfigurador da montagem, através da qual, à maneira dos alquimistas, procede-se à sistemática fragmentação de sua *prima materia* em componentes desconexos, os quais serão, depois de separados, reunidos, rearranjados e, assim, regenerados em uma nova constelação poética. Entretanto, atento aos riscos imanentes a uma apropriação meramente “ornamental” ou “estilística” de seu revolucionário método de transmutação “alquímica”, Breton adverte não se tratar de um simples “reagrupamento de palavras”, ou sequer de uma “redistribuição caprichosa de imagens visuais”, mas, em vez disso, da total recriação de um estado preparatório próximo da “alienação mental”, requerida como propedêutica para a obtenção final do *lapis philosophorum* – aqui entendido simbolicamente como a potência criadora que os cabalistas atribuíam ao Verbo divino antes mesmo do início do mundo.

Neste percurso, a influência de Rimbaud é, sem dúvida, seminal. Cultuado como demiurgo de uma autêntica viagem iniciática pelos umbrais da experiência estética, o poeta segue as pegadas de Baudelaire,⁹² reconstituindo sua jornada ritualística em direção à completa transubstanciação da linguagem poética, mediante uma original e não menos vertiginosa “Alquimia do verbo”.

⁹¹ Idem, “Segundo Manifesto do Surrealismo”, in: *Manifestos do surrealismo*, op. cit., p. 207.

⁹² No “Projeto para um epílogo” da edição de 1861 d’*As Flores do Mal*, Baudelaire escreve: “Oh, vós, sede testemunha de que cumpri meu dever / Como um químico perfeito e como uma alma santa. / Pois de cada coisa extrai a quintessência, / Tu me deste tua lama e eu a transformei em ouro.” No original, “O vous, soyez témoins que j’ai fait mon devoir / Comme un parfait chimiste et comme une âme sainte. / Car j’ai de chaque chose extrait la quintessence, / Tu m’as donné ta boue et j’en ai fait de l’or”. BAUDELAIRE, Charles apud COLI, Jorge. “Consciência e heroísmo no mundo moderno”, in NOVAES, Aduato (org). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 301.

“A mim. A história de uma de minhas loucuras.

Há muito tempo que eu me vangloriava de possuir todas as paisagens possíveis, e achava ridículas as celebridades da pintura e da poesia modernas.

Eu amava as pinturas idiotas, estofos de portais, cenários, lonas de saltimbancos, tabuletas, estampas coloridas populares; a literatura fora de moda, latim de igreja, livros eróticos sem ortografia, romances de nossas avós, contos de fadas, livrinhos infantis, óperas velhas, estribilhos piegas, ritmos ingênuos.

Eu sonhava com cruzadas, viagens de descoberta cujas narrações jamais foram feitas, repúblicas sem históricas, guerras religiosas sufocadas, revoluções de costumes, deslocamentos de raças e de continentes: eu acreditava em todos os encantamentos.

Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I vermelho, A azul, U verde. – Regulei a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos, nutri a esperança de inventar um verbo poético que seria um dia acessível a todos os sentidos. Eu me reservava sua tradução.

Foi, antes, simples estudo. Eu escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens”.⁹³

Deste modo, ao celebrar o êxtase visionário como um estágio preparatório para a criação artística; ao declarar seu desdém pelos ícones maiores da pintura e da poesia de seu tempo; ao promover o resgate criativo de objetos anacrônicos desprezados pela modernidade urbana; ao exortar à descoberta / reinvenção de uma nova cartografia natural e histórica, ao precipitar uma espécie de fusão “trans-sensorial” entre os registros da palavra e da imagem; enfim, ao acreditar, sem reservas, na “possibilidade do impossível”,⁹⁴ Rimbaud prenuncia algumas das tarefas mais essenciais para a consumação da experiência surrealista propriamente dita, exemplificando aquilo que Walter Benjamin designará, em seu ensaio de 1929, como “iluminação profana”.⁹⁵

5.8. Iluminação profana

Referindo-se ao surrealismo como “o último instantâneo da inteligência europeia”, Benjamin atribui ao círculo francês o louvável feito de ter “explodido o domínio da literatura

⁹³ RIMBAUD, Arthur. “Alquimia do Verbo”, in: *Uma temporada no inferno e Iluminações*. Tradução: Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993, pp. 63-4.

⁹⁴ A expressão é de Adorno, e é utilizada no ensaio “Caracterização de Walter Benjamin”, também referida por Derrida em seu “Discurso de Frankfurt”. DERRIDA, Jacques. “O Discurso de Frankfurt”. DERRIDA, Jacques. *Fichus: discours de Francfort*. Paris: Galilée, 2002. Tradução para o português: *Discurso de Frankfurt*. LE MONDE DIPLOMATIQUE. Edição brasileira. Ano 3, nº 24, jan. 2002. Tradutora: Iraci Poleti. Disponível em: <<http://diplo.uol.com.br/2002-01,a204>>. Acesso em: 20 set. 2008.

⁹⁵ Sobre o sentido da expressão “iluminação profana” cunhada por Walter Benjamin em seu ensaio sobre o surrealismo, ver COHEN, Margaret. *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution*. Berkeley: University of California Press, 1993; MATOS, Olga. “Iluminação mística, iluminação profana: Walter Benjamin”, in: *Discurso* (23), 1994: 87-108; WISNIK, José Miguel. “Iluminações profanas (poetas, profetas, drogados)”, in: NOVAES, Aduato (org). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 283-300; e GATTI, Luciano. “Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana”, in: ARTEFILOSOFIA, Ouro Preto, n. 6, pp. 74-94, abr. 2009.

desde dentro”. Em sua leitura crítica do movimento que teria, segundo ele, transformado a “miséria das coisas escravizadas e escravizantes” em “nihilismo revolucionário”, ele escreve:

“A vida só parecia digna de ser vivida quando se dissolvia a fronteira entre o sono e a vigília, permitindo a passagem em massa de figuras ondulantes, e a linguagem só parecia autêntica quando o som e a imagem, a imagem e o som, se interpenetravam, com exatidão automática, de forma tão feliz que não sobrava a mímina fresta para inserir a pequena moeda a que chamamos ‘sentido’”.⁹⁶

Ao descrever aquilo que artistas como Magritte, na pintura, e Rimbaud, na poesia, executaram de maneira emblemática, Benjamin vislumbra no contágio produtivo entre as dimensões do “dizer” (*Sagen*) e do “mostrar” (*Zeigen*), isto é, entre os regimes narrativo e pictórico,⁹⁷ a marca distintiva do movimento que, guiado por Apollinaire, teria logrado transitar entre o “reino lógico dos conceitos” e o “reino mágico das palavras”. De acordo com o autor, tal realização magistral teria propiciado aos surrealistas levar a “vida poética” aos “limites extremos do possível”, extrapolando, pois, o domínio especializado da literatura, para convulsionar o horizonte da existência prática e, por esta via, alcançar a dimensão política *tout court*.

“Mas quem percebeu que as obras desse círculo não lidam com a literatura e sim com outra coisa – manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura –, sabe também que são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. E essas experiências não se limitam de modo algum ao sonho, ao haxixe e ao ópio. É um grande erro supor que só podemos conhecer das experiências surrealistas os êxtases religiosos ou os êxtases produzidos pela droga”.⁹⁸

Ciente das armadilhas de sucumbir ao tentador “fascínio da embriaguez”, Benjamin alerta sobre os perigos de tal passagem pelos “paraísos artificiais” ser equivocadamente tomada como a especificidade mesma das vivências surrealistas, e não apenas como uma astúcia ou “truque” de cunho estritamente preparatório. Chamando atenção para a enorme distância entre as práticas visionárias e o exercício dialético propriamente dito, o autor adverte que a superação autêntica e criadora da “iluminação religiosa” não se dá através dos narcóticos, senão através do que designa como “iluminação profana” – de inspiração “materialista e antropológica”.

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, in: *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 22.

⁹⁷ Sobre o sentido do registro imagético para a articulação do pensamento benjaminiano, ver BRETAS, Alécia. “Imagens do pensamento em Walter Benjamin”, in: ARTEFILOSOFIA, Ouro Preto, n. 6, pp. 63-75, abr. 2009.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 23.

Entretanto, conforme o próprio autor adverte, nem sempre o surrealismo esteve à altura dessa “iluminação profana”, ao deixar-se abandonar às figuras da heteronomia – quer do dogmatismo obscurantista ou do relativismo niilista –, perdendo assim de vista a precedência do momento da “oposição revolucionária” sobre o da inócua contemplação extática. Daí o perspicaz comentário de Adorno ao criticar o paradoxo inerente à postura surrealista, a qual, segundo ele, seria refém de uma perversa dialética entre uma incondicional exaltação da “liberdade subjetiva” em uma situação de “não-liberdade objetiva”.⁹⁹ Reportando-se à *Fenomenologia* de Hegel, o filósofo atribui a um certo deficit dialético em seu discurso a principal razão para a inexorável reversão da “liberdade abstrata” em uma factual “supremacia das coisas”.

Entre os extremos da reificação e da fantasmagoria, esta concepção “estreita e não-dialética” da experiência poética adotada pelos surrealistas é, não por acaso, desqualificada por Benjamin como uma persistente tendência “irracionalista”, a qual, apesar de tudo, pode ser detectada – como um fatal estigma romântico – na imediata celebração da estética do artista *en état de surprise*. Ele é categórico: “Toda investigação séria dos dons e fenômenos ocultos, surrealistas e fantasmagóricos precisa ter um pressuposto dialético que o espírito romântico não pode aceitar”.¹⁰⁰ Assim, se o autor considera a mobilização das “energias da embriaguez” para a revolução como a tarefa surrealista por excelência, ele não hesita, ao mesmo tempo, em afirmar que tal disrupção criativa é, por si só, de natureza anárquica e desordenada, portanto, inteiramente insuficiente para o exercício metódico e disciplinado da práxis política, requerida para a efetivação de uma autêntica revolução social. Apesar da ressalva, Benjamin conclui: “No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o *Manifesto* [comunista] nos transmite hoje”.¹⁰¹

5.9. Viver sem horas mortas

Não por acaso, a apropriação dos móveis sensíveis para a causa social, é apontada, anos mais tarde, também por Herbert Marcuse como o núcleo denso da revolução nos “modos de pensar e sentir” propalada pelo movimento dos estudantes, e anunciada como tarefa inadiável em *Um ensaio sobre a liberação* (1969). Ao referir-se às manifestações ocorridas

⁹⁹ ADORNO, Theodor. “Reverendo o surrealismo”, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 35.

em maio de 68 na França nos termos de uma “rebelião pela total transvaloração dos valores”, isto é, por formas de vida “qualitativamente diferentes”, ele garante:

“Os grafites da ‘*jeunesse en colère*’ [‘juventude em cólera’] uniram Karl Marx e André Breton; o slogan ‘*l’imagination au pouvoir*’ [‘a imaginação no poder’] respondia a ‘*les comités partout*’ [‘os comitês em toda parte’]; um pianista tocava jazz sobre as barricadas, e a bandeira vermelha ornava a estátua de Victor Hugo; os estudantes de Toulouse em greve pediam o renascimento da linguagem dos trovadores e dos albigenses. A nova sensibilidade tornou-se força política, ultrapassando as fronteiras entre os blocos capitalista e socialista; ela é contagiosa porque o vírus se encontra no próprio meio ambiente, no clima das sociedades estabelecidas”.¹⁰²

Assim é que as notáveis convergências entre a hipótese marcusiana de uma “nova sensibilidade” em gestação e as palavras de ordem disseminadas pelos muros e ruas parisienses não passam despercebidas ao próprio filósofo, que atesta ter redigido seu opúsculo em prol de modos não-coercitivos de existência muito antes dos eventos transcorridos entre maio e junho de 1968 – apesar do manuscrito ter sido publicado somente em 1969. “A coincidência entre algumas das ideias sugeridas em meu ensaio e aquelas formuladas pelos jovens militantes para mim foi impressionante”.¹⁰³ Como prova disso, basta citar alguns temas recorrentes tanto no ensaio de Marcuse, quanto no protesto dos estudantes espalhados por Berlim, Varsóvia, Roma, Nanterre e Paris: a celebração dos direitos da subjetividade e da espontaneidade consciente; a promoção da imaginação criadora como vetor da mudança social; a mobilização da dimensão pulsional contra os dispositivos sociais repressivos; a crítica à alienação do trabalho e ao sequestro do tempo livre;¹⁰⁴ a rejeição pelo mundo burguês confiscado pela forma-mercadoria; enfim, a luta contra os protocolos de gestão de uma “pseudodemocracia” em um “mundo orwelliano livre”.¹⁰⁵ Vistos em retrospecto, cada um desses elementos-chave compõe o pletórico mosaico de ideias espontaneamente reunidas contra o sucateamento da vida em nome da produtividade ou, dito de outro modo, contra a desvalorização do princípio de prazer em prol da *performance* e do desempenho. Por tudo isso, pode-se afirmar que “o ano de 1968 foi o marco da *Grande Recusa*: a recusa dos partidos

¹⁰² No original, “The graffiti of the ‘*jeunesse en colère*’ joined Karl Marx and André Breton; the slogan ‘*l’imagination au pouvoir*’ went well with ‘*les comités (soviets) partout*’”. MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon, 2000, p. 22. Nossa tradução.

¹⁰³ No original, “The coincidence between some of the ideas suggested in my essay, and those formulated by the young militants was to me striking”. *Ibidem*, p. ix. Nossa tradução.

¹⁰⁴ MATOS, Olgária. “A preguiça como paixão política”, in: *Adivinhas do tempo: êxtase e revolução*. São Paulo: Hucitec, 2008, p. 9-29.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. x.

oficiais, do marxismo burocratizado e do mundo venal, recusa e exigência de transformação de valores”.¹⁰⁶

No quiasma entre o real e o utópico, o factual e o possível, pode-se dizer que o chamado “Maio de 68” “nasceu da surpresa e viveu dela”¹⁰⁷, festejando o aspecto lúdico da práxis política através de atos, *slogans*, cartazes e pichações¹⁰⁸ que destacam suas “afinidades eletivas” não apenas com *Um ensaio sobre a libertação*, como também com a proposta de uma civilização não-repressiva lastreada por um *outro* “princípio de realidade” orientado não pelos valores da utilidade e do rendimento, senão pelas balizas do amor, da liberdade e da felicidade, conforme prenunciado em *Eros e civilização*. “Sob o calçamento, a praia” [*Sous le pavé, la plage*]; “A felicidade é uma ideia nova na escola de ciência política”; “Viver sem horas mortas, fruir sem entraves” [*Vivre sans temps mort, jouir sans entraves*]; “É proibido proibir, Lei de 10 de maio de 1968”; “Não mude de emprego, mude o emprego de sua vida”; “Sejamos realistas, queiramos o impossível” [*Soyons réalistes, demandons l'impossible*]: esses são apenas alguns exemplos das inegáveis reciprocidades de pensamentos e expectativas entre os jovens seguidores de Rimbaud e o então sexagenário professor da Universidade da Califórnia, midiaticamente retratado como “guru da contracultura”.¹⁰⁹

Além disso, a julgar pelo investimento comum em “formas de vida” fundamentalmente “alternativas” em relação aos regimes de conduta padronizados pelo *status quo*, pode-se dizer que, ao lado de Marcuse, o surrealismo é outra referência marcante para a identidade do movimento, sobretudo, no que diz respeito à exaltação da figura do poeta como tipo “não-conformista” por excelência, ou seja, como emblema daquele que descobre na linguagem “os elementos semânticos da revolução”.¹¹⁰ Conforme postula Benjamin Péret, “ele se ergue contra todos, inclusive contra os próprios revolucionários que, colocando-se apenas no terreno da política (...) preconizam a submissão da cultura à realização da revolução social”.¹¹¹ Segundo C. Day-Lewis, citado por Breton em “A posição política do surrealismo” (1935), se estamos no limiar de uma “vida nova”, o poeta certamente não se furtará em traduzi-la na linguagem que lhe é própria, isto é, a da dimensão estética. Ele escreve:

¹⁰⁶ MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 36.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 8.

¹⁰⁸ Para uma compilação ilustrada de alguns dos mais expressivos cartazes exibidos durante o chamado “Maio de 68”, ver WOLINSKI *et al.* *Mai 68*. Neuilly-sur-Seine: Michel Lafon, 2008.

¹⁰⁹ A esse respeito, ver HERBERT’S Hippopotamus: Marcuse and Revolution in Paradise. Direção: Paul Alexander Juutilainen, 1996. San Diego: UCSD. 1 DVD (69 min). Cor. Inglês.

¹¹⁰ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹¹ PÉRET, Benjamin. *Le Déshonneur des poètes*. Paris: Pauvert, 1965 *apud* MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, *op. cit.*, p. 33.

“Os comunistas de hoje nos apresentam como submetidos à fórmula da arte pela arte e a poesia como uma ninharia, quando menos, como uma descrente, na medida em que não é serva da revolução. Não creais numa palavra disso. Nenhum autêntico poeta jamais escreveu para obedecer a uma fórmula. Ele escreve por querer fazer alguma coisa. Para ele, a ‘arte pela arte’ é um lugar-comum tão desprovido de sentido quanto seria, aos olhos de um verdadeiro revolucionário, ‘a revolução pela revolução’”.¹¹²

5.10. Arte como forma da realidade

Deste modo, ao chamar atenção para o irredutível entrelaçamento entre os regimes social e artístico, Marcuse é assertivo: “A nova sensibilidade tornou-se um fator político”.¹¹³ Por conta desta virada, faz-se necessário que uma “teoria crítica” efetivamente comprometida não apenas com a elaboração de um rigoroso diagnóstico de época, como ainda com a tarefa maior de propor alternativas factíveis para as questões sociais, seja urgentemente avaliada e revista, de modo a contribuir para a efetivação das potencialidades subjacentes a este momento crítico. A esse respeito, é digna de nota a célebre controvérsia entre Adorno e Marcuse acerca da postura adotada por um e outro com relação aos movimentos estudantis nos Estados Unidos e Europa durante os anos 60. Ao discutir a relação – quase sempre tensa – entre a teoria e a prática entre os colaboradores do Instituto de Pesquisa Social, tais episódios se revelam particularmente significativos, uma vez que põem em relevo os pontos de aproximação e afastamento, no caso, entre estes dois autores: enquanto Adorno decide chamar a polícia para conter a insubordinação dos “jovens rebeldes”, Marcuse adota uma postura sensivelmente mais receptiva às reivindicações do movimento, entrando em atrito com as diretrizes “frankfurtianas” *tout court*.

Numa carta de 5 de abril de 1969 enviada a Adorno, o então professor da Universidade de San Diego insiste na legitimidade do protesto dos “estudantes de esquerda”, e explicita: “Você me conhece o suficiente para saber que condeno tão enfaticamente quanto você uma conversão imediata da teoria em prática.” E pondera: “Mas acredito que há situações em que a teoria é impulsionada pela prática – momentos nos quais a teoria que se mantém afastada da prática torna-se ela mesma falsa.” Um mês depois, Adorno se diria “magoado” com as palavras do colega, e sustentaria a posição adotada, argumentando que precisa defender os interesses do que chama de “nosso velho Instituto.” Marcuse não se mostra satisfeito. E, em 4 de junho de 1969, responde: “(...) Para continuar a ser nosso ‘velho Instituto’ devemos hoje escrever e agir diferentemente dos anos 30. Até mesmo a incólume teoria não está imune à

¹¹² DAY-LEWIS, C. *apud* BRETON, André. “A posição política do surrealismo”, *op. cit.*, pp. 264-5.

¹¹³ No original, “*The new sensibility has become a political factor*”. MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, *op. cit.*, p. 23. Nossa tradução.

realidade. Tão falso quanto negar a diferença entre ambas (como você com razão censura nos estudantes) é manter abstratamente a diferença na sua antiga configuração, quando a realidade na qual teoria e prática se incluem (ou se distanciam) se modifica.”¹¹⁴

Assim, vislumbrando no próprio desenvolvimento material das forças produtivas chances concretas para a reconfiguração não apenas de uma nova “teoria crítica”, como também de um outro “princípio de realidade” substantivamente não-repressivo, Marcuse defende o consórcio criativo entre o que chama de “nova sensibilidade” e a “inteligência científica” dessublimada, coligadas pelo esforço comum em prol da consolidação sustentável de um certo “*ethos* estético” – no qual “a técnica tenderia a se tornar arte, e a arte tenderia a formar a realidade”.¹¹⁵ Para justificar seu ponto de vista, Marcuse se reporta às ideias prefiguradas já em *Eros e civilização*, e insiste no resgate da dupla acepção do termo “*aesthesis*” como “relativo às artes” e, ao mesmo tempo, “aos sentidos”. Segundo ele, ao assumir as prerrogativas da arte, a técnica poderia vir a transformar adequadamente a “sensibilidade subjetiva” em “forma objetiva” – isto é, em realidade concreta. Esta, na verdade, é uma das teses mais ousadas defendidas pelo filósofo, e aparece em evidência também em dois textos publicados mais ou menos no mesmo período: “Sociedade como obra de arte” (1967) e “Arte como forma da realidade” (1969).¹¹⁶ Tanto quanto *Um ensaio sobre a liberação*, ambos os trabalhos são redigidos sob os auspícios da passagem da filosofia da arte à práxis social, e celebram a emergência de “novas formas de existência” pautadas em uma transfiguradora revolução sensível – anunciada, em primeira instância, pelos surrealistas, e revisitada, anos depois, também pelos movimentos estudantis.

Não obstante a celeuma em torno de sua proposta, Marcuse observa que a arte contemporânea vive uma época de mudanças sem precedentes em seu valor, função e reconhecimento sociais, os quais afetam diretamente seu “caráter afirmativo” – isto é, de reforço e sobredeterminação do *Establishment*. O autor observa que, pelo menos desde as primeiras décadas do século XX, a arte moderna – não por acaso, chamada de “vanguardista” – tem dado corpo e voz a seu poder negativo de combate e insurreição contra algumas de seus principais cânones e intuições, desta maneira, confirmando a irreversibilidade de uma progressiva e abrangente tendência à “dessublimação da cultura”. Reenviando a declarações

¹¹⁴ Estas cartas encontram-se no Arquivo Marcuse em Frankfurt com os seguintes números: 10004.67; 0376.06; 0376.07; 0376.08; 0376.09. A esse respeito, ver LOUREIRO, Isabel (org). “Herbert Marcuse/Theodor Adorno: As últimas cartas”, in: *A grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999, pp. 87-101.

¹¹⁵ MARCUSE, Herbert. *An Essay on Liberation*, op. cit., p. 24.

¹¹⁶ Ver “*Society as a Work of Art*” (1967) e “*Art as Form of Reality*” (1969), ambos publicados recentemente no quarto volume de seus *Collected Papers*. MARCUSE, Herbert. *Art and Liberation*. Routledge: Nova Iorque, 2006.

tanto de Franz Marc – representante do grupo expressionista “O Cavaleiro Azul” (*Der Blaue Reiter*) –, quanto ainda de Raoul Hausmann – membro do irreverente Dadá-Berlim¹¹⁷ –, Marcuse traz à luz a emergência da “anti-arte” como um importante marco na guinada em direção à prática capitaneada pelos movimentos de vanguarda, sobretudo, em países como a Alemanha, por exemplo.

Neste processo, ele sublinha o papel das “deformações” linguísticas para a radical transvaloração no significado e na recepção da “obra” de arte como dispositivo de protesto e contestação social – ou seja, como agente privilegiado da Grande Recusa. Através da subversão e mesmo destruição da sintaxe, da fragmentação das palavras em sentenças desconexas, do uso explosivo da linguagem ordinária – não-raro extraída de jornais, revistas e anúncios publicitários –, bem como de uma infinidade de outros recursos afins, artistas como Erwin Blumenfeld¹¹⁸ e Hannah Höch¹¹⁹ expressam todo o seu repúdio pela “cultura afirmativa”¹²⁰ e, por extensão, pela manutenção de um estado de coisas totalmente absurdo e “sem-sentido”, em que a realidade se vê destituída de quaisquer valores e finalidades humanas – como a eclosão da primeira guerra deixa evidente. Portanto, seu repúdio pelas formas clássicas de representação sinaliza, ao mesmo tempo, uma decidida discordância em relação às instituições que lhes servem de lastro, chancela e proteção. Marcuse escreve: “Aqueles que hoje se revoltam contra a cultura estabelecida, também se rebelam contra o belo nesta cultura, contra todas as suas formas harmônicas e ordenadas”.¹²¹

Ao longo dos anos, tal dispositivo, contudo, é neutralizado e mesmo revertido pela ação de um perverso efeito colateral. Como mostra o autor, a arte moderna é paulatinamente despotencializada de seu vetor iconoclasta ou “revolucionário”, sendo, pouco a pouco,

¹¹⁷ No “Panfleto contra a concepção de vida weimariana”, Hausmann escreve:

“Eu anuncio o mundo dadaísta. Eu rio da ciência da cultura, estes fusíveis de segurança de uma sociedade condenada à morte. O que me interessa saber como era Martinho Lutero?

Eu o imagino um homenzinho barrigudo. Ele era como o Encarregado do povo Ebert. Para que precisamos ler as falas de Buda – e melhor termos uma falsa imagem de excursos filosóficos. Ou saber que existiam no Cambriano libélulas gigantes em cuja honra a pressão atmosférica era maior do que hoje. Ou que 227 bilhões de átomos fazemos uma molécula do tamanho de um décimo de milímetro cúbico. Mas ainda menos importantes do que estas incontabilidades são para mim os escritores sérios. Porque é melhor ser comerciante do que ser escritor. O comerciante engana abertamente e só aos outros: isto está justificado no Código Civil. O escritor engana-se a si próprio quando fala por todos e está condenado por seu isolamento do mundo super-real. (...)

Eu não sou somente contra o espírito de Potsdam – eu sou antes de tudo contra Weimar. Consequências ainda mais lastimáveis que o velho Fritz acarretam Goethe e Schiller – o governo Ebert-Scheidemann foi uma consequência natural da inconsistência tola e ávida do classicismo poético. Este classicismo é uma farda, a métrica capacidade de vestir coisas que não tocam no viver”. HAUSMANN, Raoul. *Der Einzige* 14, 1919 *apud* BAITELLO JÚNIOR, Norval. *Dadá-Berlim: Des/Montagem*. São Paulo: Annablume, 1993, pp. 63-65.

¹¹⁸ Ver ADKINS, Helen. *Erwin Blumenfeld: Dada Montage 1916-1933*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

¹¹⁹ Ver BURMEISTER, Ralf (org). *Hannah Höch: Aller Anfang ist DADA!* Ostfildern: Hatje Cantz, 2007.

¹²⁰ A esse respeito, ver o quarto capítulo desta tese, intitulado “A cultura afirmativa entre o classicismo e a “arte degenerada”.

¹²¹ *Ibidem*, p. 46.

absorvida e reposicionada pelo mercado como mais uma inócua mercadoria. Bem ou mal, é o início do fim do “fim da arte”, ou em outras palavras, do retorno da forma como avalista de sua irredutível vocação política.

Anexo III

“A beleza será convulsiva
ou não será”.

André Breton, *Nadja*.



Max Ernst, *O triunfo do amor ou Falsa alegoria*, 1937.

"Na sua recusa em aceitar como finais as limitações impostas à liberdade e à felicidade pelo princípio de realidade, na sua recusa em esquecer o que pode ser, reside a função crítica da fantasia."

Herbert Marcuse, *Eros e civilização*.



William Blake, Ilustração para *A divina comédia* de Dante, O círculo da luxúria, 1824-7.

“A forma visionária rasga de alto a baixo a cortina na qual estão pintadas as imagens cósmicas, permitindo uma visão das profundezas incompreensíveis daquilo que ainda não se formou. Trata-se de outros mundos? Ou de um obscurecimento do espírito? Ou das fontes originárias da alma humana? Ou ainda do futuro das gerações vindouras? Não podemos responder a essas questões nem pela afirmativa, nem pela negativa. (...) [Em todo caso],

encontramos uma visão originária desse tipo em DANTE, na segunda parte do *Fausto*, nas vivências dionisiacas de NIETZSCHE, nas obras de WAGNER, nos desenhos e poemas de WILLIAM BLAKE e nas imagens ora magníficas, ora grotescas de E.T.A. HOFFMANN”.

Carl G. Jung, *O espírito na arte e na ciência*.



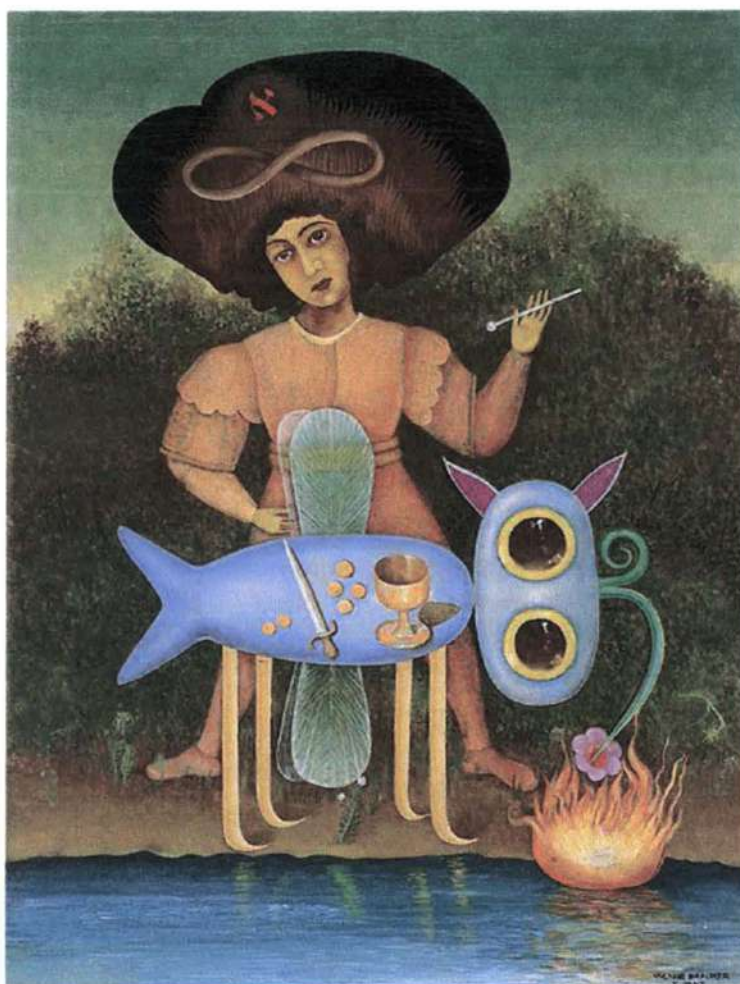
William Blake, *O sonho de Jacó*, c. 1800-3.

“Os sonhos do homem são de duas classes. Uns cheios de vida cotidiana e suas preocupações, seus desejos, seus vícios, combinam-se de uma maneira mais ou menos estranha com os objetos percebidos durante o dia que indiscretamente se fixaram sobre a vasta tela da memória. Eis o sonho natural; é o próprio homem. Mas e a outra espécie de sonho? O sonho absurdo, imprevisível, sem relação nem conexão com o caráter, a vida e as paixões do adormecido? Este sonho que chamarei de hieroglífico, representa evidentemente o lado sobrenatural da vida, e é justamente por ser absurdo que os antigos julgavam-no divino”.

Charles Baudelaire,
Paraísos artificiais.

“Inventei a cor das vogais! – A negro, E branco, I vermelho, A azul, U verde. – Regulei a forma e o movimento de cada consoante e, com ritmos instintivos, nutri a esperança de inventar um verbo poético que seria um dia acessível a todos os sentidos. Eu me reservava a tradução. Foi, antes, simples estudo. Eu escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível. Fixava vertigens”.

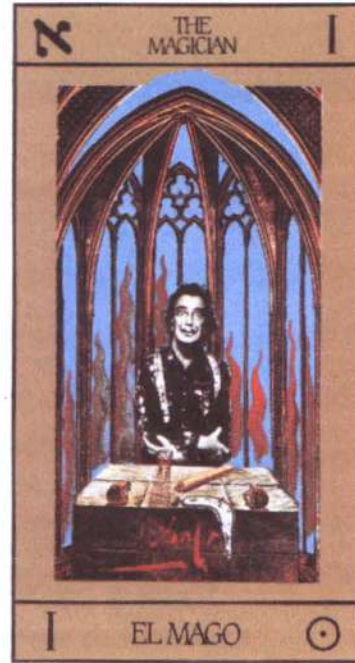
Arthur Rimbaud,
Uma estação no inferno.



Victor Brauner, *O Surrealista*, 1947.

“Oh, vós, sede testemunha de que cumpri meu dever
Como um químico perfeito e como uma alma santa.
Pois de cada coisa extraí a quintessência,
Tu me deste tua lama e eu a transformei em ouro”.

Charles Baudelaire, Epílogo de 1861, *As Flores do Mal*.



“Cabe a vós, minhas senhoras, fazer-nos confundir o fato consumável e o fato consumado. Irei mais longe, até. Esta diferença, que passa por irreduzível, (...) deixa de existir, ou passa a existir de um modo inteiramente diverso a partir do momento em que já não sou eu que *proponho*, que me proponho, e em que vos permito *dispor* de mim”.

André Breton,
“Carta às videntes”.

Cartas do Tarot Universal de Salvador Dalí.



René Magritte, *Perspicácia*, 1936.

“Somente a imaginação é capaz de mostrar-me aquilo que *pode ser*.”

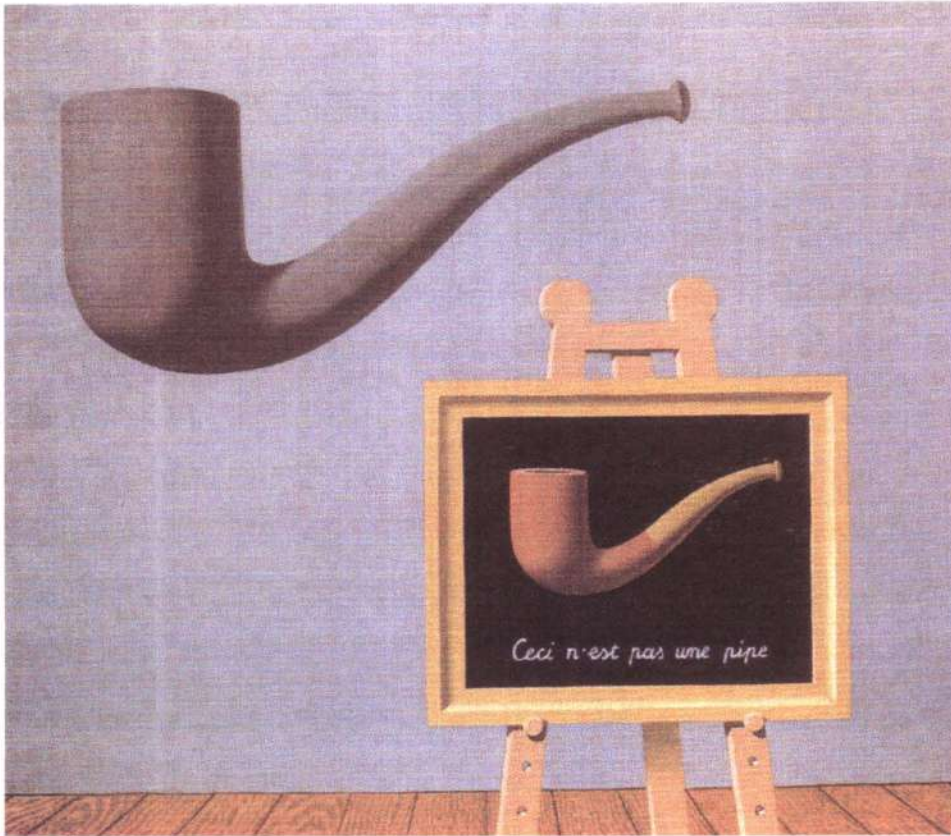
André Breton,
Manifesto do Surrealismo.



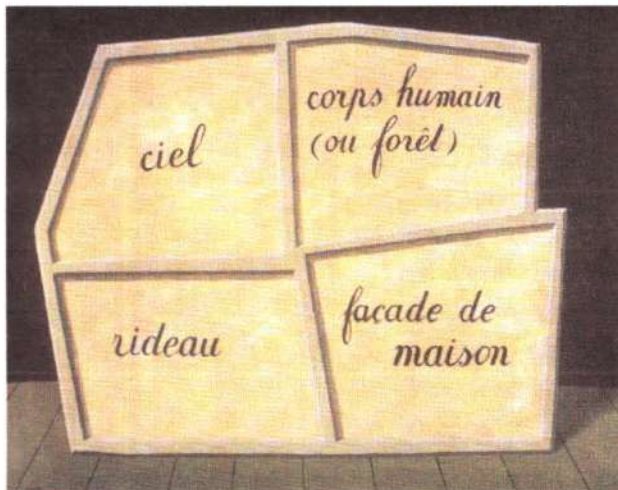
René Magritte, *As férias de Hegel*, 1958.

“Pensava que Hegel (...) teria sido muito sensível a este objeto que tem duas funções opostas: ao mesmo tempo, não admitir água (repeli-lo) e admiti-la (contê-la). Ele teria ficado satisfeito, creio, ou divertido (como se estivesse de férias) e chamei ao quadro *As férias de Hegel*”.

René Magritte, *O pensamento tornado visível*.



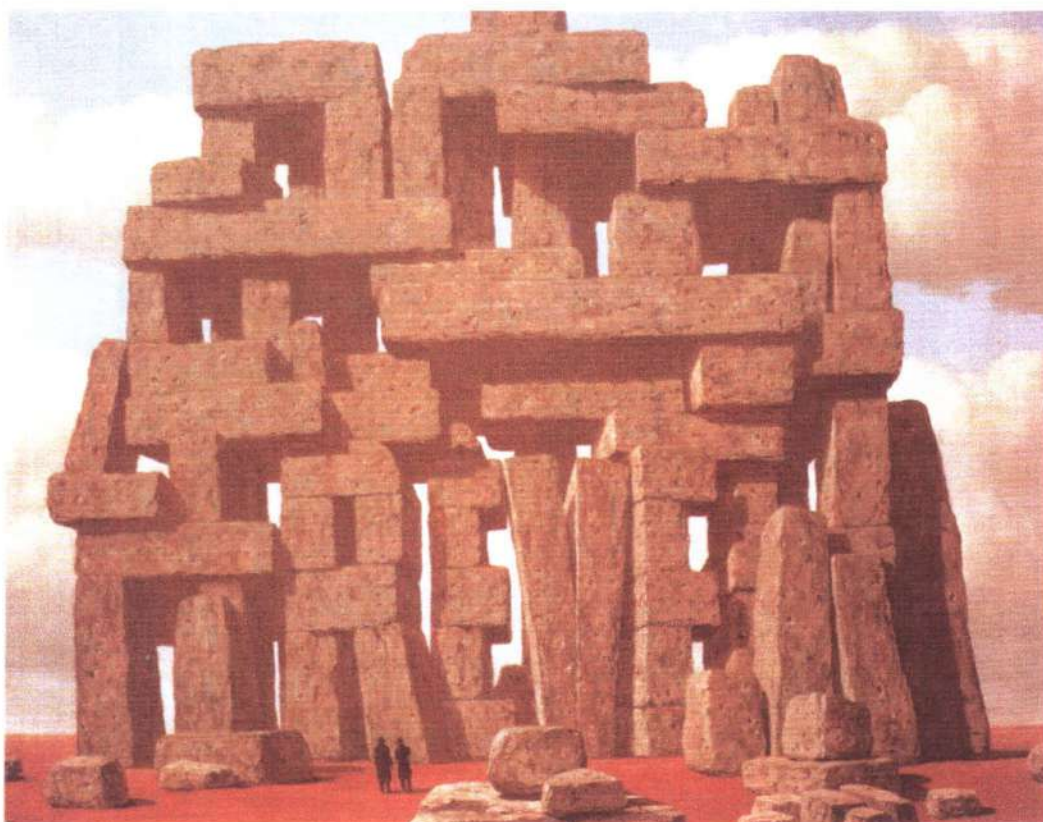
René Magritte,
Os dois mistérios,
1966.



René Magritte,
A máscara vazia,
1928.

“A linguagem foi dada ao homem para que dela use surrealisticamente”.

André Breton,
Manifesto do Surrealismo.



René Magritte, A arte da conversação, 1950.

“(…) Numa paisagem do começo do mundo ou da batalha dos gigantes contra os deuses, duas figuras pequenininhas falam uma com a outra -- uma conversa inaudível, meramente murmurada, instantaneamente engolida pelo silêncio das pedras, o silêncio do muro, cujos poderosos blocos se erguem frente aos conversadores mudos”.

Michel Foucault, “Isto não é um cachimbo”.



Giorgio de Chirico, *A canção de amor*, 1914.

“É belo como a retratibilidade das garras das aves de rapina; ou ainda, como a incerteza dos movimentos musculares nas feridas das partes moles da região cervical posterior; ou melhor, como essa ratoeira perpétua, que é armada sempre de novo pelo animal capturado, que pode pegar sozinha os roedores, infinitamente, e funcionar até mesmo escondida sob a palha; e, principalmente, como o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva”.

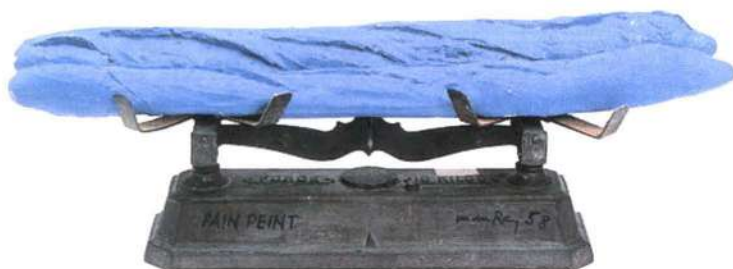
Lautréamont, *Os cantos de Maldoror*.



Meret Oppenheim, *Desjejum em peles*, 1936.



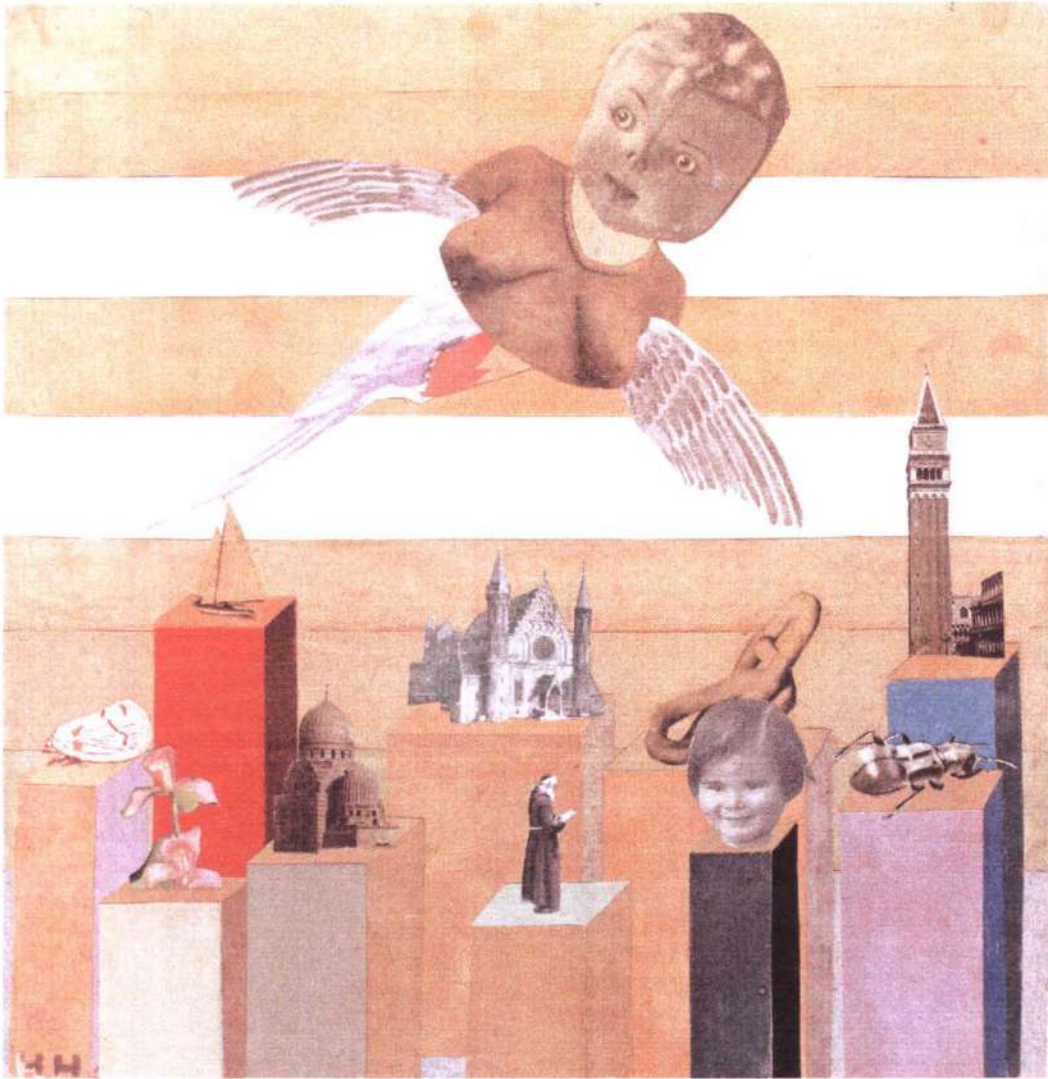
Salvador Dalí, *Telefone-Lagosta*, 1936.



Man Ray, *O pão azul*, 1958.

“[O surrealismo] foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras fábricas, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos quando a moda começa a abandoná-los. Esses autores compreenderam melhor que ninguém a relação entre esses objetos e a revolução”.

Walter Benjamin, “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”.



Hannah Höch,
Anjo da guarda,
1927/8.

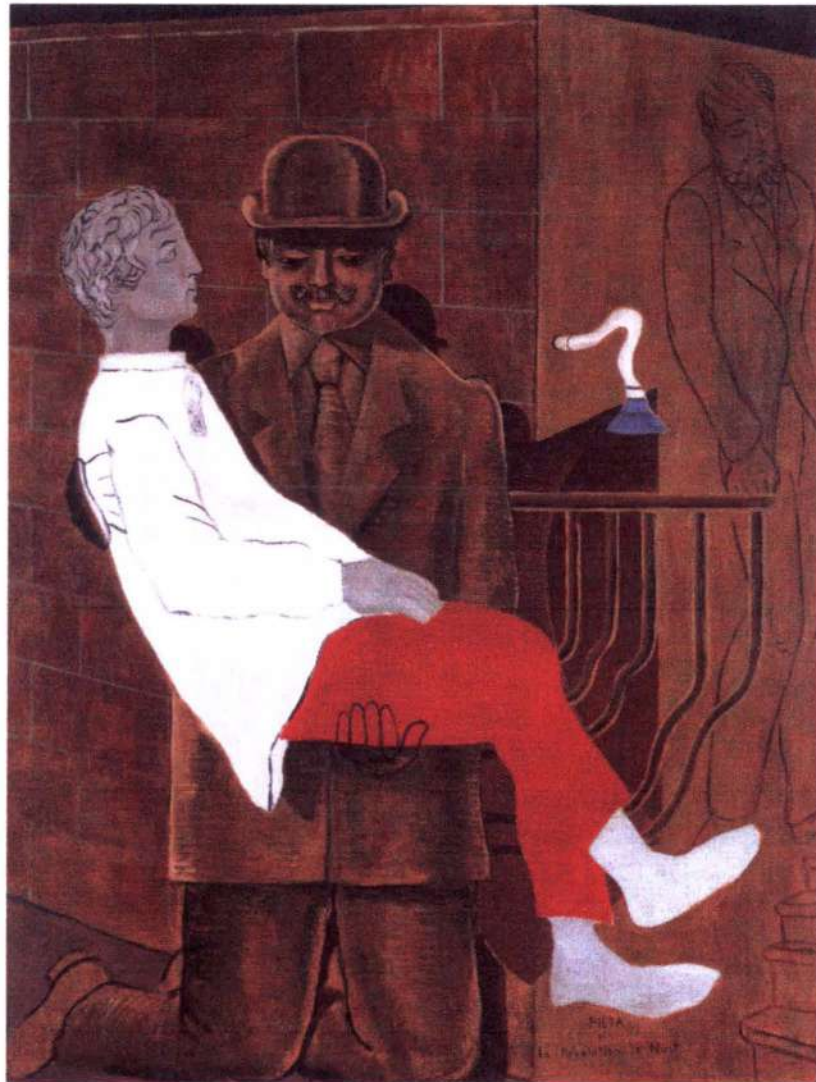


La puberté proche n'a pas encore enlevé la grâce tenue de nos
pléiades / Le regard de nos yeux pleins d'ombre est dirigé vers le
dieu qui va tomber / La gravitation des ondulations n'existe pas encore

Max Ernst,
A puberdade próxima
(As Plêiades),
1921.

“A banalização e resolução do conteúdo manifesto do sonho foram contestadas por uma passagem de *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, que Max Ernst gostava de citar. Ela diz respeito à revolta do protagonista contra seu pai e o senso comum do mundo pragmático, representado pela figura em cujos joelhos Max Ernst se senta em *Pietà ou la révolution la nuit*: ‘Mas, pai, por que razão o senhor é tão contrário aos sonhos? (...) Tenho a impressão de que o sonho é uma proteção contra a regularidade e a banalidade da vida, uma livre recriação da fantasia onde todas as imagens são embaralhadas e a contínua seriedade dos adultos é rompida através de um alegre jogo infantil. Sem os sonhos nós envelheceríamos mais cedo e, por isso, mesmo que não venham diretamente do alto, pode-se considerá-los uma dádiva divina’”.

Werner Spies,
“Sonho e Revolução”.



Max Ernst, *La Pietà* ou *A revolução da noite*, 1923.

“*Träume sind Schäume*”.
[Sonhos são espumas]

NOVALIS,
Heinrich von Ofterdingen.



Max Ernst, *Sonho e Revolução*, 1945-6.

“O pintor em *Sonho e Revolução* [*Rêve et Révolution*] usa uma boina frígia em sua cabeça verde-clorofila. Ela evoca a boina jacobina usada como atributo da liberdade democrática durante a Revolução Francesa. Não é por coincidência que Max Ernst introduziu seu símbolo revolucionário no mesmo ano em que a era macartista fazia as pessoas sentirem de longe o cheiro da agitação comunista. As alusões à liberdade, bem como o conteúdo e a técnica revolucionária da imagem são evidentes”.

Werner Spies, “Sonho e Revolução”.

6. AUTONOMIA DA FORMA COMO ALIENAÇÃO CRIATIVA: A TRANSFORMAÇÃO ESTÉTICA

“Eu nunca pude entender como a beleza estética iria transformar a sociedade na utopia política na qual Marcuse acreditava. Afinal, eu conhecia muitos estetas que eram monstros morais – que bem a beleza teria feito a eles?”

Arthur Danto,
Beyond the Brillo Box.

É um dado consensual entre leitores e intérpretes que a última produção estética de Marcuse reflita uma espécie de reconfiguração, reviravolta ou mesmo deslocamento de seu centro de gravidade em relação a textos publicados anteriormente, sobretudo, após *Um ensaio sobre a liberação*. A propósito, a conversa com Richard Kearney, em 1978, resume boa parte do desconforto até certo ponto comum a entusiastas, críticos e/ou interlocutores, os quais – “marxistas” ou não – demonstram ignorar por completo o enorme valor que a dimensão estética adquire no conjunto da obra do próprio Marx.¹

“Sendo um pensador marxista de renome internacional, e mentor inspiracional das revoluções estudantis dos anos 60, tanto nos EUA quanto na Europa, o senhor confundiu a muitos ao se voltar primariamente para as questões estéticas em seus trabalhos recentes. Como desejaria explicar ou justificar tal virada?”²

Ora, ainda que se reconheça nos escritos tardios de Marcuse o desdobramento de questões direta ou indiretamente presentes ao longo de toda a sua experiência intelectual, não se pode negar uma sensível mudança de ênfase, particularmente, em seu último livro, *A*

¹ A esse respeito, Mészáros é assertivo: “As considerações estéticas ocupam um lugar muito importante na teoria de Marx. Estão elas tão intimamente ligadas a outros aspectos de seu pensamento que é impossível compreender adequadamente até mesmo sua concepção econômica sem entender suas ligações estéticas. Isso pode parecer estranho a ouvidos afinados com o utilitarismo. Para Marx, porém, a arte não é o tipo de coisa que pode ser atribuída à esfera ociosa do ‘lazer’ e, portanto, de pouca ou nenhuma importância filosófica, mas algo da maior significação humana, e portanto, também teórica”. MÉSZÁROS, István. *A teoria da alienação em Marx*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 173-4.

² MARCUSE, Herbert. “The Philosophy of Art and Politics: a Dialogue between Transformation of Art in Herbert Marcuse’s Aesthetics”, in: *Art and Liberation*. Nova Iorque: Routledge, 2007, p. 225.

dimensão estética. Sob a perspectiva de sua recepção especializada, este referido “ponto de refração” é usualmente detectado de maneira paradigmática na passagem de *Um ensaio sobre a liberação* (1969) para *Contrarrevolução e revolta* (1972). Enquanto o primeiro chega a postular as tese da “arte como forma da realidade” – ou seja, como *medium* de um laço social não-repressivo lastreado por uma “nova sensibilidade” em formação –, o segundo, já visivelmente influenciado pela teoria estética de Adorno, ressaltará o caráter necessariamente indireto do potencial transformador das obras de arte, destacando questões de ordem cada vez mais “formais” e menos imediatamente “políticas” em seu discurso. Assim é que no capítulo “Arte e revolução”, o autor constata:

“O ‘fim da arte’ é concebível somente quando os homens não são mais capazes de distinguir entre o verdadeiro e o falso, o bom e o mau, o belo e o feio, o presente e o futuro. Isso seria o estado de perfeita barbárie no ápice da civilização – e tal estado é, com certeza, uma possibilidade histórica”.³

Ao submeter velhas convicções à prova dos acontecimentos históricos, Marcuse chama atenção para a obsolescência da “anti-arte” – bem como de sua máxima de “dissolução da arte na vida” –, e postula a (re-)emergência da “forma” como índice de seu inextrincável vetor social. Privilegiando as qualidades “inerentemente subversivas” da dimensão estética, o autor vislumbra no retorno às formas tradicionais não uma inócua captulação diante da inevitabilidade das conjunturas sócio-políticas, senão uma tomada de posição insistentemente negativa frente à implacável absorção das criações artísticas pela lógica da produção e consumo de mercadorias.⁴ Deste modo, sua tão vilipendiada defesa da “permanência da arte” não resulta simplesmente paradoxal, inconsistente, ou mesmo “retrógrada” em relação à postura “progressista” adotada em ensaios anteriores – como “A sociedade como obra de arte” (1960) e “Arte como forma da realidade” (1969), por exemplo. Pelo contrário. É ainda em nome da coerência com sua orientação filosófica irredutivelmente prático-política que Marcuse, em *A dimensão estética* (1977), iria se posicionar contra a subsunção da arte pelos dispositivos unidimensionalizantes da cultura de massas, defendendo a autonomia da forma estética contra a assimilação pela “forma-mercadoria” – e por esta via, *mediadamente*, como avalista de seu potencial “revolucionário”. Razão pela qual o vínculo entre o regime artístico e a viabilidade de uma mudança social qualitativa se preserva – malgrado as controvérsias – produtivo, dos primeiros aos últimos trabalhos.

³ MARCUSE, Herbert. *Counter-revolution and Revolt*. Boston: Beacon, 1972, p. 121. Nossa tradução.

⁴ A esse respeito, ver GIBBONS, Joan. *Art and Advertisement*. Nova Iorque: I.B. Tauris, 2005.

6.1. Estetização da política x Politização da arte

Vale notar que a primeira versão de *A dimensão estética* foi publicada em 1978, em alemão, como *Die Permanenz der Kunst* (A permanência da arte). A escolha do título não é decerto gratuita. Retificando a tese hegeliana do “fim da arte”, Marcuse escreve seu opúsculo estético num esforço deliberado para corrigir os abusos cometidos por uma apropriação dogmática e anacrônica das ideias de Marx instrumentalizada pelos partidos comunistas – o que lhe renderia, de um só golpe, o apoio e a indignação de críticos e entusiastas das mais diversas searas ideológicas. Até por conta de sua polêmica interface estético-política, a recepção marcuseana de Marx é um tema dos mais controversos – dentro e fora da academia. Provas disso podem ser compiladas, sem grande dificuldade, entre seus próprios comentadores. Rotulado de “pré-marxista” por MacIntyre, “não-marxista” por Schoolman e “anti-marxista” por Cranston e Holz, Marcuse teria, na opinião de Douglas Kellner, desenvolvido uma versão de marxismo “extremamente crítico, especulativo e idiossincrático”⁵, o que explicaria as muitas hipóteses conflitantes a seu respeito. Como a de Richard Rorty, por exemplo. Segundo este último, Marcuse teria sido adepto de uma modalidade de filosofia tipicamente alemã, em grande medida, inoperante nos Estados Unidos, porque, ali, o marxismo não era levado a sério. No outro extremo, Wolfgang Leo Maar, refutando Habermas, sustenta que a experiência intelectual de Marcuse busca ultrapassar a filosofia da prática, com vistas a uma efetiva transformação material “na melhor tradição da primeira à última das *Teses sobre Feuerbach*”.⁶

Em todo caso, malgrado as arestas que envolvem a avaliação de sua suposta herança “marxista”, o autor de *One-Dimensional Man* nunca deixou de ratificar sua filiação ao programa marxiano de crítica radical ao capitalismo, a despeito de ter chegado, com efeito, a questionar a validade de alguns conceitos fundamentais para a ortodoxia marxista – como o de luta de classes e o de proletariado, por exemplo. De forma análoga a outros colegas frankfurtianos –sobretudo, Benjamin e Adorno –, sua adesão à letra de Marx está longe de ser incondicional, sendo muitas vezes sacrificada em prol da fidelidade ao projeto de uma Teoria Crítica adequada para pensar a situação contemporânea. Assim, para Marcuse, o advento das afluentes sociedades de consumo requer que os textos marxianos sejam revistos e mesmo atualizados à luz das novas formas de repressão e alienação (*Entfremdung*) surgidas com a

⁵ KELLNER, Douglas. *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 5.

⁶ MAAR, Wolfgang Leo. “Marcuse: em busca de uma ética materialista”, in: MARCUSE, Herbert. *Cultura e sociedade*, vol. 1. São Paulo: Paz e Terra, 1987, p. 13.

cultura de massas e seus dispositivos unidimensionalizantes. Sob o ponto de vista teórico, isso impõe ao filósofo a tarefa de pensar, ao mesmo tempo, *com* Marx e *contra* Marx.

Ainda que possa parecer “paradoxal” a uma leitura menos atenta, a postura de Marcuse está longe de ser arbitrária, contraditória ou mesmo “derrotista” do ponto de vista sócio-político. Em seu afã de contribuir para um aprimoramento da estética marxiana mediante a “impugnação de sua ortodoxia predominante”, o autor explicita seus fundamentos:

“A minha crítica desta ortodoxia baseia-se na teoria marxista, na medida em que esta também encara a arte no contexto das relações sociais, e atribui à arte uma função política e um potencial político. Mas, ao contrário dos estetas marxistas ortodoxos, vejo o potencial político da arte na própria arte, como qualidade da forma estética”.⁷

Ao conferir um novo tratamento à interface estético-política em seus escritos, Marcuse explica que a arte pode ser revolucionária de muitas maneiras. Tal proposição é especialmente verdadeira, quando se consideram as significativas rupturas ocorridas no mundo das artes, em particular, antes e depois das primeiras vanguardas. De acordo com Peter Bürger, malgrado a irredutível heterogeneidade de propostas, suportes e meios de expressão, uma parte considerável dos movimentos históricos vanguardistas compartilham o projeto maior de radical destruição da arte *como instituição* cristalizada à margem da práxis da vida.⁸ Portanto, quando Walter Serner, por exemplo, proclama “A arte morreu, viva Dadá!”⁹, isso implica muito mais em uma contundente recusa pela empedernida tutela institucional sobre as criações, práticas e experiências artísticas, do que exatamente um fatídico reconhecimento do esgotamento das possibilidades criativas na sociedade burguesa transfigurada pelas metamorfoses do capital.¹⁰ A esse respeito, não é decerto supérflua uma breve remissão também aos expressionistas. Ao insurgir-se contra a aplicação de critérios e modelos “clássicos” à produção artística moderna, expoentes como Kandinsky são pioneiros da rebelião contra uma excessiva “grecização” academicista das artes plásticas, reivindicando uma liberdade incondicional na experimentação de técnicas e formas inéditas, sem as quais a arte produzida seria desprovida de “alma” ou sentido transcendente.¹¹

⁷ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Ed. 70, p. 11.

⁸ Ver BÜRGER, Peter. “Avant-Garde and Engagement”, in: *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, p. 83-94.

⁹ No original, “Die Kunst ist tot. Es lebe Dada!”, in: ELGER, Dietmar. *Dadaismus*. Colônia: Taschen, 2004, p. 18.

¹⁰ Sobre o movimento Dadá, ver RIHA, Karl e SCHÄFER, Jürgen. *DADA total: Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Stuttgart: Philipp Reclam, 2005; e ELGER, Dietmar. *Dadaismus*. Colônia: Taschen, 2004.

¹¹ Ver KANDINSKY, Vassily. *O espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Sobre a disputa entre valores clássicos e modernos, sobretudo, durante a primeira metade do século XX na Alemanha, ver o quarto capítulo desta tese, intitulado “A cultura afirmativa entre o classicismo e a ‘arte degenerada’”, p. xx-xx.

Num outro registro, também Walter Benjamin adotaria uma postura semelhante ao aproximar as prerrogativas artísticas e políticas, vindo a defender uma inadiável ruptura com padrões, modelos e valores canônicos na estética tradicional, o que o levaria a aderir explicitamente à divisa brechtiana da “politização da arte”. Tanto que já na primeira versão de seu célebre ensaio de 1935, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, o autor destaca a necessidade de criação de conceitos e categorias completamente novos para uma adequada análise das tendências artísticas em diapasão com as “atuais condições produtivas” – e, ao mesmo tempo, contra a implacável ascensão do fascismo. Ao vislumbrar no declínio da “aura” – isto é, na destruição no “*hic et nunc*” (aqui-e- agora) das obras –, a chance para uma significativa “refuncionalização” das artes, Benjamin aponta no cinema uma espécie de otimização tecnológica do “choque” dos dadaístas, o que se refletiria em uma mutação qualitativa nas formas de recepção estética, com base em novas percepções e sensações propiciadas pelos novos dispositivos técnicos de reprodução.¹²

Além disso, em sua investida contra a instrumentalização de uma certa “estética da guerra”, Benjamin condena em autores como Filippo Marinetti a exaltação das catástrofes produzidas pela escalada belicista como fruição estética ou, no limite, “obra de arte total”. Ele cita:

“Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética. (...) Por isso, dizemos: a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas, e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga num sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneiros, as pausas entre suas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras. (...) Poetas e artistas do futurismo, lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura!”¹³

Mais adiante, Benjamin reitera seu repúdio pelos manifestos futuristas,¹⁴ em última instância, em prol da guerra, e se arvora contra a promoção do hediondo sacrifício humano como espetáculo apoteótico para as massas.

¹² Ver PALHARES, Taisa Helena P. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.

¹³ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, in: *Obras escolhidas, vol. 1: Magia e técnica, arte e ciência*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 195-6. Edição alemã: _____. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, p. 43.

¹⁴ Ver APOLLONIO, Umbro. *Futurist Manifestos*. Londres: Tate, 2009.

“‘*Fiat ars, pereat mundus*’ [‘Faça-se a arte, pereça o mundo’], diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do *art pour l’art*. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da política, como a prática o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte*”¹⁵

Conforme o conteúdo e o tom de seu discurso deixam evidente, o autor não se furta em posicionar-se abertamente contra o regime nacional-socialista e a favor da resistência comunista, a despeito da enérgicas discordâncias de sua postura mesmo entre a própria direção do Instituto de Pesquisa Social – que, por sinal, viria a impor uma série de objeções à posição adotada, certamente contrariada pela suposta interferência do dramaturgo e poeta Bertolt Brecht.¹⁶ Em todo caso, o ensaio de Walter Benjamin tem o mérito de lançar uma importante antinomia que se tornaria constante ao longo dos debates em torno do binômio arte-revolução,¹⁷ sobretudo nas renhidas disputas dos anos 30: a “estetização da política” *versus* a “politização da arte”.

6.2. A revolta de Satã

Contudo, passadas quatro décadas desde o referido debate sobre o modernismo,¹⁸ Marcuse, nas esteira de Adorno, destacará a superação deste impasse pelo reconhecimento do caráter intrinsecamente transformador da obra de arte, não simplesmente pelo conteúdo ou princípios defendidos por seus autores, mas, em vez disso, por critérios estritamente estéticos relativos à contituição de sua própria forma artística. Ao romper com modos reificados de acesso e interação com a realidade ordinária, ao subverter as instâncias espaço-temporais corrompidas pelo imperativo do desempenho, enfim, ao modificar as formas standardizadas da sensibilidade (*Sinnlichkeit*) e do entendimento, deixando, ao mesmo tempo, transparecer a

¹⁵ *Ibidem*, p. 196. Na edição alemã, acima referenciada, p. 45.

¹⁶ A esse respeito ver, KOTHE, Flávio. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978; WIGGERSHAUS, Rolf. “Walter Benjamin, o *Passagenwerk*, o Instituto e Adorno”, in: *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: Difel, 2002. p. 219-245; AGAMBEN, Giorgio. “O príncipe e o sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin”, in: *Infância e história: destruição da experiência de origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005; NOBRE, Marcos. “Theodor Adorno e Walter Benjamin (1928-1940)”, in: *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso*. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 59-101.

¹⁷ Sobre a relação entre a arte e a revolução, ver RAUNIG, Gerald. *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Cambridge: The MIT Press, 2007; e BRADLEY, Will e ESCHE, Charles (org). *Art and Social Change: a critical reader*. Londres: Tate, 2007.

¹⁸ ADORNO, Theodor et al. *Aesthetics and Politics*. Nova Iorque: Verso, 2007.

“imagem da libertação”, as criações artísticas portariam, em si próprias, os signos de sua “função social”.

Retomando proposições esboçadas anteriormente já em seu ensaio sobre Aragon, de 1945, Marcuse escreve: “A literatura não é revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para ‘a revolução’. Se tem algum sentido falar em arte revolucionária, então só se pode fazê-lo em referência à própria obra de arte, como conteúdo tornado forma”.¹⁹ Por isso, esta imprescindível “acusação à realidade existente” pode tanto partir de autores inequivocamente orientados para a práxis política, quanto ainda por outros tantos, via de regra, preteridos ao tratar-se do debate em torno das questões de ordem eminentemente social – como é o caso de Rimbaud ou mesmo Goethe, por exemplo.²⁰ Deste modo, a fim de enfatizar as nítidas diferenças na apresentação do “potencial subversivo” de obras usualmente consideradas “apolíticas” ou até “reacionárias” pela perspectiva marxista tradicional, não é supérfluo cotejar-se, aqui, alguns casos singulares, analisados pelo viés da “luta de classes” reconfigurada pela a ótica do último Marcuse.

A começar pelo controvertido leitor e crítico de Swedenborg, William Blake – não por coincidência, citado nominalmente em *A dimensão estética*. Antecipando o satanismo de Baudelaire e Lautréamont em pelo menos um século, o poeta visionário contemporâneo da Revolução Industrial, e usualmente identificado com o romantismo inglês, opera uma autêntica “transvaloração dos valores”, dando voz a uma intrigante versão apócrifa dos livros sagrados pelo prisma “infernai” do grande “Maldito”.²¹

¹⁹ Na versão em inglês, “*Literature is not revolutionary because it is written for the working class or for the ‘revolution’. Literature can be called revolutionary in a meaningful sense only with reference to itself, as content having become form*”. MARCUSE, Herbert. *The aesthetic dimension*. Boston: Beacon, p. xii. Nossa tradução.

²⁰ Sobre este último, ver o terceiro capítulo desta tese intitulado “*Künstler-Bildungsroman: a formação como arte da vida*”.

²¹ Não por acaso, Vilém Flusser se lançará em empreitada semelhante ao plasmar sua “infernai” história do diabo. “A velha sabedoria da Igreja católica ensina que o diabo recorre aos chamados ‘sete pecados capitais’ para seduzir e aniquilar nosas almas. É evidente que a Igreja, em sua propaganda antidiabólica, recorre a nomenclaturas um tanto quanto tendenciosas ao denominar esses pecados. Chama-os de ‘soberba’, ‘avareza’, ‘luxúria’, ‘inveja’, ‘gula’, ‘ira’ e ‘tristeza ou preguiça’. No fundo são, no entanto, inócuos esses termos arcaicos, e facilmente substituíveis por termos neutros e modernos. É o que proponho. Soberba é consciência de si mesmo. Avareza é economia. Luxúria é instinto (ou afirmação da vida). Gula é melhora do standard de vida. Inveja é luta pela justiça social e liberdade política. Ira é recusa a aceitar as limitações impostas à vontade humana; portanto, é dignidade. Tristeza ou preguiça é o estágio alcançado pela meditação calma da filosofia. (...) Esse livro seguirá, obediente, a classificação dos pecados. Manterá até seus nomes tradicionais, movido pelo respeito por sua idade. Mas, dada a sua disposição inicial de evitar preconceitos, não considerará esses nomes como pejorativos.” FLUSSER, Vilém. *A história do diabo*. São Paulo: Annablume, 2005.

“Certa vez vi um Demônio numa língua de fogo, que se elevou até um Anjo sentado numa nuvem, e o Demônio proferiu estas palavras:

‘A adoração de Deus é: honrar seus dons em outros homens, segundo o gênio de cada um, e amar mais aos maiores homens: quem inveja ou calunia os grandes homens odeia a Deus; pois não existe outro Deus’.

Ao ouvir isso, o Anjo tornou-se quase azul; recompondo-se, porém, ficou amarelo, & por fim branco, rosa & sorridente, e respondeu:

‘Idólatra! Não é Deus Uno? & não é ele visível em Jesus Cristo? E não deu Jesus Cristo sua sanção à lei dos dez mandamentos? E não são todos os homens tolos, pecadores & nulidades?’

Respondeu o Demônio: “Tritura um tolo num almofariz com trigo, e ainda assim não será separada sua tolice; se Jesus Cristo é o maior dos homens, deverias amá-lo no mais alto grau; ouve agora como sancionou ele a lei dos dez mandamentos: não zombou do sábado e, assim, do sábado de Deus? Não matou quem foi morto por sua causa? Não desviou a lei da mulher apanhada em adultério? Não roubou o trabalho alheio para sustentar-se? Não deu falso testemunho ao recusar-se à defesa perante Pilatos? Não cobiçou ao orar por seus discípulos, e ao lhes pedir que sacudissem o pó de seus pés diante dos que se negavam a hospedá-los? Digo-te: nenhuma virtude pode existir sem a quebra desses dez mandamentos. Jesus era toda virtude, e agia por impulso, não por regras’.

Depois de ele assim ter falado, contemplei o Anjo, que estendeu os braços, envolvendo a língua de fogo, & foi consumido e ascendeu como Elias.

NOTA: Este Anjo, que agora se tornou um Demônio, é meu amigo íntimo, muitas vezes lemos juntos a Bíblia em seu sentido infernal ou diabólico, que o mundo há de ter, caso se comporte bem.

Possuo também a Bíblia do Inferno, que o mundo há de possuir, quer queira, quer não.

Uma só Lei para o Leão & Boi é Opressão”.²²

Do ponto de vista historiográfico, *O matrimônio do céu e do inferno* é publicado apenas a poucos anos do chamado período do Terror (1793-1794), e pode ser lido como uma espécie de “profecia” da terrível reviravolta sofrida pelos ideais revolucionários de Robespierre, resultando em caos, barbárie e violência indiscriminada contra todos os alegados “inimigos” da revolução. Entretanto, se Blake recorre às figuras “demoníacas” como portavozes de suas “Visões memoráveis”, não é decerto com o intuito puritano de apregoar a redenção da humanidade pela prática do bem, nem mesmo como apocalíptico anúncio do fim do mundo degenerado em crueldades e perversões as mais diversas. À maneira de Nietzsche na *Genealogia da moral*, seus esforços tomam, antes, a direção da virulenta negação dos ascéticos mandamentos cristãos como imperativo ético, e culminam em uma eloquente exortação à incondicional rebelião de todas as figuras, impulsos e tendências preteridas pela ordem divina, plasmada, em última instância, nas regras e normas sociais.

Não por acaso, o mesmo regime de constestação pode ser rastreado, *mutatis mutandis*, também n’*As Flores do Mal* de Charles Baudelaire – sobretudo, no ciclo dedicado à

²² BLAKE, William. *O matrimônio do céu e do inferno*. Edição bilingue. Tradução: José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 52-53.

apresentação da “Revolta”. Concebidos sob o *pathos* essencialmente transgressor da revolução de junho, poemas saturados de um teor intrinsecamente “subversivo” como “Abel e Caim” destacam o recurso ao “satânico” como expediente de negação – ou, porque não dizer, de sua Grande Recusa – em, pelo menos, três dimensões justapostas: da religião, pela escandalosa deturpação dos dogmas bíblicos, dos quais emanam toda a secular autoridade da Igreja; da moral, pela radical inversão de valores entre o bem e o mal, o certo e o errado, o dever e o prazer etc; e finalmente da política, pela inusitada configuração do rebelde Lúcifer como “Príncipe do exílio” e “Grande Vencido” – isto é, como implacável inimigo da estirpe dos dominadores, da qual Deus é a autoridade máxima.²³

I

“Raça de Abel, frui, come e dorme.
Deus te sorri bondosamente.

Raça de Caim, no lodo informe
Roja-te e morre amargamente.

Raça de Abel, teu sacrificio
Doce é ao nariz do Serafim!

Raça de Caim, teu suplício
Quando afinal há de ter fim?

(...)

II

(...)

Raça de Abel, eis teu fracasso:
Do ferro o chuço ganha a guerra!

Raça de Caim, sobe ao espaço
E Deus enfim deita por terra!²⁴

²³ Sobre uma leitura da obra baudelariana à luz de sua relação inextricável com a Paris do Segundo Império, ver MATOS, Olgária. “Um surrealismo platônico” e COLI, Jorge. “Consciência e heroísmo no mundo moderno”, in NOVAES, Adauto (org). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 305-336 e p. 291-304.

²⁴ No original, “*Race d’Abel, dors, bois et mange; / Dieu te sourit complaisamment. // Race de Caïn, dans la fange / Rampe et meurs misérablement // Race d’Abel, ton sacrifice / Fatte le nez du Séraphin! // Race de Caïn, ton supplice / Aura-t-il jamais une fin? // Race d’Abel, vois tes semailles / Et ton bétail venire à bien; // Race de Caïn, tes entrailles / Hurlent la faim comme un vieux chien. // Race d’Abel, chauffe ton ventre / A ton foyer patriarcal; // Race de Caïn, dans ton antre / Tremble de froid, pauvre chacal! // Race d’Abel, aime et pullule! / Ton or fait aussi des petits. // Race de Caïn, Coeur qui brûle, / Prends garde à ces frands appetites. // Race d’Abel, tu crois et broutes / Comme les punaises des bois! // Race de Caïn, sur les routes / Traîne la famille aux abois. // Ah, race d’Abel, ta charogne / Engraissera le sol fumant! // Race de Caïn, ta besogne / N’est pas faite suffisamment; // Race d’Abel, voici ta honte: / Le fer est vaincu par l’épieu! // Race de Caïn, au ciel monte / Et sur la terre jette Dieu!” BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Edição bilingue. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p. 418-421.*

Não é decerto acidental que em seu ensaio “Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo”, Walter Benjamin chame atenção para uma possível leitura “marxiana” do poema de Baudelaire, ressaltando sua relação inalienável, no plano social, com as tensões e agitações populares que marcam a Paris do Segundo Império. Ao analisar o conflito dos irmãos bíblicos como a inexorável luta entre duas raças eternamente irreconciliáveis, o autor defende: “Caim, o ancestral dos deserdados, aparece como fundador de uma raça que não pode ser senão a proletária”.²⁵ Segundo ele, Baudelaire teria investido sua recalcitrante rejeição pelos “dominadores” de um inextrincável teor “teológico”, através do qual viria a expressar tanto seu repúdio pela fórmula da “arte pela arte”, quanto, ao mesmo tempo, sua demanda por um “espaço vital” privilegiado junto ao meio literário da época.

Seja como for, também o Conde de Lautréamont – pseudônimo de Isidore Ducasse – se valerá do recurso ao satanismo de lavra romântico-baudelairiana,²⁶ como manifestação de sua revolta latente contra as terríveis aberrações, “monstruosidades” e patologias do mundo moderno, transfiguradas e encarnadas na hedionda figura de Maldoror.²⁷ Sob a perspectiva da crítica literária socialmente informada, não é descabido notar que a própria morte do autor acontece num cenário de completa miséria na cidade de Paris cercada pelos alemães e assolada por saques e epidemias, logo após a derrota na guerra franco-prussiana de 1870, a queda do império de Napoleão III, e as primeiras manifestações em favor da Comuna, que resultaria em um massacre de mais de 30.000 mortos.

“Começava a parecer-me que o universo, com sua abóbada estrelada de globos impassíveis e irritantes, talvez não fosse o que eu havia sonhado de mais grandioso. Um dia, pois, cansado de calcar com os pés a trilha abrupta da viagem terrestre, e de seguir, cambaleando como um bêbado, através das catacumbas obscuras da vida, levantei vagarosamente meus olhos melancólicos [Spleenétiques]²⁸, rodeados por um grande círculo azulado, para a concavidade do firmamento, e ousei penetrar, eu, tão jovem, nos mistérios do céu! Nada encontrando do que procurava, ergui minhas pálpebras aterradas mais para cima, ainda mais para cima, até exergar um trono, formado por excrementos humanos e outro, sobre o qual reinava, com um orgulho idiota, o corpo recoberto por um lençol feito de trapos não-lavados de hospital, aquele que se intitula a si mesmo

²⁵ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 19.

²⁶ Em 1890, o escritor Léon Bloy publicará um artigo onde afirma que: “Lautréamont era louco, o mais deplorável, o mais dilacerante dos alienados. Mas reconheceu, chamando os Cantos de monstro de livro, que as ‘Litâneas de Satã’ d’*As Flores do Mal* assumem repentinamente, em comparação, um certo ar de anódita carolice”. BLOY, Léon *apud* LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror*, op. cit., p. 18.

²⁷ A respeito da possível origem do nome do personagem-título, Maldoror, alguns comentaristas ressaltam o parentesco fonético com “*Mal d’Aurore*” – termo que destacaria a indissolúvel afinidade com as trevas noturnas, bem como a furiosa recusa pela clara luz do dia. Há também aqueles que preferem, em vez disso, sublinhar sua interpretação como “*Mal de Horror*”, posto que Lautréamont, tendo nascido no Uruguai, dominava igualmente o idioma castelhano.

²⁸ O adjetivo “*Spleenétique*” aparece aqui numa remissão ao termo *Spleen*, empregado por Baudelaire como sinônimo de “melancolia”.

de Criador! Segurava na mão o tronco apodrecido de um homem morto, e o levava, alternadamente, dos olhos ao nariz, e do nariz à boca; uma vez na boca, adivinha-se o que fazia. Seus pés mergulhavam em um vasto charco de sangue em ebulição, em cuja superfície se erguiam, de repente, como tênias através do conteúdo de um penico, duas ou três cabeças prudentes, que logo se abaixavam, com a rapidez da flecha; um pontapé, bem aplicado sobre o osso do nariz, era a recompensa já sabida pela revolta contra o regulamento, ocasionada pela necessidade de respirar em outro ambiente; pois, afinal de contas, aqueles homens não eram peixes! Anfíbios quando muito, nadavam entre duas águas nesse líquido imundo"... até que, nada mais tendo à mão, o Criador, com as duas primeiras garras do pé, agarrou outro mergulhador pelo pescoço, como por meio de uma tenaz, e o ergueu no ar, sobre o lodo avermelhado, molho delicado! Com esse, fazia o mesmo que com o outro. Devorava primeiro a cabeça, as pernas e os braços, e por último o tronco, até que nada mais sobrasse; pois roía seus ossos. E assim por diante, durante as outras horas da sua eternidade. Às vezes exclamava: 'Eu vos criei; portanto, tenho o direito de fazer convosco o que bem entender. Nada me fizestes, não digo o contrário. Faço-vos sofrer, e isso é para meu prazer'.²⁹

Ora, ainda que seja precipitado associar às abjetas imagens de Lautréamont uma conotação diretamente "política" – por exemplo, atribuindo à figura do Criador o poder destrutivo do Capital encarnado em um monstro devorador de criaturas anfíbias privadas de sua humanidade plena –, não é totalmente arbitrário interpretar sua narrativa *cauchemardesque* como um grande "desafio" lançado contra tudo quanto, nas palavras de Breton, "há de estúpido, de baixo e de nojento neste mundo".³⁰

Significativamente, a influência exercida pelos *Cantos* na iconografia e mesmo na atitude surrealista é incontestável. Tanto que no "Segundo manifesto" está escrito: "Eles dizem que *Maldoror*, para um surrealista, é o mesmo que Jesus Cristo para um cristão".³¹ Pertencendo à mesmíssima linhagem demoníaca prenunciada pela leitura romântica do *Paraíso perdido* de Milton iluminada por Blake, retrabalhada por Baudelaire e transfigurada por Lautréamont, a imagem de Satã – cognominado Maldoror – é construída e exaltada pelos chamados escritores "malditos" como o próprio *avatar* da revolta absoluta.³² Prova disso é que em *Arcano 17*, André Breton reconhece sua dívida de gratidão pelo símbolo mais vivo que a tradição romântica teria legado ao surrealismo: a estrela na manhã, "caída da frente do anjo Lúcifer". Como diz Löwy, este astro representa assim a mais alta alegoria da insubmissão: uma alegoria que nos ensina que "é a revolta, e somente a revolta que é criadora

²⁹ LAUTRÉAMONT, Conde de. *Os cantos de Maldoror*. Tradução: Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 125-26.

³⁰ BRETON, André. "Segundo manifesto do surrealismo", in: *Manifestos do surrealismo*, op. cit., p. 199.

³¹ *Ibidem*, p. 199.

³² A esse respeito, Albert Camus escreve: "Como o revoltado romântico, sem esperança na justiça divina, Maldoror tomará o partido do mal. Fazer sofrer e, com isso, sofrer, esse é o projeto. Os *Chants* são verdadeiras litâneas do mal". CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 106.

de luz. E esta luz não pode ser conhecida senão por três vias: a poesia, a liberdade e o amor”.³³

6.3. A subjetividade rebelde

Assim, ao atribuir a obras e autores não diretamente engajados na práxis social um recalcitrante coeficiente político, Marcuse entra em atrito com os protocolos da estética marxista, a qual é taxativa em desqualificar toda a arte dita “não-realista” como positiva manifestação da espúria ideologia burguesa.³⁴ O filósofo, no entanto, sustenta:

“Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento [*Kraft der Verfremdung; power of estrangement*] e os objetivos radicais e transcendentais de mudança. Neste sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e Rimbaud do que nas peças didáticas de Bertolt Brecht”.³⁵

Marcuse observa que a atitude de desprezo por formas de expressão consideradas “modernas” ou “vanguardistas” como virtuais depositárias de uma implícita carga política tende a ser um tanto quanto reducionista diante das perspectivas abertas por uma teoria marxista atualizada pela estética, e atenta à fecundidade dos móveis subjetivos como pivô de uma substancial transformação nos “modos de pensar e sentir”. Segundo ele, ao desconsiderar importantes pré-requisitos para a efetivação de uma mudança social qualitativa – a qual se baseia, em grande medida, também na estrutura sensível e pulsional dos indivíduos –, o marxismo tradicional teria finalmente sucumbido diante da própria reificação que expôs. Deste modo, ao tomar a representação realista como o empedernido paradigma da “arte progressista”; ao desqualificar o romantismo como “burguês” e, portanto, necessariamente “reacionário”,³⁶ ao denunciar a arte moderna como “decadente” e afirmativa do *status quo*; os estetas marxistas teriam – ironicamente em nome de Marx – virado as costas para o imenso “poder de estranhamento” (*Kraft der Verfremdung*) próprio às instâncias subjetivas

³³ BRETON, André. *Arcane 17*, 1944, Paris, 10/18, 1965 *apud* LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002, p. 27.

³⁴ Sobre os limites da representação realista, é digno de nota o comentário de Lukács, quando, durante sua detenção na Romênia, declarou que sabia agora que Kafka era um escritor realista. ADORNO, Theodor. *Experiência e criação artística: paralipômenos à 'Teoria estética'*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Ed. 70, s/d, p. 107.

³⁵ MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*, op. cit., p. 14.

³⁶ Sobre a apresentação do romantismo como um movimento essencialmente plural e, portanto, inclassificável, ver LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

objetivadas na obra de arte.³⁷ O filósofo se justifica: “A transcendência da realidade imediata destrói a objetividade reificada das relações sociais estabelecidas e abre uma nova dimensão da experiência: o renascimento da subjetividade rebelde”.³⁸

Segundo o autor, antes de negligenciar completamente as criações artísticas não-engajadas, os adeptos do realismo soviético deveriam se perguntar sobre suas intrínsecas qualidades “sensíveis” capazes de transcender seu conteúdo e determinação sociais, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, singularidade e universalidade – vale dizer, independentemente da posição política encampada por seus autores. Ele argumenta: “A estética marxista deve explicar por que razão a tragédia grega e a epopeia medieval, por exemplo, ainda hoje nos dão a sensação de serem literatura ‘autêntica’, ‘grande’, embora pertençam à velha sociedade da escravatura e do feudalismo, respectivamente”.³⁹ Com Adorno, Marcuse defende que esta qualidade, até certo ponto, intangível, assume a forma de um “distanciamento intransigente” em relação à existência imediata confiscada pela “forma-mercadoria”. Assim, se tanto para a “consciência integrada” quanto para a *intelligentsia* marxista reificada, as obras “alienadas” eram simplesmente avaliadas como “sintoma de decadência” e/ou “propaganda burguesa”, pela perspectiva de sua “forma estética” elas poderiam vir a representar, sim, modos legítimos de resistência e negação mediada, ao formalizar seu repúdio pelos protocolos de gestão que tudo arrastam para o seu campo de ação – ainda que, num primeiro momento, possam parecer de fato “herméticas” ou mesmo “elitistas”.

6.4. A Teoria estética

De suma importância para a redação de *Die Permanenz der Kunst*,⁴⁰ a Teoria estética de Adorno compila parte considerável dos argumentos mobilizados por Marcuse em sua

³⁷ A esse respeito, ver “Marcuse and the Quest for Radical Subjectivity” e WERZ, Michael. “The Fate of Emancipated Subjectivity”, in: ABROMEIT, John e COBB, W. Mark (orgs). *Herbert Marcuse: a critical reader*. Nova Iorque: Routledge, 2004, p. 81-99 e p. 209-224. Sobre o surgimento de algo aparentado a uma “subjetividade rebelde”, Habermas avalia: “Esta teoria tem a fraqueza de não poder responder por sua própria possibilidade. Se uma subjetividade rebelde deve seu renascimento a algo que se encontra além de – uma muito profundamente corrompida – razão, é difícil explicar porque alguns de nós deveria estar em posição de reconhecer este fato e oferecer razões em sua defesa”. HABERMAS, Jürgen. “Psychic Thermidor and the Rebirth of Rebellious Subjectivity”, in: BERNSTEIN, Richard J. (org). *Habermas and Modernity*. Cambridge: The MIT Press, 1991, p. 66-77. Nossa tradução.

³⁸ *Ibidem*, p. 20.

³⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁰ Ver DUARTE, Rodrigo. “Diferenças na concepção do estético em Marcuse e Adorno”, in: CD-ROM Congresso internacional “A dimensão estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e civilização*”. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006.

defesa do caráter “alienador” da “forma” como aspecto capital para a compreensão do registro artístico como uma dimensão, sim, socialmente determinada, porém, ao mesmo tempo, autônoma em relação às demandas políticas propriamente ditas.⁴¹ Claro está que, apesar da enorme sintonia intelectual entre os dois autores, não se verifica uma total coincidência de ideias entre ambos. O que fica evidente no incisivo comentário de Adorno sobre as limitações da Grande Recusa, onde – numa alusão indireta a Marcuse – o filósofo vislumbra na “beleza” atribuída às recentes manifestações e “combates de rua” uma intempestiva retomada de ações dadaístas, absorvidas e transfiguradas pela “cultura afirmativa”.

“O mediocre esteticismo de uma política de pequeno fôlego é complementar à exaustão da potência estética. Com a recomendação do jazz e do *rock and roll* em vez de Beethoven, não se desmantela a mentira afirmativa da cultura, mas fortalece um pretexto à barbárie e aos interesses comerciais da indústria cultural. As pretensas qualidades vitais não pervertidas de tais produtos são sinteticamente preparadas pelas mesmas forças a que se aplica a alegada Grande Recusa: são tanto mais desfiguradas”.⁴²

Apesar disso, Adorno não se furta em reconhecer nas obras de arte um imanente vetor utópico, indissociável de sua posição enquanto alteridade radical subtraída ao processo de produção e reprodução da sociedade, orientada pelo critério do desempenho. Como o autor indica, ao ser engolido pelo “sempre-igual” da cultura de massas, o *outro* tende a preservar sua integridade na forma que lhe é possível, qual seja, na da “bela aparência” (*schöne Schein*) alienada ou “estranhada” da forma-mercadoria. Nesta condição, ele é indissociável da “promessa de felicidade” anunciada por Stendhal, e ao menos momentaneamente interrompida pela dialética da forma artística.

“O mote stendhaliano sobre a *promesse de bonheur* significa que a arte faz justiça à existência, ao acentuar o que nela pré-anuncia a utopia. Mas esta parte de utopia diminui cada vez mais, a existência torna-se mais e mais semelhante a si própria. Por conseguinte, a arte consegue cada vez menos assemelhar-se a ela. Porque toda a felicidade encontrada no existente estado de coisas é simples substituto e falsidade, a arte vê-se obrigada a quebrar a promessa para permanecer fiel à existência. Mas a consciência dos homens, em especial a das massas, que estão separadas da consciência de semelhante dialética (...), adere a essa promessa de felicidade, com razão, mas sob sua forma imediata, material. É aí que intervém a indústria cultural. Planifica e explora a necessidade de felicidade. A indústria cultural possui o seu momento de verdade em satisfazer uma necessidade substancial, proveniente da recusa socialmente intensificada; mas, mediante o seu tipo de concessão, torna-se inverdade absoluta”.⁴³

⁴¹ Ver GEYER-RYAN, Helga. “Das Paradox der Kunstautonomie: Ästhetik nach Marcuse” e RAULET, Gérard. “Die Form ist die Kunst”, in: *Kritik und Utopie im Werk von Herbert Marcuse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, p. 272-85 e 286-300.

⁴² ADORNO, Theodor. *Experiência e criação artística: paralipômenos à Teoria estética*, op. cit., p. 103.

⁴³ *Ibidem*, p. 91-92.

Conforme se percebe, as reflexões adornianas sobre as questões estéticas vão de par com suas críticas aos modos de posituação adotados pela “indústria cultural”, bem como com demandas teóricas lançadas ainda na *Dialética do esclarecimento*, e desenvolvidas a contento somente na *Dialética negativa*.⁴⁴ Desta maneira, sua teoria estética é indissociável da incorporação do movimento de constituição dos conceitos,⁴⁵ o qual se revela imprescindível para a apreensão mediada do “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*) da criação artística, em sua relação indelével com seu “teor coisal” (*Sachgehalt*). Ou dito de outro modo, a revelação do conteúdo universal de uma obra de arte se torna possível somente a partir da mediação conceitual, contraposta à sua densidade factual – portanto, material, histórica e contingente.⁴⁶ Emprestadas do ensaio sobre as *Afinidades eletivas* de Goethe assinado por Walter Benjamin,⁴⁷ tais categorias têm o mérito de evidenciar a insolúvel dialética entre a *universalidade* dos conceitos e a *particularidade* das experiências artísticas na dinâmica da teoria adorniana, a qual se constitui somente a partir do reconhecimento das insuficiências da estética tradicional, sobretudo, as de Kant e Hegel – os quais, segundo o autor, foram os últimos capazes de conceber “grandes estéticas”, sem, contudo, “da arte compreenderem coisa alguma”.⁴⁸

De acordo com Adorno, isso só teria sido possível porque até o alvorecer do século XX, com a eclosão dos movimentos de vanguarda,⁴⁹ a arte ainda se deixava orientar por

⁴⁴ Alusão à tarefa de preparar um conceito de racionalidade capaz de orientar de forma não-coercitiva os fundamentos subjacentes ao regime de apreensão de objetos. A esse respeito, ver SILVA, Eduardo S. N. “Mimesis e forma: a crítica de Habermas a Adorno (e uma resposta); e BEHRENS, Roger. “A dialética negativa da negação determinada. Algumas implicações estéticas na teoria crítica da sociedade de Theodor W. Adorno”, in: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia; KANGUSSU, Imaculada (orgs). *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos, 2005, p. 323-345 e p.139-153.

⁴⁵ Já na *Teoria estética*, Adorno constata: “A fragilidade de quase toda a tradição do pensamento estético deve-se a que ele silenciou a dialética de racionalidade e mimese, imanente à arte. (...) A sobrevivência da mimese, a afinidade não-conceitual do produto subjetivo com o seu outro, com o não estabelecido, define a arte como uma forma de conhecimento, e sob este aspecto, como também ‘racional’. (...) A aporia da arte, entre a regressão e a magia literal ou a transferência do impulso mimético para a racionalidade coisificante, prescreve-lhe a sua lei de movimento; tal aporia não pode remover-se. A profundidade do processo, que é cada obra de arte, é posta a descoberta pela irreconciliação desses momentos; é preciso acrescentá-la à ideia da arte como imagem da reconciliação”. ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução: Artur Mourão. Lisboa: Ed. 70, 2006, p. 69.

⁴⁶ Sobre o significado de ambos na teoria crítica de Walter Benjamin, ver GAGNEBIN, Jeanne Marie. “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin”, in: *Discurso* (13), 1983: 219-30. Sobre as convergências e refrações entre os dois autores, ver BRETAS, Alexia. “Pensar ao mesmo tempo dialética e não dialeticamente: Adorno, leitor de Benjamin”, in: *Controvérsia*, v. 3, n. 2, jul. a dez. 2007. Disponível em: <<http://www.controversia.unisinos.br>>. Acesso em: 20/04/2010.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. “*As afinidades eletivas de Goethe*”, in: *Escritos sobre Goethe*. Tradução: Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p. 11-122.

⁴⁸ ADORNO, Theodor. *Experiência e criação artística: paralipômenos à Teoria estética*, op. cit., 123.

⁴⁹ O sentido da música atonal e do dodecafonismo na experiência intelectual de Adorno em paralelo com o significado do surrealismo na dimensão estética de Marcuse são tratados no artigo de FERNANDES, Paulo Irineu B. “Arte e revolução em Theodor Adorno e Herbert Marcuse”, in: *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, n. 13, São Paulo: 2/2009. Disponível em: <<http://www.flch.usp.br/df/cefp/Cefp13/fernandes.html>>. Acesso em: 15/04/2010.

normas e princípios gerais, os quais não eram postos em questão pelas obras específicas. Daí o autor afirmar que a produção artística contemporânea é totalmente incompatível com as categorias da estética tradicional, tornada obsoleta pela dinâmica das próprias criações em diálogo com as relações sociais. No entanto, se Adorno é categórico ao submeter as especulações estéticas ao crivo do “particular”, ele, ao mesmo tempo, não se deixa iludir pelos extremos, quer da “imediatividade da experiência”, quer da mera “contemplação ingênua”. Segundo ele, “a estética visa a universalidade concreta”.⁵⁰ Em consequência, arte e filosofia, para o autor, resultam inseparáveis, uma vez que para se constituir como objeto de uma “experiência total”, a própria obra de arte colocaria a irredutível necessidade da mediação do pensamento. Ele escreve:

“A arte existe apenas no seio de uma linguagem artística já desenvolvida, e não na *tabula rasa* do sujeito e das suas pretensas vivências. Eis porque estas são indispensáveis, e não são a última fonte legítima do conhecimento estético. Os momentos da arte irredutíveis ao sujeito, inacessíveis à posse na sua pura imediatividade, é que justamente necessitam da consciência e, deste modo, da filosofia. Esta é inerente a toda experiência estética, na medida em que não é nem estranha à arte nem bárbara. A arte aguarda a sua própria explicitação. No plano metodológico, realiza-se no confronto das categorias e dos momentos da teoria estética historicamente transmitidos com a experiência artística; ambos se retificam de modo recíproco”.⁵¹

Ora, se é bem verdade que, ao contrário de Adorno, Marcuse não chega a questionar nenhum ponto específico da *Teoria estética*, sua linha de argumentação incorpora o tema da “autonomia da forma”, sem, contudo, abdicar totalmente de seu investimento no potencial transformador deste auspicioso “poder de alienação” ou “estranhamento”. Assim, enquanto Adorno enfatiza, em primeiro lugar, a necessidade da mediação conceitual a fim de salvaguardar a irredutível “alteridade” da experiência artística da terrível ameaça de subsunção pelo “sempre-igual”, Marcuse, ao contrário, permanece fiel aos escritos de Marx, preservando, apesar de tudo, a irredutível dupla acepção de sua dimensão estética: isto é, de sua filosofia da arte, mas também de sua reflexão sobre os sentidos.

6.5. A emancipação dos sentidos

Portanto, se *A dimensão estética* se arvora contra os jargões da ortodoxia “marxista”, ela não chega a contradizer ou mesmo a dispensar o projeto maior de uma mudança social qualitativa em diapásão com os *Manuscritos econômico-filosóficos* – ou seja, a ser efetivada a

⁵⁰ Ibidem, p. 13.

⁵¹ Ibidem, p. 150.

partir de uma radical e abrangente “emancipação completa de todas as qualidades e sentidos humanos”.⁵² Como Mészáros observa, a tarefa marxiana de transformação de todos os sentidos e atributos humanos implica, em primeiro lugar, na reabilitação da sensibilidade da posição inferior atribuída a ela pela tradição idealista, desde Platão até Kant e Hegel.⁵³ Segundo o jovem Marx, isso pode ser feito porque eles não são apenas sentidos, mas sentidos *humanos*.

“O sentido constringido à carência prática rude também tem apenas um sentido tacaño. (...) O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum sentido para o mais belo espetáculo; o comerciante de minerais vê apenas o valor mercantil, mas não a beleza e a natureza peculiar do mineral; ele não tem sentido mineralógico algum; portanto, a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, é necessária tanto para fazer humanos os sentidos do homem quanto para criar sentido humano correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural”.⁵⁴

Desta forma, os sentidos humanos não podem ser tratados como simplesmente dados pela natureza. Na medida em que o mundo natural se “humaniza” – isto é, traz as marcas da atividade humana –, a sensibilidade (*Sinnlichkeit*) é submetida a uma crescente sobredeterminação cultural e histórica. Daí Marx afirmar: “A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui”.⁵⁵ Ao enfatizar os aspectos sociais e históricos envolvidos no processo de constituição e formação da sensibilidade, Marx se afasta dos idealistas, não apenas ao postular a possibilidade de transcendência da desumanização da experiência, como ainda ao identificar no projeto maior de emancipação de todos os sentidos a *raison d'être* do socialismo. Entretanto, conforme Mészáros pondera, uma total reconfiguração na esfera da criação e da percepção estética não é, a rigor, factível sem uma verdadeira “revolução” em todas as demais relações humanas. E aqui retorna uma grave inconsistência marcusiana, que, para muitos, constitui seu insuperável “calcanhar de Aquiles”: o fato de a emergência de uma “nova sensibilidade” ser apontada como “consequência” ou “resultado” inevitável de uma transformação mais ampla nas relações sociais e, ao mesmo tempo, ser exigida como “pré-condição” ou “requisito” fundamental desta mesma mudança.

Ora, para não correr-se o risco de repetir fórmulas demasiado mirabolantes, temerárias ou mesmo ingênuas, a solução de tal aporia não é sequer concebível sem uma radical

⁵² MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tradução: Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 109.

⁵³ Ver MÉZÁROS, Istvan. “Aspectos estéticos”, in: *A teoria da alienação em Marx*. São Paulo: Boitempo, 2006, p. 173-194.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 110-1.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 110.

(re-)educação estética do homem. Neste processo, a percepção, a produção e a recepção das criações artísticas se tornariam aspectos inseparáveis de uma mesma atividade vital, qual seja, aquilo que Mészáros designa como a “autoeducação estética prática do homem”.⁵⁶

6.6. Uma *outra* educação estética do homem?

Não por acaso, em um texto inédito publicado recentemente numa coletânea de artigos sobre os desafios de Marcuse para a educação, o filósofo postula: “Para criar as condições subjetivas para uma sociedade livre, não é mais suficiente educar indivíduos para executar mais ou menos alegremente as funções que são instados a exercer nesta sociedade, ou mesmo estender esta educação ‘vocacional’ às massas”.⁵⁷ Em total sintonia com suas ideias acerca da formação de uma “nova sensibilidade” como *a priori* para a construção de uma sociedade efetivamente menos repressiva, a conferência proferida no Brooklyn College no ano de 1968 oferece um breve panorama da evolução do conceito de educação a partir da “revolução democrática” contra o *Ancien Régime*, seguida da ascensão do socialismo em escala mundial – fato que, segundo Marcuse, teria contribuído para a consolidação de duas tendências pedagógicas fortemente opostas entre si: uma radicalmente transcendente, fundamentada nos princípios do socialismo utópico e científico; e outra preponderantemente empírico-positivista, orientada pelas diretrizes procedimentais em conformidade com as demandas dos departamentos de relações públicas, engenharia social e pesquisa de mercado.

Ao abordar a situação da educação no presente, o autor se refere a uma “dialética da educação”, cujo movimento se constituiria em torno de dois pólos virtualmente complementares, porém, perversamente dissociados na sociedade vigente: de um lado, um progressivo estímulo à aquisição e processamento de conhecimento especializado ou “aplicado”, cada vez mais valorizado como fator estratégico nas competitivas economias de mercado; de outro, uma crescente necessidade de “conter” ou bloquear o exercício da razão crítica, considerada nociva ou mesmo “perigosa” dentro do quadro dos valores estabelecidos. Como resultado, Marcuse detecta uma grande assimetria nas tendências educacionais voltadas para a formação dos jovens na atualidade: por um lado, “uma ênfase no treinamento

⁵⁶ MÉSZÁROS, Istvan. *A teoria da alienação em Marx*, op. cit., p. 193.

⁵⁷ No original, “To create the subjective conditions for a free society, it is no longer sufficient to educate individuals to perform more or less happily the functions they are supposed to perform in this society, or, to extend this ‘vocational’ education to the ‘masses’”. MARCUSE, Herbert. “Lecture on Education, Brooklyn College, 1968”, in: KELLNER, Douglas et al (org). *Marcuse’s Challenge to Education*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2009, p. 35.

vocacional e profissional” e, por outro, “um declínio das ‘humanidades’, do pensamento crítico e transcendente”.⁵⁸

A julgar pela significativa transferência de valores, prioridades e investimentos das letras e ciências humanas para as áreas de “recursos humanos” e gestão empresarial – operada em função do imperativo de otimização da performance e do desempenho –, o diagnóstico de Marcuse permanece bastante perspicaz, apesar dos anos que separam seu pronunciamento dos dias atuais. Razão pela qual, Kellner, Lewis e Pierce fazem questão de ressaltar a crítica marcusiana aos padrões educacionais instrumentalmente orientados para a simples reprodução do *status quo*,⁵⁹ bem como sua insistência em uma mobilização criativa e reconstrutiva do conceito de “*Bildung*”⁶⁰, herdado da tradição alemã, e atualizado na busca pelo “elo perdido” capaz de reaproximar suas acepções de “formação”, “educação” e “cultura” em uma única constelação transformadora, mediada pela “dimensão estética”.

“É verdade que não podemos mudar as metas da educação sem mudar a sociedade que estabelece estas metas. Mas é também verdade que não podemos esperar pela revolução para nos tornarmos seres humanos, erradicarmos o sexismo e o racismo em nós mesmos, aprendermos a solidariedade com as vítimas, enfim, libertarmos-nos do cinismo e da hipocrisia da moralidade estabelecida. Em outras palavras, a consciência e a necessidade vital de uma mudança radical deve emergir de dentro da sociedade existente e suas instituições – e não de fora!”⁶¹

Assim, pelo viés da educação, atinge-se – porém, em um outro momento da espiral –, o ponto de partida de seus “anos de aprendizado”, no qual o jovem Marcuse apresentaria a passagem do romance de artista para o romance de formação (*Bildungsroman*) como o protótipo de uma espécie de “autoeducação estético-prática do homem”. Este projeto, contudo, encontra-se apenas indicado em sua experiência intelectual – e só indiretamente

⁵⁸ Ibidem, p. 34.

⁵⁹ Ver KELLNER, Douglas, LEWIS Tyson e PIERCE, Clayton. “Introduction”, in: *Marcuse’s Challenge to Education*, op. cit., p. 1-32.

⁶⁰ Rolf Selbmann chama atenção para a dificuldade de tradução do termo alemão *Bildung*, cujo significado é tão complexo quanto o da palavra grega *paideia* ou da latina *humanitas*. Ver SELBMANN, Rolf. *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart; Weimar: J.B. Metzler, 1994. Já Mazzari ressalta a longa história da noção de *Bildung*, a qual tem início com sua identificação com o sentido primordial de *Bild* (“imagem”, *imago*), desdobrando-se na ideia de reprodução por semelhança, *Nachbildung* (*imitatio*). Portanto, nesta acepção original, o arquétipo de *Bild* e da forma verbal *bilden* (“formar”) se relaciona com a prerrogativa máxima do próprio Criador, que “formou o homem à sua imagem e semelhança.” A esse respeito, ver MAZZARI, Marcus Vinícius.

“Apresentação,” in: GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, op. cit., p. 11.

⁶¹ No original, “It is true that we cannot change the goals of education without changing the society which set these goals. But it is also true that we cannot wait for the revolution in order to become human beings, to eradicate sexism and racism in ourselves, to learn solidarity with the victims, to free ourselves from the cynism and hypocrisy of the Established morality. In other words, the radical consciousness, and the vital need for radical change must emerge within the existing society and its institutions – there is no without!” MARCUSE, Herbert. “Lecture on Higher Education and Politics, Berkeley, 1975”, in: KELLNER, Douglas et al. *Marcuse’s Challenge to Education*, op. cit., p. 39. Nossa tradução.

abordado em seus escritos.⁶² Portanto, tomado como desiderato, ou melhor, como divisa catalizadora de possíveis trabalhos futuros, o sugestivo epitáfio do autor fica aqui com a última palavra: continuar!⁶³

⁶² A esse respeito, ver BARBOSA, Ricardo. "Marcuse e a crítica estética da modernidade: uma nova educação estética?" In: CD-ROM Colóquio Dimensão Estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e Civilização*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006.

⁶³ No original, em alemão, "*Weitermachen!*".

Anexo IV

“A arte é um oxímoro.
A sua própria realidade
parece-lhe irreal”.

Theodor Adorno,
Experiência e criação artística.



Eugène Delacroix, *A liberdade guiando o povo*, 1830.

“De modo análogo a Schiller, Marcuse definirá mais tarde a relação da arte com a revolução. Visto que a sociedade não se reproduz apenas na consciência dos homens, mas também em seus sentidos, é preciso que a emancipação da consciência se enraíze na emancipação dos sentidos (...). Todavia, a arte não deve efetuar o imperativo surrealista, não deve se converter,

dessublimada, em vida (...). O último Marcuse repete a advertência de Schiller diante de uma estetização não mediada da vida: a aparência estética desdobra a força reconciliadora apenas enquanto aparência”.

Jürgen Habermas,
O discurso filosófico da modernidade.

William
Blake, *O casamento
do céu e do
inferno*,
1790.



“Não há progresso sem Contrários. Atração e Repulsão, Razão e Energia, Amor e Ódio são necessários à existência humana. Desses contrários emana o que o religioso denomina Bem & Mal. Bem é o passivo que obedece à Razão. Mal, o ativo emanando da Energia. Bem é Céu. Mal, Inferno”.

William Blake, *O matrimônio do céu e do inferno*.

“Ó Príncipe do exílio, a quem fizeram mal
E que, vencido, sempre te ergues mais triunfal,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Bastão do desterrado, archote do inventor,
Confessor do enforcado e do conspirador,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

Pai adotivo dos que, em cólera sombria,
O Deus Padre banuiu do Éden um dia,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!”

Charles Baudelaire, “As Litanias de Satã”.



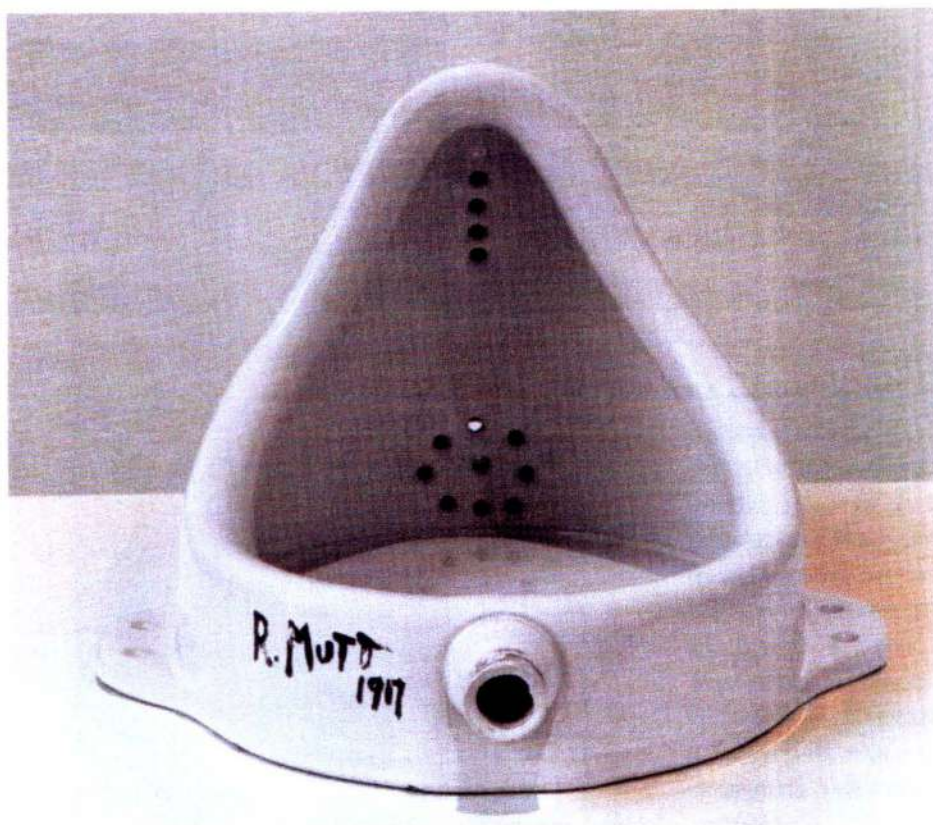
Gustave
Doré,
ilustração
de *Paraíso
perdido* de
Milton,
1866.



Paul Cézanne, *Montanhas em Provence*, 1886-90.

“O mictório de Duchamp continua sendo um mictório, mesmo no museu; ele é apenas subtraído de sua função; ele continua sendo o que era: uma bacia para mijar. De maneira inversa, um quadro de Cézanne é um quadro de Cézanne, mesmo na privada.”

Herbert Marcuse,
“Cartas aos surrealistas de Chicago”.



Marcel Duchamp, *A fonte*, 1917.

“Terá sido ele [Duchamp] o primeiro a realizar na história da arte o sutil milagre de transformar objetos do Lebenswelt cotidiano em obras de arte: um pente de pêlos, um porta-garrafas, uma roda de bicicleta, um urinol. É perfeitamente possível interpretar os atos de Duchamp como tentativas de impor um certo distanciamento

estético a esse objetos nada edificantes, apresentando-os como improváveis candidatos à fruição estética: demonstrações práticas de que se pode descobrir alguma espécie de beleza onde menos se espera”.

Arthur Danto,
A transfiguração do lugar-comum.



Andy Warhol, Lata de sopa Campbell's I, 1968.

“A exibição de uma lata de sopa nada diz da vida do trabalhador que a produziu nem da do seu consumidor. A renúncia à forma estética não anula a diferença entre a arte e a vida -- anula a que existe entre essência e aparência, na qual reside a verdade da arte e que determina o seu valor político”.

Herbert Marcuse,
A dimensão estética.

“À parte alguns irrelevantes murmúrios de desaprovação, a Brillo Box foi prontamente aceita como arte. Mas a pergunta que mais incomodava era por que as caixas de Warhol eram obras de arte enquanto suas contrapartidas banais, guardadas nos depósitos dos supermercados por toda a cristandade, não eram.”

Arthur Danto, *A transfiguração do lugar-comum*.



Andy Warhol, Brillo, 1964.



“O destino social da arte não só lhe advém do exterior, mas constitui igualmente o desdobramento de seu conceito”.

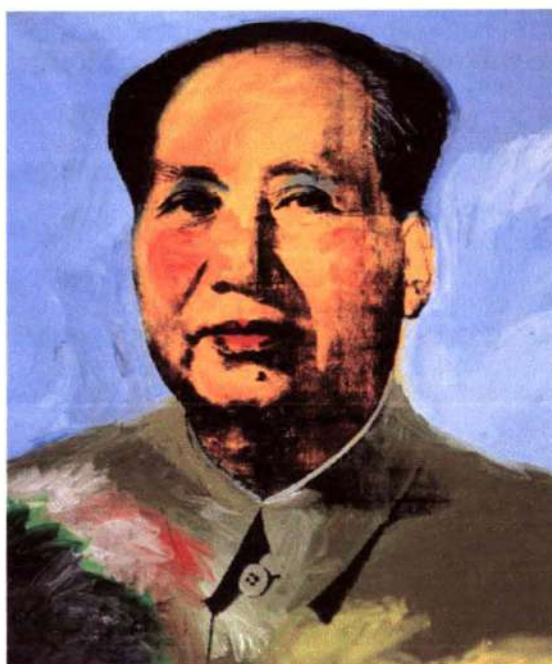
Theodor Adorno,
Experiência e criação artística.

Andy Warhol,
Mao, 1972.

Andy Warhol,
Mao, 1973.

“Se alguém não entende o aspecto puramente musical de uma sinfonia de Beethoven, compreende-a tão pouco como alguém que nela não percebe o eco da Revolução Francesa; e o modo com os dois momentos estão ligados no fenômeno conta-se entre os temas tão pedantes como inevitáveis da estética filosófica. A experiência só não basta, é preciso que seja alimentada pelo pensamento”.

Theodor Adorno,
Experiência e criação artística.



7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Marcuse

- MARCUSE, Herbert. *Schriften*, Bände 1-9. Springe: Zu Klampen, 2004.
- _____. *Nachgelassene Schriften*, Band 2: *Kunst und Befreiung*. Lüneburg: Zu Klampen, 2000.
- _____. *Collected Papers of Herbert Marcuse*, Volume 4: *Art and Liberation*. Londres e Nova York: Routledge, 2007.
- _____. *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*. Boston: Beacon Press, 2003. Tradução portuguesa: *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____. *Counter-Revolution and Revolt*. Boston: Beacon Press, 1972. Tradução brasileira: *Contra-revolução e revolta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- _____. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press, 2000. Tradução brasileira: *Um ensaio sobre a libertação*. Lisboa: Bertrand, 1977.
- _____. *One-Dimensional Man*. Boston: Beacon Press, 1991. Tradução brasileira: *Ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- _____. *Eros and Civilization: a philosophical inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press, 1992. Tradução brasileira: *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- _____. *Cultura e sociedade*. Vol. 1. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- _____. *Cultura e sociedade*. Vol. 2. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- _____. *Razão e revolução*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- _____. *Tecnologia, guerra e fascismo*. São Paulo: UNESP, 1999.

Obras sobre Marcuse

- ABROMEIT, John e COBB, W. Mark. *Herbert Marcuse: a Critical Reader*. New York e London: Routledge, 2004.
- AGGER, Ben. *The Discourse of Domination: From the Frankfurt School to Postmodernism*. Evanston: Northwestern University Press, 1992.
- AStA der FU Berlin. "Zur Aktualität der Philosophie Herbert Marcuses. Dokumentation einer Veranstaltung an der Freien Universität Berlin am 17. Juli 2003." Berlin: AStA-Druck, 2005.

- BARBOSA, Ricardo. "Marcuse e a crítica estética da modernidade: uma nova educação estética?" In: CD-ROM Colóquio Dimensão Estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e Civilização*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006.
- BOKINA, John e LUKES, Timothy (org). *Marcuse: From the New Left to the Next Left*. Lawrence: University Press of Kansas, 1994.
- BRETAS, Aléxia. *Collected Papers of Herbert Marcuse: Art and Liberation*. Trans/Form/Ação, Marília, v. 30, n. 2, 2007, p. 273-280.
- DUARTE, Rodrigo. "Diferenças na concepção do estético em Marcuse e Adorno," in: CD-ROM Colóquio Dimensão Estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e Civilização*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006.
- FLORENNE, Yves. "L'Homme Unidimensionnel, de H. Marcuse." *Le Monde Diplomatique*, Paris, jun. 1968
- FRANÇOIS-PONCET, M. André. *Le Figaro*, Paris, 17 abril 1968.
- FREITAS, Verlaine. "O dissonante e o demoníaco: a insuficiência do negativo na teoria erótica e estética de Marcuse." CD-ROM Colóquio Dimensão Estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e Civilização*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006
- FRIEDRICH, Thomas. "Reloaded: o fim da utopia", in: CD-ROM do Congresso Internacional "Dimensão estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e Civilização*". Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006.
- HABERMAS, Jürgen. *Conversaciones con Herbert Marcuse*. Barcelona: Gedisa, 1978.
- _____. "Psychic Terrorism and the Rebirth of Rebellious Subjectivity." In: BERNSTEIN, Richard (org). *Habermas and Modernity*. Cambridge: The MIT Press, 1991. pp. 67-77.
- HEMPEL, Elisa. *Begehren und Sexualität bei Michel Foucault und Herbert Marcuse*. München: Grin, 2004.
- GARAUDY, Roger. "Le vertige du grand refus". *Le Monde*, Paris, Supplement au numero 7512, p. IV, 8 mar 1969.
- KANGUSSU, Imaculada. *Leis da liberdade: a relação entre a estética e a política na obra de Herbert Marcuse*. São Paulo: Loyola, 2008.
- _____. "Sobre a alteridade do artista em relação ao mundo que o cerca, segundo Herbert Marcuse." *Kriterion*, dez. 2005, vol.46, no.112, p.345-356.
- KATZ, Barry. *Herbert Marcuse: Art of Liberation*. London e New York: Verso, 1982.

- KELLNER, Douglas. *Marcuse's Challenge to Education*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2009.
- _____. "Marcuse, Art, and Liberation." In: MARCUSE, Herbert. *Art and Liberation*. Collected Papers of Herbert Marcuse, Volume 4. Londres e New York: Routledge, 2007. pp. 1-70.
- _____. *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
- _____. *Critical Theory, Marxism and Modernity*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- LAPLANCHE, Jean. "Instinct et société". *Le Monde*, Paris, Supplement au numero 7512, p. IV, 8 mar. 1969.
- LOUREIRO, Isabel (org). *A grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. "Herbert Marcuse: anticapitalismo e emancipação". *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 28, n. 2, 2005.
- LÖWY, Michael. "Marcuse and Benjamin: the Romantic Dimension". *Telos* (44), 1980: 25-34.
- _____. "Marxism and Revolutionary Romanticism." *Telos* (49), 1981: 83-95.
- MALLET, Serge. "L'idole des étudiants rebelles: Herbert Marcuse". *Le Nouvel Observateur*, Paris, 8. mai 1968.
- MARCHAIS, M. George. *L'Humanité*, Paris, 3 maio 1968.
- MÉSZÁROS, István. "Os dilemas da 'Grande Recusa' de Marcuse". In: *O poder da ideologia*. São Paulo: Boitempo, 2004. pp. 203-210.
- PRADO JR., Bento. *Entre o alvo e o objeto do desejo: Marcuse, crítico de Freud*. In: NOVAES, Adalto (org). *Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- REITZ, Charles. *Art, Alienation, and the Humanities: a Critical Engagement with Herbert Marcuse*. Albany: State University of New York Press, 2000.
- ROBLIN, Ronald. *The Aesthetics Critical Theorists: Studies on Benjamin, Adorno, Marcuse and Habermas*. New York: The Edwin Mellen Press, 1990.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Teoria Crítica e psicanálise*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- SAFATLE, Vladimir. "Marcuse: metamorfoses da pulsão." In: CD-ROM Colóquio Dimensão Estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e Civilização*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006.

- SCHWEPPENHÄUSER, Gerhard. "Art as Cognition and Remembrance: Autonomy and Transformation of Art in Herbert Marcuse's Aesthetics." In: MARCUSE, Herbert. *Art and Liberation. Collected Papers of Herbert Marcuse, Volume 4.* Londres e Nova Iorque: Routledge, 2007. pp. 237-256.
- _____. "Uma pintura de Cézanne mesmo em um banheiro é uma pintura de Cézanne: arte e cultura cotidiana em Herbert Marcuse," in: CD-ROM Colóquio Dimensão Estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e Civilização*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006.
- VAISMAN, Ester. "A leitura marcuseana de Marx: algumas aproximações". CD-ROM Colóquio Dimensão Estética: homenagem aos 50 anos de *Eros e Civilização*. Belo Horizonte: Associação Brasileira de Estética, 2006.
- VIANSSON-PONTE, Pierre. "La société de l'opulence en procès". *Le Monde*, Paris, Supplement au numero 7255, 11 mai 1968.
- VOGT, Stefan. "Kritischen Theorie und Poststrukturalismus." Disponível em: <http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/46/15a.htm>. Acesso em: 7 jul 2008.
- WHITEBOOK, Joel. "Michel Foucault: a Marcusean in Structuralist Clothing". *Thesis Eleven* (71), 2002, pp. 52-70.
- WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

Obras de outros autores

- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ADORNO, Theodor et ali. *Aesthetics and politics*. London; New York: Verso, 2007.
- AGOSTINI, Franca. *Analíticos e continentais*. Porto Alegre: Unisinos, 2002.
- _____. et ali. *Aesthetics and politics*. London; New York: Verso, 2007.
- ANTONOWA, Irina; MERKERT Jörn (org). *Berlin Moskau: 1900-1950*. München: Prestel, 1995.
- BADIOU, Alain. *Handbook of Inaesthetics*. Standford: Standford University Press, 2005.
- BARRON, Stephanie (org). *Entartete Kunst: das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*. München: Hirmer, 1992.

- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica." In: *Obras escolhidas, vol. 1: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERNSTEIN, Richard (org). *Habermas and Modernity*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- BEST, Steven e KELLNER, Douglas. *Postmodern Theory: Critical Interrogations*. New York: Guilford Press, 1991.
- BISHOP, Claire (org). *Participation*. Cambridge e London: Whitechapel e The MIT Press, 2006.
- BOHRER, K. H (org.) *Mythos und Moderne*. Frankfurt am Main, 1982.
- BRETAS, Alécia. "Pensar ao mesmo tempo dialética e não-dialeticamente: Adorno, leitor de Benjamin." *Controvérsia* (3) nº 2, jul-dez 2007. Disponível em:
< <http://www.controversia.unisinos.br/>> Acesso em: 30 set. 2008.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- BUCK-MORSS. *The Origins of the Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. New York: Free Press, 1979.
- BÜRGER, Peter. *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*. Frankfurt am Main, 1983.
- _____. *Theory of the Avant-garde: Theory and history of literature*. Minneapolis: Minnesota Press, 1984.
- CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 2006.
- CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- COHN-BENDIT, Daniel. *As revoltas de 1968*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DANTO, Arthur. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- _____. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1998.
- _____. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 2005.
- _____. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DERRIDA, Jacques. "O Discurso de Frankfurt". DERRIDA, Jacques. *Fichus: discours de Francfort*. Paris: Galilée, 2002. Tradução para o português: *Discurso de Frankfurt*. LE MONDE DIPLOMATIQUE. Edição brasileira. Ano 3, nº 24, jan. 2002.

Tradutora: Iraci Poleti. Disponível em: <<http://diplo.uol.com.br/2002-01,a204>>.

Acesso em: 20 set. 2008.

DEWS, Peter. *Logics of Disintegration: Post-structuralist Thought and the Claims of Critical Theory*. London; New York, 2007.

_____. “Adorno, Post-Structuralism and the Critique of Identity”. In: ZIZEK, Slavoj. *Mapping Ideology*. London e New York: Verso, 1995, pp. 46-65.

DUVENAGE, Pieter. *Habermas and Aesthetics: the Limits of Communicative Reason*. Cambridge/Oxford: Polity Press/Blackwell Publications, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I: La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976. Edição brasileira: *História da sexualidade I: a vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2007.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FRIEDEBURG, L. e HABERMAS, Jürgen (org). *Adorno-Konferenz*. Frankfurt am Main, 1983.

GIBBONS, Joan. *Art and Advertising*. London e New York: I.B. Tauris, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

_____. “Modernidade – um projeto inacabado.” In: ARANTES, Otilia Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

HACHMEISTER, Lutz e KLOFT, Michael (org). *Das Goebbels-Experiment: Propaganda und Politik*. München e Hamburg: Deutsche Verlags-Anstalt e Spiegel-Bucherverlag, 2005.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*. São Paulo: EDUSP, 2001.

HONNETH, Axel. *The Critique of Power: Reflexive Stages in a Critical Social Theory*. Cambridge e London: The MIT Press, 1997.

_____. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism: or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 2005.

- _____. *Marxism and Form: Twentieth-century Dialectical Theories of Literature*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1974.
- JAY, Martin. *Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002.
- _____. e SAYRE, Robert. *Romantismo e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Torres/Ed. 34, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- _____. *Advinhas do tempo: êxtase e revolução*. São Paulo: Hucited, 2008.
- MÉSZAROS, István. *A teoria da alienação em Marx*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- MOLINSKI et al. *Mai 68*. Paris: Michel Lafon, 2008.
- MORIN, Edgar; LEFORT, Claude e CASTORIADIS, Cornelius. *Mai 68: La Brèche*. Paris: Fayard, 2008.
- PUCHNER, Martin. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *La partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000. Edição brasileira: *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- _____. *L'inconscient esthétique*. Paris: Galilée, 2001.
- _____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- _____. "The Aesthetic Revolution and its Outcomes." *New Left Review* (14), 2002: 133-151.
- SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SLOTERDIJK, Peter. "A saturação filosófica da estética e o moralismo hermenêutico." In: *Mobilização copernicana e desarmamento ptolomaico*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1992.
- SPIES, Werner. *Die Surrealistische Revolution*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002.

- STIMSON, Blake e SHOLETTE, Gregory (org). *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2007.
- TOURAINE, Alain. *Le Movement de Mai ou le Communisme Utopique*. Paris: Ed. du Seuil, 1968.
- VARNEDOE, Kirk e GOPNIK, Adam (org). *High & Low: moderne Kunst und Trivialkultur*. München: Prestel, 1990.
- VATTIMO, Gianni. *La Fine della Modernità*. Roma: Garzanti, 1985. Edição brasileira: *O fim da modernidade*, São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- WELLMER, Albrecht. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*. Frankfurt am Main, 1985.
- _____. *The Persistence of Modernity: Essays on Aesthetics, Ethics and Postmodernism*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- ZIZEK, Slavoj (org.). *Mapping ideology*. New York: Verso Books, 1995.