
Paradoxos e desafios da arte contemporânea

Martha D'Angelo*

Recebido em 06 de março de 2009/ aprovado em 15 de abril de 2009

Apresentação de três teses que remetem ao problema da relação arte/sociedade: a transformação da subjetividade em objetividade e da particularidade em universalidade; a pertinência da reflexão sobre o belo natural na contemporaneidade; e a possibilidade de superação do antagonismo razão e sensualidade através do *impulso lúdico*. As duas primeiras foram sustentadas por Adorno e a terceira, por Marcuse.

Teoria estética; Adorno; Marcuse

A narrativa homérica de Penélope que, à noite, desfaz o que fez durante o dia, é uma alegoria inconsciente da arte: o que a manhosa Penélope realiza no seu artefato, realiza-o verdadeiramente em si mesma.

Adorno (s/d, p. 212)

O antissocial como social na arte

Grande parte dos escritos de Adorno sobre arte e cultura têm como referência principal a música. A intensa convivência com músicos dentro da própria família, os estudos de piano com Bernhard Sekler e Alban Berg, e a aproximação com o compositor Arnold Schönberg na década de 20, explicam o destaque dado a esta forma de expressão no conjunto de sua obra. Além dessas referências, Adorno foi também muito influenciado por Karl Kraus, intelectual por quem Walter Benjamin tinha uma grande admiração, e a quem dedicou um ensaio. As exigências em relação à linguagem contidas neste ensaio de Benjamin, escrito em 1931, foram retomadas por Adorno, posteriormente, em suas análises da regressão da audição e da mercantilização da arte.

*Martha D'Angelo é Doutora em Filosofia pela UFRJ, Coordenadora do Grupo de Pesquisa Teoria Estética, Arte e Política, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS) da UFF. É autora do livro **Arte, política e educação em Walter Benjamin** (Loyola, 2006.)

No ensaio *O Fetichismo na Música e a Regressão da audição*, de 1938, Adorno (1975) revela sua preocupação com a integridade intelectual do indivíduo, a sobrevivência do pensamento crítico e a dimensão expressiva da linguagem. Dialogando com o ensaio *A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução*, de Benjamin (1994), de 1936, Adorno inicia uma reflexão sobre arte e técnica que revela a mudança de função da música contemporânea e as modificações internas da produção musical subordinada às leis de mercado. Num universo de mercadorias musicais padronizadas, já não há campo para escolha, e ninguém exige que os cânones sejam subjetivamente justificados. O gostar e o não gostar já não correspondem a um estado real, uma vez que os indivíduos não conseguem escapar ao jugo da “opinião pública”. Deste modo, as categorias da arte autônoma, criada e cultivada em virtude de seu próprio valor intrínseco, perdem qualquer valor para a apreciação musical de hoje. Adorno vai mais longe ao afirmar que a música de entretenimento serve “para o emudecimento dos homens e para a morte da linguagem como expressão.” (1975, p. 174) Esta incapacidade de comunicação não se restringe, evidentemente, ao âmbito musical. Ela constitui o sinal característico da época em que vivemos. Os próprios fundamentos da relação arte/sociedade foram atingidos pela mercantilização que envolve a produção de arte na contemporaneidade. O comportamento característico, através do qual circula a produção musical é a desconcentração. A audição atomística assegura a manutenção dos padrões do mercado e a permanência do ouvinte dentro dele. Complementando esta análise, Adorno (1975) afirma:

Os ouvintes vítimas da regressão comportam-se como crianças. (...) Para tais ouvintes, elaborase uma espécie de linguagem musical infantil, que se distingue da linguagem genuína porque o seu vocabulário consta de resíduos e deformações da linguagem artística musical (p. 191).

Desdobrando esta avaliação, o autor passa a considerar pouco provável que a perda da “aura” da obra de arte abra espaço para a democratização da arte e da cultura, descartando, assim, uma possibilidade apontada por Benjamin como inerente à dialética da cultura. A partir desta análise, Adorno pensa o significado e as limitações das vanguardas; o hermetismo e o individualismo delas não é senão um diálogo único com os poderes que destroem a individualidade. Daí o aspecto “esquisito” dos trabalhos artísticos contemporâneos. No atual estado regressivo da sensibilidade auditiva e da sensibilidade em geral, as obras de vanguarda permanecem como uma *espora* para a percepção. Fica implícito neste raciocínio, e podemos estendê-lo para outros domínios do pensamento, que por trás de muitas críticas

ao hermetismo dos artistas contemporâneos, na verdade, existe a dificuldade ou a recusa do leitor de empreender qualquer esforço para romper com a lógica do mundo administrado.

A preocupação de Adorno em revelar como a música, na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, contribui para a regressão da capacidade auditiva, foi retomada num ensaio sobre Schönberg escrito em 1941 e publicado sete anos depois como parte da coletânea *Filosofia da Nova Música*. (1962). Ao afirmar, neste texto, que a música de Schönberg desmente a pretensão de que se concilie o universal e o particular, Adorno revê o eixo central da filosofia hegeliana. Ao admitir a impossibilidade de identificação entre sujeito e objeto, fica também inviabilizado o longo processo preconizado por Hegel de formação de um sujeito livre e racional, agindo na autoconsciência de suas potencialidades. Na introdução da *Filosofia da Nova Música*, a conciliação entre sujeito e objeto em nossa época é admitida como “paródia satânica”, como anulação do sujeito na ordem objetiva. Neste caso, o isolamento da arte e do artista constitui um paradoxo; sem ele seria impossível a resistência à massificação e à alienação. Por outro lado, sem se relacionar com a sociedade o artista também esteriliza sua produção.

Apesar de reconhecer a importância do esforço de Hegel na busca de uma síntese final capaz de assegurar a identidade entre sujeito e objeto, Adorno nunca pretendeu reformar ou reconstruir o sistema hegeliano. Ele considerava impossível uma visão de totalidade expressa na forma de sistema no momento histórico atual. Mas, como observou Frederic Jameson (1985, p. 42), a impossibilidade de um sistema com formato hegeliano hoje não é, para Adorno, uma demonstração das limitações intelectuais desse sistema, e sim um juízo sobre nós mesmos e sobre as condições em que vivemos. Podemos rever Hegel, mas não podemos construir uma visão de totalidade nos moldes hegelianos. Não se trata, portanto, de ver com superioridade o fim das metanarrativas, como o fazem alguns pós-modernos, e sim de reconhecer com humildade que estamos irremediavelmente condenados a ver o todo através de uma subjetividade restrita. A impossibilidade de uma identidade entre sujeito e objeto é a própria marca da *experiência* moderna. Coerente com esta análise, Adorno insiste na necessidade do penoso aprendizado de uma vida intelectual em meio ao fragmentário e ao provisório. Neste contexto, o pensamento e a linguagem só preservam a agressividade e o vigor pelas exigências rigorosas que fazem ao poder de concentração dos indivíduos, pela recusa aos automatismos que mantêm a percepção entorpecida.



Henri Matisse

Natureza Morta com Laranjas, 1902

Washington University

Art Galery, St. Louis

Missouri

A arte contemporânea parece desconcertante porque rompe com arraigados padrões e vícios de pensamento e linguagem, não se submetendo às aparências do “Belo”. Sua “feiúra” e caráter antissocial são indissociáveis do esforço empreendido na preservação de sua autonomia; a arte precisa ser antissocial para ser social, precisa endurecer-se para humanizar-se. Por isso mesmo, toda crítica ao individualismo dos artistas de vanguarda, por desconhecer a essência social deste individualismo, é mesquinha. As mudanças de estilo na arte têm registrado melhor a história da humanidade que os documentos. A forma da arte no século XX deve ser vista na sua ambiguidade, isto é, como esforço de superação de suas próprias contradições.

A ausência de síntese na dialética de Adorno provoca o confronto permanente entre sujeito e objeto e a resistência à reificação antidialética. Quanto mais *unidimensional* se torna a realidade, mais o pensamento tem que negar o existente para garantir sua própria sobrevivência. Se pensamento (no sentido forte do termo) e realidade são absolutamente discrepantes, quanto mais a linguagem evidencia essa discrepância, mais potente ela é.

Aprofundando a análise sobre a questão da linguagem na *Conferência sobre Lírica e Sociedade*, Adorno (1975) define “lírica” como “a esfera da expressão cuja essência quase consiste em não reconhecer o poder da socialização, ou em ultrapassá-lo”. (1975, p. 201) Complementando esta definição, o nexos entre particular e universal se apresenta de modo paradoxal: “[De]

uma individuação sem reservas, a formação lírica espera o universal” (1975, p. 202). Ou seja, é a recusa do social que investe a obra de arte de uma força social capaz de se contrapor às forças históricas que ameaçam liquidá-la, esmagando o último refúgio da subjetividade. Por isso mesmo, o que não é social na poesia passa a constituir o seu elemento social. A arte se compromete socialmente de modo mais profundo quando não se manifesta comprometida com o social. O paradoxo da resistência subjetiva ao social, que guarda a esperança de uma nova de uma base social, prende-se a uma exigência da linguagem: o autoesquecimento do sujeito que se abandona à linguagem como algo objetivo faz ressoar a linguagem de modo a que ela própria se faça ouvir.

A arte como antinatureza e voz da natureza

Definindo de modo enfático a distinção entre o belo artístico e o belo natural, Hegel (1980) afirmou:

Segundo a opinião corrente, a beleza criada pela arte seria inferior à da natureza e o maior mérito da arte residiria em aproximar as suas criações do belo natural. Se, na verdade, assim acontecesse, ficaria excluída da estética, compreendida como ciência unicamente do belo artístico, uma grande parte do domínio da arte. Mas, contra esta maneira de ver, julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural, por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural. Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza. A pior das idéias que perpassa pelo espírito de um homem é melhor e mais elevada do que a mais grandiosa produção da natureza - justamente porque esta idéia participa do espírito, porque o espiritual é superior ao natural. (p. 79)

Apesar da supressão hegeliana da temática do belo natural dominar a estética contemporânea, e desta temática parecer, como observou Adorno, antiquada, monótona e arcaica, ele considera a referência ao belo natural inalienável da teoria da arte. Esta avaliação tem por base a compreensão de que a arte contemporânea e suas projeções teóricas incorporaram o que a antiga estética atribuía à natureza.

Segundo Adorno, esta tese se apresenta como um desdobramento da filosofia de Kant. O belo natural desapareceu da estética através da dominação crescente do conceito de liberdade e de dignidade humana, inaugurado por Kant, conseqüentemente só transplantado para a estética de Schiller e Hegel, “conceito segundo o qual nada no mundo se deve respeitar a não ser o que o sujeito autônomo a si mesmo deve.” (Adorno, s.d. 78).

O envolvimento com a cultura iluminista, a noção de sujeito transcendental e a compreensão da arte como *finalidade sem fim* explicam a autonomia atribuída por Kant ao fenômeno estético, assim como a necessidade, por ele reconhecida, de uma nova postura do homem em relação à natureza. Em nome do avanço da ciência foi preciso, segundo Kant, que o sujeito não se dirigisse mais à natureza como um escolar se dirige ao mestre, esperando suas lições. Rompeu-se, com a ciência moderna e a revolução copernicana de Kant, a ideia de que o sujeito deve se adequar à natureza para conhecê-la, pois não há uma ordem a descobrir na natureza, e sim a ordem que o pensamento dá à natureza.

A partir dessa mudança é que se pode entender porque a retomada da questão do belo natural, através de Kant, em Adorno reabre a velha ferida da relação homem/natureza. Inserindo a noção do belo natural na história, Adorno observa que, enquanto a natureza impôs seu poder e sua dominação aos homens, não houve lugar para o belo natural. Pretensamente a-histórico, o belo natural só emerge com um certo domínio da natureza; a submissão ao poder da natureza sempre suscitou no homem um sentimento de *horror*. (s.d., p. 81) A crescente dominação sobre a natureza, desencadeada desde os primórdios da civilização, e exacerbada com as revoluções científica e industrial, tornou impossível a experiência estética relativa ao belo natural, pois esta experiência só pode existir com o reconhecimento dos direitos da natureza. Acabou-se, segundo Adorno, o tempo em que a grandeza abstrata da natureza, que Kant ainda admirava e comparava à lei moral, podia ser experimentada. Nesta experiência a natureza era percebida “como algo, ao mesmo tempo obrigatório e como incompreensível” (s.d., p. 87). Este duplo caráter foi transferido para a arte. Em função disto, a arte foi se distanciando da imitação da natureza e se aproximando da imitação do belo natural em si.

Neste sentido, talvez seja oportuno lembrar o sugestivo fato do gênero “natureza-morta” ter ganho projeção no século da revolução copernicana de Kant. A expressão original *stilleven* (natureza em pose) surgiu no século XVII, provavelmente na Holanda, mas só veio a ser empregada pelos críticos e historiadores da arte no século XIX. Prestando-se ao livre jogo de luz e cor, a natureza-morta tornou-se um exercício formal muito requintado. Ao considerar a arte como um domínio dotado de leis próprias, a natureza-morta materializou a autonomia da esfera estética, contribuindo assim para arrancar a arte do “filistinismo voraz”, expressão apropriada de Adorno, que sempre a ameaçou. As mudanças ocorridas na Estética do século XVIII, com as concepções idealistas que buscavam apenas a ideia do Belo no interior de cada

gênero, ao mesmo tempo que significaram uma abertura em relação às estéticas normativas fundamentadas em Aristóteles, foram, como é o caso da estética de Hegel, perigosas no sentido de tentar incorporar a arte à esfera da razão.

Adorno rejeita o papel domesticador que Hegel atribui à Estética, seu caráter “científico” e poder de submeter a arte ao conceito. Através do reconhecimento da existência de um vínculo mais profundo entre a natureza e a arte, Adorno busca a preservação da natureza enigmática da arte, motivo de irritação para os filósofos desde a Antiguidade. Contrapondo-se totalmente, pela sua aparência, ao não fabricado, isto é, à natureza, a obra de arte encarna a ideia de um mundo mediatizado pela ação do homem. Esta ação, ao contrário do que Hegel pensava, não retira do mundo exterior sua esquisita estranheza. Nesta medida, a própria existência da obra de arte reapresenta a questão da violência contra a natureza. Enquanto antítese da natureza, a obra de arte salva sua imagem, pois a experiência adequada ao belo natural, que desapareceu na sociedade contemporânea, ressurgiu nela. Em suas considerações sobre a impossibilidade de apreensão do belo natural em nossa época, Adorno nos remete ao belo artístico, sem o qual o conceito de belo natural torna-se vazio. Determinadas expressões tornaram-se absolutamente inadequadas ao que restou de mais íntimo da experiência do homem com a natureza: *A completude, a textura e a consonância das obras de arte é a cópia do silêncio, unicamente a partir do qual fala a natureza* (Adorno, s.d., p. 91).

Esta maneira de pensar a relação arte/natureza aprofunda a compreensão dos processos próprios à *Dialética do Esclarecimento*. Para não exceder este espaço, e evitar o risco de conexões excessivamente esquemáticas e empobrecedoras, comprometendo, assim, o alcance teórico, a complexidade e o valor das ideias de Adorno para a arte contemporânea, foi preciso, neste artigo, restringir as análises a alguns textos, daí a ausência de referências à *Dialética do Esclarecimento*. Por suas limitações, as notas aqui apresentadas devem ser consideradas uma tentativa de estimular nos leitores o interesse pelo estudo do pensamento de Adorno.

A irrealidade da arte como alternativa para uma nova realidade

No primeiro prefácio de *Eros e Civilização* (1956), Marcuse apresenta seu livro como um ensaio caracterizado pela ruptura das fronteiras tradicionais entre a psicologia, a política e a filosofia. A transformação dos problemas psicológicos em problemas políticos seria resultante



Enrico Baj

Adão e Eva, 1964 (Divindade grotesca expulsa Adão e Eva do Paraíso)
Galeria Schwarz, Milão

do processo de dominação dos indivíduos pelo Estado. Dez anos depois, no “Prefácio Político” de 1966, o autor vincula a tese de *Eros e Civilização* às análises de *O Homem Unidimensional*. Ganha mais densidade, assim, a ideia de que a união entre liberdade e servidão se expressa hoje na divisão internacional do trabalho e nas formas de participação política das democracias burguesas, ambas naturalizadas como uma espécie de efeito colateral inevitável da marcha da humanidade rumo ao progresso. Ao fazer seu balanço neste Prefácio, Marcuse avalia como uma perda irreparável, decorrente deste processo, a desvalorização da vida como um fim em si mesmo. O desafio a ser enfrentado, neste caso, é a reconstrução de todo o sistema produtivo, incluindo aí o fim da produção dos meios de destruição da vida, o fim da produção do supérfluo e do obsoletismo planejado. A destruição da máquina política de dominação, da lógica do mercado e de toda a produção material e simbólica a ela subordinada, não implicaria/visaria um desenvolvimento mais amplo das forças produtivas, tal como ocorreu em revoluções anteriores, mas sim a eliminação do superdesenvolvimento e sua racionalidade repressiva.

Esta tese de Marcuse reafirma elementos da crítica de Walter Benjamin à modernidade e sua concepção de revolução expressa na imagem da mão que puxa o freio da locomotiva da história guiada pela ideia de progresso. Não se trata, neste caso, de um revisionismo conservador que reforça o “jogo democrático” do sistema. Marcuse não acreditava que, pouco a pouco, através de organizações controladas pelo sistema, seja possível a realização de uma mudança estrutural na sociedade. Por reconhecer que algumas transformações promovidas pelo Estado permitem que o sistema imponha seu poder de modo cada vez mais brutal, Marcuse via a propagação da guerra de guerrilhas na América Latina (hoje talvez se referisse aos homens-bomba) como um acontecimento não apenas político, mas também dotado de forte carga simbólica, pois toda a energia do corpo humano se lança, neste caso, contra a violência e o terror do Estado.

Reverendo *Eros e Civilização*, constatamos que a dimensão estética adquire uma importância cada vez maior, se o que se deseja é a construção de uma cultura onde os direitos humanos não sejam uma mera declaração de intenções. Marcuse admite, no capítulo intitulado *A Dimensão Estética*, a incompatibilidade entre esta dimensão e o princípio de realidade. Tendo a imaginação como faculdade constitutiva, o reino da estética conservou a sua liberdade face ao princípio de realidade, mantendo-se essencialmente „irrealista“. O tribunal da razão teórica e prática, que modelou o „mundo real“ ao *princípio de desempenho*, condenou a

existência da estética. A história filosófica do termo “estética” revela as mudanças ocorridas na compreensão das relações entre prazer, sensualidade, beleza, verdade, arte e liberdade. Inicialmente o termo “estética” se refere à preservação da verdade dos sentidos através da reconciliação entre sensualidade e intelecto, prazer e razão. Marcuse encontra na filosofia de Kant o início da problematização do antagonismo básico entre sensualidade e intelecto, desejo e cognição, razão prática e teórica. Foi a pretensão de estabelecer uma mediação capaz de superar esses antagonismos que levou Kant a escrever a *Crítica do Juízo*. A obscuridade desta obra seria resultante da sua tentativa de fusão entre o significado original de *estética* (pertinente aos sentidos) com o novo significado (pertinente ao belo, especialmente na arte), utilizado até hoje. A obra de Kant, apesar de não conseguir recuperar o conteúdo reprimido do termo, pois permanece presa aos rígidos limites do método transcendental, fornece, mesmo assim, o melhor guia para se entender todo o âmbito da dimensão estética (Marcuse, 1969, p. 157).

A estrutura de pensamento que define a estética como disciplina filosófica apresenta a mesma forma da lógica e da ética. Segundo esta tradição, a primeira é compreendida como ciência das regras do pensamento, enquanto a segunda se define como ciência do *ethos*, ou da atividade interior do homem, e do modo como ela determina seu comportamento. Seguindo a mesma forma, a estética se apresenta, em suas origens, como ciência do comportamento sensível e afetivo do homem. Entre os antigos gregos já se manifestava, portanto, a tendência, aprofundada por Kant nas três *Críticas*, de divisão entre o plano cognitivo, o ético e o estético. Acompanhando as mudanças de sentido das palavras “arte” e “estética” na época moderna, recuperamos, em certa medida, o percurso em direção ao que se convencionou chamar de autonomia do fenômeno estético.

Em *Cultura e Sociedade*, Raymond Williams (1969:65) sintetiza bem esse percurso: a palavra *arte*, que inicialmente significava *habilidade*, adquiriu, no século XVII, o sentido de *pintura*. A palavra artista perdeu o sentido genérico de *pessoa habilidosa*, diferenciando-se da palavra artesão, inicialmente equivalente à artista e que passou a ser usada com o sentido que ainda hoje damos ao trabalhador qualificado. Aos poucos, a ênfase dada ao aspecto mais prático de habilidade deslocou-se para sensibilidade, movimento esse que se apoiou no uso corrente de palavras que antes não poderiam ser aplicadas às artes, como *criadora*, *original*, *genial*. De *artista*, no sentido novo, derivou-se *artístico*, adjetivo que, no final do século XVIII, era uma referência mais direta a temperamento do que à habilidade ou prática. Neste mesmo século

se realizou a mudança do termo *estética* de *pertinente aos sentidos* para *pertinente à beleza e à arte*.

Em seu surgimento, a Estética adota um critério de avaliação e de representação do belo baseado no conceito de *gosto*. Como este conceito remete ao mais íntimo da subjetividade, um dos problemas centrais da estética do século XVIII é a definição do critério que permite afirmar que alguma coisa é bela *objetivamente*. Este problema ganhou contornos novos com Kant, que negou a legitimidade da razão teórica e prática no reconhecimento do belo. O juízo de gosto, enquanto *juízo reflexionante*, não tem critérios absolutos *a priori*. Não há uma regra objetiva de gosto capaz de determinar por meio de um conceito o que é belo. A objetividade do belo, na natureza e na arte, se funda a partir do sujeito e de sua autonomia.

Na *Crítica do Juízo de Gosto*, Kant explica a forma de ligação entre as faculdades “inferiores” da sensualidade e a moralidade por meio da *função* estética. O conflito entre sentidos e intelecto, gerado pelo progresso da civilização, e sua mediação na filosofia kantiana, devem ser vistos, segundo Marcuse, como uma tentativa para se reconciliar as duas esferas da

Tom Wesselmann
Natureza Morta n° 33, 1963
Galeria Sidney, Nova Iorque



existência humana que foram separadas à força e despedaçadas por um princípio de realidade repressivo. Neste caso, a reconciliação estética implica o fortalecimento da sensualidade contra a tirania da razão. O valor atribuído por Marcuse (1969, p. 161) à *Crítica do Juízo* é justificado com base na avaliação de que nesta obra estão indicados os princípios de uma civilização não-repressiva, onde a razão é sensual e a sensualidade é racional. Observando os desdobramentos daí decorrentes, Marcuse admite que as *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem*, de Schiller (1795), escritas em grande parte sob o impacto da *Crítica do Juízo* e do período do terror da Revolução Francesa, visam à reconstrução da civilização através da força libertadora da estética, força essa capaz de possibilitar um novo *princípio de realidade*. Esta possibilidade vem sendo negada com o predomínio do racionalismo e o menosprezo da função cognitiva da sensualidade. Guiada por um conceito repressivo de razão, a cognição converteu-se na preocupação suprema das faculdades “superiores” não sensuais da mente. A sensualidade como faculdade “inferior” passou a fornecer a matéria prima para a cognição, competindo às faculdades superiores organizá-la.

Assim, o valor e a importância da função estética foram redefinidos. Submetida ao crivo epistemológico do racionalismo, a Estética pôde manter um lugar, à sombra, no mundo da cultura. O surgimento da Estética como disciplina filosófica e a mudança no sentido da palavra no século XVIII revelam o tratamento repressivo dos processos cognitivos sensuais (e corporais). A Estética como disciplina visaria, essencialmente, garantir o controle dos processos sensuais. Portanto, a mudança no sentido etimológico do termo “estética” tem significações muito profundas. Na condição de irmã e réplica da lógica, a estética se transformou em “ciência da arte” à medida que os processos sensuais foram se tornando, cada vez mais, incompatíveis com o princípio de realidade e o domínio da razão. A pretensão de uma sensualidade livre do domínio da razão foi eliminada na cultura ocidental. A função central da Estética clássica seria a reconciliação entre sensualidade e razão, segundo os princípios da razão (Marcuse, 1969, p. 164).

A partir dessa análise, Marcuse entende que a sobrevivência da arte implica um permanente desafio ao princípio de razão dominante; a civilização submeteu a sensualidade à razão, de modo tal que a primeira, se caso logra reafirmar-se, o faz através de formas destrutivas; por outro lado, a tirania da razão empobrece e barbariza a sensualidade. Retomando Schiller, e as *Cartas para a Educação Estética do homem*, Marcuse admite que a reconciliação entre os

dois princípios antagônicos – razão e sensualidade - deve ser obra de um terceiro impulso, o *impulso lúdico*, que tem como objetivo a beleza e, por finalidade, a liberdade. Uma nova civilização, capaz de reconhecer a vida como um valor supremo, deve incorporar o caráter autotélico do jogo e da arte. O *impulso lúdico* é o veículo desta libertação porque não tem por alvo jogar com coisa alguma; antes é o jogo da própria vida que se manifesta, livre de carências e compulsões externas. Quando a realidade perde a sua “seriedade”, o homem está livre para “jogar” com suas próprias faculdades e potencialidades, e as da natureza. O mundo humano torna-se, assim, *exibição* (*Schein*), e sua ordem é a da beleza. A função estética, neste caso, é concebida como princípio que deve governar toda a existência humana.

O aspecto explosivo na *Educação Estética do Homem*, retomado por Marcuse, é a reconciliação proposta por Schiller dos impulsos humanos que se tornaram conflitantes: sensualidade e razão. As sublimações idealistas contidas nas concepções de Schiller não comprometem, segundo Marcuse, suas implicações radicais. Ao contrário de Jung, que, mesmo atribuindo um grande valor à arte, ficava assustado com o papel atribuído por Schiller ao impulso lúdico nas *Cartas*, Marcuse considera que o risco de barbárie existente com a limitação do poder da razão não é maior que o existente com a manutenção da repressão da sensualidade, visível na realidade atual.

Referências

ADORNO, T. W. Sobre Walter Benjamin. Trad. Carlos Fortea. Madri: Cátedra, 1995.

ADORNO, T.W. “O Fetichismo na música e a regressão da audição”. Trad. Luíz João Baraúna. in: Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, T.W. “Conferência sobre lírica e sociedade”. Trad. Wolfgang Leo Maar. in: _____. Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, T. W. Teoria Estética. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, s/d.

ADORNO, Theodor. Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, T.W. Philosophie de la nouvelle musique. Paris: Gallimard, 1962

BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura/Walter Benjamin. Trad.

- Sergio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas I).
- CALASSO, Roberto. Os 49 degraus. Trad. Nilson Moulin. São Paulo Companhia das letras, 1997.
- HEGEL, G. W. F. "Estética. A Idéia e o ideal" Trad. Orlando Vitorino. in: _____. Fenomenologia do Espírito e outros textos filosóficos. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Col. Os Pensadores).
- HEIDEGGER, Martin. Nietzsche. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- JAMESON, Frederic. Marxismo e Forma. Trad. Iumna Maria Simon (coordenação). São Paulo: Hucitec, 1985.
- KANT, I. "Primeira Introdução à Crítica do Juízo" Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. in: _____. Textos Seleccionados. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Col. Os Pensadores).
- MARCUSE, H.. Eros e Civilização. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969
- _____. A Ideologia da Sociedade Industrial. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- MARCUSE, H. La Dimension Esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste. Paris: Seuil, 1979.
- SCHILLER, Friedrich. A Educação estética do homem. Numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SZONDI, Peter. Ensaio sobre o Trágico. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- WILLIAMS, R. Cultura e Sociedade. Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional, 1969.