


A DIMENSÃO ESTÉTICA CONTRA A ESTETIZAÇÃO DA CULTURA: AUTONOMIA DA FORMA ARTÍSTICA EM MARCUSE

Tiago Leite Costa*

 <https://orcid.org/0000-0003-3035-8567>

Como citar este artigo: COSTA, T. L. A dimensão estética contra a estetização da cultura: autonomia da forma artística em Marcuse. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 27, n. 3, p. 1-13, set./dez. 2025. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT17702>

Submissão: 2 de fevereiro de 2025. **Aceite:** 2 de maio de 2025.

Resumo: O artigo propõe uma reflexão sobre o ensaio *A dimensão estética*, de Herbert Marcuse (2016), com o objetivo de discutir a relevância de sua teoria estética para o debate contemporâneo sobre literatura e arte. Assim, inicialmente, será apresentada a definição de Marcuse para o conceito de autonomia da forma artística, para que, em seguida, possamos confrontá-la com os diagnósticos mais recentes da teoria literária e cultural sobre a estetização da cultura.

Palavras-chave: *A dimensão estética*. Herbert Marcuse. Teoria estética. Autonomia. Estetização da cultura.

INTRODUÇÃO

■ **E**m seu célebre *Teoria da vanguarda*, de 1976, Peter Bürger (1993) lançou a hipótese de que a arte ocidental se encontrava em um estágio pós-vanguardista. A afirmação se sustentava na premissa de que o projeto de aproximação entre arte e vida havia se esgotado, à medida que as rupturas vanguardistas foram sendo gradativamente incorporadas à instituição artística burguesa ao longo do século XX.

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: tiagoleite79@gmail.com

Um pouco adiante, na década de 1980, o ocaso das vanguardas continuou em pauta no trabalho de teóricos como Fredric Jameson (2006), Jürgen Habermas (1987) e Andreas Huyssen (1991), os quais impulsionaram o debate sobre o novo estatuto da arte ocidental no âmbito de uma cultura pós-moderna. Nesse momento, a discussão incorpora algumas variantes.

Como argumenta Ricardo Fabbrini (2024), nos casos de Jameson e Habermas, a suposição era a de que a arte e a literatura estavam se voltando para dentro, apostando num jogo de experimentações autorreferentes que relegava o poder de negação do *status quo* ao registro da farsa ou da nostalgia. Na outra ponta, Huyssen capitulava sobre a necessidade de repensar os elos entre estética e política visando compreender a nova dinâmica artística em curso, na qual a criticidade se recolhia ao domínio particular das obras individuais, distanciando-se, portanto, das ambições utópicas e totalizantes do *ethos* modernista.

Seja qual fosse o veredito, o fato é que, na passagem da década de 1970 para a de 1980, as teorias da literatura e da arte pressentiam uma mudança decisiva no regime artístico tal como este havia se estruturado ao longo da modernidade. Diante dessa transição paradigmática, os prognósticos sobre o futuro da arte variaram. Entretanto, tornou-se relativamente convencional, dali por diante, a ideia de que as obras de arte se viam submetidas a uma nova lógica cultural, orientada pela inflação de imagens midiaticizadas, responsáveis por uma estetização generalizada de todos os domínios da vida pública e privada.

Adentrando no século XXI, o que se constata, a partir de análises como as de Yves Michaud (2007), Jean Galard (2012), Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2015), Jonathan Crary (2023), entre muitos outros, é que a estetização do cotidiano se tornou ainda mais dramática, avançando para um estágio inédito de colonização da experiência subjetiva, orquestrado pela lógica algorítmica das redes sociais. Agora, a generalização do estético penetra mesmo os domínios mais íntimos da vida privada, transformando todos em imagens-mercadoria de si mesmos.

Diante do cenário esboçado, este texto propõe uma releitura do ensaio *A dimensão estética*, de Herbert Marcuse (2016), com o objetivo de discutir seu conceito de autonomia da forma artística no âmbito da cultura digital. Para isso, inicialmente, irei recapitular a descrição de Marcuse sobre as particularidades da dimensão estética, bem como sua definição de autonomia artística. Em seguida, proponho uma síntese dos diagnósticos recentes acerca da generalização do estético, para, enfim, confrontar a teoria de Marcuse com o panorama cultural contemporâneo.

DIMENSÃO ESTÉTICA E FORMA ARTÍSTICA

A dimensão estética, de 1977, é um ensaio tardio de Marcuse, frequentemente mencionado como o último grande texto do autor, que morreria dois anos depois da sua publicação, em 1979. Trata-se, portanto, de um texto escrito em um período de refluxo da Nova Esquerda, à qual Marcuse é quase sempre vinculado. Como já dissemos, esse também é o momento em que começa a circular na teoria literária e artística a ideia de que o Ocidente vivia sob um novo regime pós-vanguardista, pós-modernista ou, simplesmente, contemporâneo.

É certo que nenhuma dessas periodizações chega a ser mencionada em *A dimensão estética*. Ainda assim, o livro apresenta algumas novidades significativas

em relação à teoria estética desenvolvida em obras anteriores, como *Eros e civilização* (1975) e *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional* (1973). Como pretendo argumentar, esses ajustes conceituais que encontramos na sua teoria tardia indicam uma reformulação das ideias do autor em face do novo cenário artístico e cultural que despontava nos anos 1970.

Entre as novidades que encontramos no livro, destaco a importância que o autor atribui à forma artística como mediação entre a dimensão estética e o sujeito individual. Mais especificamente, a defesa da autonomia da forma artística é o mote para o confronto que Marcuse irá estabelecer contra a “estética marxista” e a “antiarte” ao longo da obra. A meu ver, esse debate é uma das razões de a teoria de Marcuse permanecer relevante para a reflexão artística contemporânea. É com base nessa conjectura inicial, portanto, que pretendo apresentar a tese do autor em *A dimensão estética*, para, em seguida, contrapor sua definição de autonomia artística com o dilema da estetização da cultura na era digital.

Poderíamos começar observando, então, que, para Marcuse, a arte é um fenômeno invariavelmente político em função dos seus potenciais de negação e afirmação da realidade. Essa dupla propriedade deriva da tendência da forma artística à sublimação, dada sua capacidade de transfiguração da realidade segundo suas próprias leis. É pelo poder de sublimação da forma artística que podemos, por exemplo, ler um episódio violento e apreciar sutilezas implícitas, ou assistir a uma cena familiar e notar sua estranheza velada, de modo que a sublimação artística implica, simultaneamente, uma alienação e uma resignificação da realidade.

Isso posto, logo nas primeiras páginas de *A dimensão estética* nos deparamos com um dos argumentos fundamentais da teoria de Marcuse, a saber, o de que a sublimação artística não produz necessariamente uma falsa consciência, já que potencialmente o mesmo processo que nos aliena da realidade pode ser capaz também de engendrar uma “contraconsciência: a negação da atitude realístico-conformista” (Marcuse, 2016, p. 19).

Para entender melhor o argumento, poderíamos dizer que, segundo Marcuse, a arte funciona sob a lógica de uma aporia, pela qual uma obra toma parte da realidade ao mesmo tempo que a rejeita. Essa dubiedade só é possível por conta da mediação formal da obra, que, ao recriar a vida segundo sua lógica particular, pode ratificar a visão de mundo hegemônica ou convocar o público a enxergar o real por outros prismas, desvelando conteúdos reprimidos.

Marcuse entende que a maior parte das obras de arte possui um caráter afirmativo, isto é, funciona como a legitimação sublimada das regras sociais que reprimem nossos impulsos. Essa é a lógica da arte burguesa, da qual o autor trata no ensaio “Sobre o caráter afirmativo da cultura” (Marcuse, 1977). No entanto, interessa-nos discutir aqui os mecanismos que mobilizam o potencial negativo da arte. Assim, nos casos em que a forma artística enseja uma “contraconsciência”, estamos diante do efeito paradoxal pelo qual a sublimação artística gera uma dessublimação (desrepressão)¹ dos sentimentos e juízos do público, criando as condições para a reflexão crítica da realidade. É esse fenômeno que Marcuse se propõe a descrever em *A dimensão estética*. Nas palavras do autor:

1 A dessublimação também pode ocorrer em sentido repressivo, casos em que a estética mobiliza conteúdos reprimidos, mas sem o efeito crítico sobre os condicionamentos sociais envolvidos nessa repressão. Trata-se da chamada “dessublimação repressiva”, que, em geral, funciona como uma estetização superficial do “princípio do prazer”, que age de modo a reafirmar (e não suspender) as normas do princípio de realidade. A “dessublimação repressiva” é o *modus operandi* da estética mercadológica, a qual afirma o princípio do prazer mantendo o *status quo* (portanto, afirmando o princípio de realidade) (Marcuse, 1973).

A tese que defendo é a seguinte: as qualidades radicais da arte, em particular da literatura, ou seja, sua acusação da realidade existente e da “bela aparência” da libertação, baseiam-se precisamente nas dimensões em que a arte transcende a sua determinação social e se emancipa do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, a sua presença esmagadora. [...] A lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporada nas instituições dominantes (Marcuse, 2016, p. 17).

Marcuse compreende a dimensão estética como um domínio transcendente, mas que, pela forma artística, estabelece uma relação dialética com a realidade material. O potencial emancipador da arte depende do espaço de interseção permanente que as obras criam entre a realidade social e a dimensão estética. Esse espaço de interseção permite que a arte faça emergir conteúdos recalcados na práxis cotidiana, que nos são apresentados sob novas lógicas discursivas e novas ordenações sensíveis, articuladas na forma artística.

Por conta disso, para Marcuse, uma arte verdadeiramente política deve começar por uma forma artística subversiva que, por meio do seu efeito dessublimador, chame o público à reflexão crítica sobre como a linguagem e os símbolos convencionais moldam nosso cotidiano, auxiliando na reprodução da ideologia hegemônica. A maneira pela qual a forma artística desloca os signos de sua estrutura normativa é que gera o efeito de desnaturalização da nossa percepção/cognição, o que, por sua vez, permite que constatemos a realidade mistificada (reificada) pelas convenções do senso comum.

Repare que, ao advogar pelo potencial crítico da forma artística, Marcuse toma distância, ao mesmo tempo, da “estética marxista” e da “antiarte”, as quais enxergavam na forma artística autônoma um inevitável fator de alienação burguesa a ser superado, caso quiséssemos restituir a arte ao domínio da práxis. Marcuse, porém, julgava que as vanguardas “antiarte” e o marxismo ortodoxo se equivocavam ao valorizarem a imediatividade em detrimento do poder mediador-dessublimador da forma artística.

O potencial político da arte baseia-se apenas na sua própria dimensão estética. A sua relação com a práxis é inexoravelmente indireta, mediatizada e frustrante. Quanto mais imediatamente política for a obra de arte, mais ela reduz o poder de afastamento e os objetivos radicais e transcendentais de mudança. Nesse sentido, pode haver mais potencial subversivo na poesia de Baudelaire e Rimbaud do que nas peças didáticas de Brecht (Marcuse, 2016, p. 11).

Em outros termos, é o deslocamento do domínio estético em relação à práxis cotidiana que permite que a forma artística rompa com a realidade estabelecida. Por isso, ao longo de todo o ensaio, Marcuse insistirá no argumento de que a arte autônoma sempre remodela a linguagem e a percepção convencionais, revelando aspectos ignorados nas representações veiculadas pelas instituições dominantes. A linguagem inventada da arte dá a ver a linguagem inventada da realidade, demonstrando como esta última:

[...] é mistificada nas suas instituições e relações, que fazem da necessidade uma escolha e da alienação uma autorrealização. Só no “mundo ilusório” as coisas parecem o que são e o que poderiam ser. Em virtude desta verdade (cuja representação sensível é própria somente da arte), o mundo é invertido – é a

realidade concreta, o mundo vulgar que agora aparece como realidade falsa, ilusória, fragmentada (Marcuse, 2016, p. 53).

Resumindo o que foi dito até aqui, para Marcuse a arte é política por se tratar de uma linguagem que pode cancelar ou rejeitar a realidade cotidiana. Nos dois casos, a arte procede pela rearticulação formal da realidade segundo suas próprias leis. Essa recriação do real, elaborada pela forma artística, pode ensejar um efeito alienante (positivo) ou crítico (negativo) sobre a natureza mistificada da realidade. O efeito crítico, porém, só é possível em função da transcendência da dimensão estética, que garante a distância da forma artística autônoma em relação às convenções que organizam os sistemas de sentido dominantes.

Feita essa breve sùmula do argumento de Marcuse, poderíamos nos perguntar em que sentido suas formulações ainda seriam relevantes para pensar sobre a atividade artística na atualidade. Para responder a essa pergunta, será necessário antes fazer uma breve exposição do debate sobre a generalização do estético na cultura contemporânea.

ESTETIZAÇÃO DA CULTURA CONTEMPORÂNEA

A intuição de que vivemos numa sociedade estetizada não é nova. Na verdade, essa é uma ideia que circula pelo campo da teoria crítica desde as décadas de 1930 e 1940. Basta lembrar as seminais análises de Benjamin (1987) sobre a obra de arte na era da reproduzibilidade técnica e de Adorno e Horkheimer (1985) sobre a indústria cultural.

Em 1967, Guy Debord (1997) dará continuidade à discussão, analisando as indeterminações entre realidade e imagens-mercadoria na sociedade do espetáculo. Pouco mais de uma década depois, em 1981, Jean Baudrillard (1991) chamará a atenção para o caráter de simulacro das imagens midiáticas, ressaltando o modo como elas formavam um circuito de significantes autorreferentes, capazes de nos subordinar a uma hiper-realidade imaterial.

Não é difícil constatar que a disseminação de imagens se intensificou com a ascensão da cultura digital no século XXI. Como descrevem Lipovetsky e Serroy (2015), vivemos hoje sob a égide de um hiperespetáculo, já que praticamente não existe mais superfície do cotidiano que não esteja submetida à lógica da estetização mercantil. O resultado é que nos encontramos submersos num fluxo contínuo de imagens que gera uma “desregulamentação das distinções entre o econômico e o estético, a indústria e o estilo, a moda e a arte, o divertimento e o cultural, o comercial e o criativo, a cultura de massa e a alta cultura” (Lipovetsky; Serroy, 2015, p. 15).

Quando falamos de estetização cultural no século XXI, portanto, estamos nos referindo ao regime de hipervisibilidade estabelecido pela abundância desmedida de telas, nas quais a realidade torna-se cada vez mais permeável à forma mercadoria. Mais do que isso, a generalização do estético, hoje, diz respeito também ao modo como o universo subjetivo vem sendo colonizado pela lógica de indefinições entre real e imagem que estrutura a hiper-realidade.

Jean Galard (2012) analisa os efeitos éticos da estetização argumentando que ela produz um abuso da beleza, o qual provoca uma espécie de dormência em relação ao real. Essa “beleza exorbitante”, nos termos do autor, se reproduz em imagens facilmente intercambiáveis, todas dividindo uma sensorialidade frívola

que visa frear qualquer reflexão sobre o referente: “[...] a estetização é uma operação que transforma objetos, seres ou situações em um espetáculo de que se pode usufruir sem se sentir vitalmente implicado. A estetização destitui de realidade pessoas e acontecimentos” (Galard, 2012, p. 30).

O mundo estetizado promove um esmaecimento do real porque se estrutura sob a lógica de imagens apenas vagamente vinculadas a um referente. Esse exílio da vida material promove uma atenção cada vez mais flutuante. Diante da nossa percepção fragmentada, os conteúdos artísticos e midiáticos se tornam homogêneos na corrente de imagens que assaltam o nosso olhar sem descanso. Refletindo sobre o triunfo do estético na cultura contemporânea, Yves Michaud (2007, p. 101, tradução nossa) observa:

Instalou-se um novo regime de atenção, que favorece a recepção rápida em detrimento da leitura e da decifração de significados. A imagem torna-se mais fluida, mais móvel; [...] perde o seu valor de referência ou de denotação para se inscrever numa cadeia de metamorfoses a pedido, para entrar na série de uma fantasmagoria: literalmente uma procissão ou um cortejo de fantasmas.

Pouco a pouco, o “cortejo de fantasmas” se tornou a própria realidade empírica. Aquilo que experimentamos como o real imediato é vivido, na maior parte do tempo, em frente a uma tela. O universo digital se imiscuiu de tal modo no nosso sentido de realidade que, hoje, ninguém consegue imaginar uma vida sem os apêndices que nos conectam ao hiperespaço. Essa plêiade de ferramentas e serviços digitais nos é apresentada como um conjunto de instrumentos inofensivos que visam facilitar o nosso dia a dia, embora não seja segredo para ninguém que tais tecnologias estejam subordinadas aos interesses de algumas poucas megacorporações internacionais.

O uso da tecnologia como veículo de reificação é um tema central da obra de Marcuse nos anos 1960. Em *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional* (Marcuse, 1973, p. 154), por exemplo, encontramos uma denúncia frontal à ideologia da racionalidade técnica, como no trecho que se segue:

Hoje, a dominação se perpetua e se estende não apenas através da tecnologia, mas como tecnologia, e esta garante a grande legitimação do crescente poder político que absorve todas as esferas da cultura. Nesse universo, a tecnologia também garante a grande racionalização da não liberdade do homem e demonstra a impossibilidade “técnica” da criatura ser autônoma, de determinar a sua própria vida. Isso porque essa não liberdade não parece irracional nem política, mas antes uma submissão ao aparato técnico que amplia as comodidades da vida e aumenta a produtividade do trabalho. A racionalidade tecnológica protege, assim, em vez de cancelar, a legitimidade da dominação, e o horizonte instrumentalista da razão se abre sobre uma sociedade racionalmente totalitária.

Cinquenta anos depois da publicação de *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*, Jonathan Crary (2014), no seu livro *24/7*, realizaria uma crítica ao discurso da racionalidade técnica no século XXI, na qual encontramos ecos do diagnóstico de Marcuse. Segundo Crary (2014), a cultura da internet foi implementada com a justificativa de auxiliar a comunicação e o livre comércio, mas terminou por criar condições para a ingerência absoluta do capitalismo sobre todas as dimensões da nossa vida – 24 horas por dia, nos sete dias da semana.

Na sua obra mais recente, *Terra arrasada*, Crary (2023) continua a analisar os efeitos deletérios da internet nas relações de trabalho, na nossa vida social e na nossa saúde mental. Em uma passagem, o autor lamenta que a obra de Marcuse tenha entrado no ostracismo dos anos 1980 em diante. Para Crary (2023, p. 133), o tema da fusão entre tecnologia e subjugação parece mais vivo do que nunca, de modo que, “Apesar de todas as críticas, Marcuse nos permite enxergar as continuidades entre o complexo internético e alguns atributos arraigados do capitalismo que só fizeram crescer desde os anos 1960”.

Alinhado à sugestão de Crary, acredito que a teoria estética de Marcuse também nos permite refletir sobre certas continuidades entre os dilemas da arte contemporânea e o período de constituição do atual paradigma artístico nos anos 1970. A seguir, então, retomaremos as proposições de Marcuse para, em diálogo com o panorama traçado anteriormente, finalmente confrontarmos sua noção de autonomia estética com o diagnóstico de estetização generalizada da cultura.

AUTONOMIA DA FORMA ARTÍSTICA E ESTETIZAÇÃO GENERALIZADA DA CULTURA

Existe um certo consenso na teoria literária e artística de que a *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant (1995), representa o marco zero das especulações sobre a autonomia da dimensão estética em relação às finalidades do entendimento e da moral. Porém, na prática, a exigência da plena liberdade criadora é um produto tardio do século XIX, geralmente associado ao simbolismo e ao esteticismo, movimentos que consolidam o processo de institucionalização da arte moderna e burguesa.

Seja como for, o ideal da autonomia jamais reinou solitário durante a modernidade. Ao longo do século XIX, a noção de liberdade estética foi cerceada de diferentes modos por neoclássicos, românticos e realistas. Em seguida, no início do século XX, uma parcela significativa das vanguardas históricas viria a renunciar à autonomia (vista como esteticismo alienante), em nome da reincorporação da arte à práxis cotidiana. Essa foi, por exemplo, uma linha comum a vertentes propositivas (Construtivismo, Suprematismo, *Bauhaus*, *De Stijl*) e negativas (Dadaísmo, Surrealismo), mesmo quando seus projetos variavam diametralmente.

Em todo caso, esse breve sumário é suficiente para lembrarmos como a crítica à autonomia foi uma constante na trajetória da arte moderna. Não surpreende então que tenha sido herdada por tendências neovanguardistas do pós-guerra justamente no ocaso da arte modernista, sobre o qual tecemos um comentário no início do texto. Assim, tanto nas poéticas “neodadá” (*Pop art*, *Fluxus*, *Living Theater*, *Nouveau Réalisme*) quanto nos libelos situacionistas, é possível encontrar objeções à autonomia estética, evidenciadas na imediatividade das imagens *pop*, nos *assemblages* do *Nouveau Réalisme*, na interatividade da *Live Art*, ou na deriva situacionista.

Ninguém nega o profundo impacto que as vanguardas históricas e tardias tiveram na história da arte do século XX. No entanto, o problema do projeto de aproximação entre arte e vida é que, do ponto de vista político, seus efeitos sociais foram irrisórios. A utopia de libertar o cotidiano da razão instrumental, fundindo beleza e utilidade, não teve grandes repercussões fora do mundo da arte, senão por uma espécie de sintoma colateral que foi, justamente, a estetização da cultura. Como explica Ricardo Fabbrini (2015, p. 262):

O estado de estetização do real, da arte realizada na vida, ou da vida feita arte, teria se cumprido depois das vanguardas, porém de modo paradoxal, pois enquanto generalização do estético. Por um lado, as vanguardas venceram [...], mas o preço de seu triunfo foi a renúncia ao princípio da autonomia da arte: à ideia, enfim, de que a forma artística promoveria, pela reconstrução da realidade empírica segundo sua própria lei interna, a “modificação do mundo”. Estamos entendendo, assim, por generalização do estético o efeito perverso do programa moderno de fazer do mundo, arte – o que já foi denominado disseminação do cultural, por Jean Baudrillard; de hedonismo estético extravagante, por Fredric Jameson; ou de abuso estético, por Jean Galard.

Como sugerido por Fabbrini (2015), o esvaziamento da autonomia artística serviu, inadvertidamente, como combustível para a generalização do estético, a qual se realizou não por uma liberação da potência artística nas práticas cotidianas, mas pela incorporação da estética vanguardista ao circuito das imagens-mercadoria e à gramática do espetáculo. Impedida de fugir do processo de estetização do cotidiano pela via da “antiarte” e do engajamento, a arte contemporânea se viu refém da produção de efeitos inócuos e protestos inautênticos, dado que a estratégia de choque das vanguardas foi gradativamente domesticada (Fabbrini, 2024).

Acredito que, de certo modo, Marcuse pressentira a diluição das vanguardas. Ao menos é isso que se depreende dos textos da última fase do autor. Dos anos 1970 em diante, sua teoria estética passa por uma reformulação na qual o pendur utópico dos anos 1960 cede espaço para a defesa enfática do caráter dessublimador da forma artística. Essa transição já é visível, por exemplo, na conferência *Arte como forma de realidade*, proferida por Marcuse no museu Guggenheim de Nova Iorque, em 1969, e publicada pela primeira vez na coletânea *On the future of art*, organizada por Edward Fry, em 1970.

Acredito que a autêntica vanguarda de hoje não é aquela que tenta desesperadamente produzir a ausência da Forma e a união com a vida, mas sim aquelas que não se esquivam das exigências da Forma, que encontram novas palavras, imagens e sons capazes de “compreender” a realidade como somente a Arte pode compreender – e negar (Marcuse, 2022, p. 214).

Nove anos depois, quando Marcuse escreve *A dimensão estética*, essa postura parece ainda mais radical no modo como o autor dobra sua aposta no poder de negatividade da forma artística. Para ele, diferentemente do que sonharam as vanguardas, a crítica da ideologia não se realizaria por uma intervenção imediata no real, mas pela mediação da forma artística.

A aposta de anulação da diferença entre arte e vida era vista pelo autor como a idealização de uma espontaneidade inexistente, concebida como expressão direta das pulsões primitivas. Para Marcuse, no entanto, tal expressão é não apenas impossível, como indesejável, pelo menos se concordamos com Freud sobre o caráter violento dos nossos impulsos primários. Assim, o que julgamos positivamente como uma manifestação livre e espontânea, na verdade, é sempre resultado de uma mediação simbólica que provê algum tipo de desrepressão parcial (dessublimação) das nossas pulsões.

Aquilo que o combate à autonomia almejou foi justamente eliminar a mediação artística, mas o que conseguiu, segundo Marcuse (2016, p. 49), foi apenas

esvaziar o poder de negação da arte, entregando-a “àquela realidade para cuja transformação devia servir”. Assim, ele segue argumentando que “O programa político de abolição da forma autônoma conduz a um nivelamento dos graus da realidade entre a arte e vida e desse modo à paralisia da força de resistência da arte” (Marcuse, 2016, p. 51).

É claro que devemos questionar os limites da crítica marcusiana às neovanguardas. A começar porque, muitas vezes, a demanda por aproximação entre arte e vida não foi necessariamente antagônica à preservação da autonomia artística. Em muitas obras, essas premissas se misturam de um modo que os dualismos esquemáticos da teoria não conseguem sistematizar. De qualquer maneira, concretamente, o que se percebeu, com o passar dos anos, foi que, no final das contas, a ruptura com a forma não eliminou a forma, mas, antes, redefiniu as fronteiras entre gêneros e campos artísticos, ampliando as possibilidades de realização e fruição das obras de arte.

Ainda assim, como afirmei anteriormente, a defesa de Marcuse da autonomia estética diante do programa da “antiarte” continua me parecendo um dos pontos mais proveitosos a ser recuperado na sua teoria para analisar o contexto contemporâneo, porque a maneira como experimentamos a realidade se transformou radicalmente nas últimas décadas. Por consequência, os modos pelos quais a arte pode engendrar tensões críticas com essa nova disposição do real precisam ser reconsiderados. Nessa linha, em um texto recente, Nicholas Brown argumenta (2019, p. 21, grifo do autor, tradução nossa):

*O velho horizonte vanguardista de equivalência entre arte e vida – que só fazia sentido como impulso progressista quando a “vida” era entendida como algo diferente do **status quo** – inverte o sentido e torna-se profundamente conformista. Contra esse conformismo, a afirmação da autonomia estética – mesmo que a sua própria plausibilidade pareça agora duvidosa – assume uma nova vitalidade.*

Quando Brown (2019) fala que, hoje, a vida não difere mais do *status quo*, ele está se referindo ironicamente ao modo como o cotidiano anônimo foi submetido à lógica do espetáculo. De fato, no atual estágio de estetização da vida, o ordinário e o extraordinário coabitam no mesmo fluxo de imagens mediatizadas que enclausura todos na hiper-realidade arquitetada pelas *big techs*.

Sendo assim, o que me parece relevante na teoria de Marcuse é que, na origem do processo histórico que nos trouxe a atual conjuntura de autoritarismo dissimulado, o filósofo foi capaz de elaborar uma interpretação do fenômeno artístico que visava preservar o seu poder de negação da realidade tal como ela começava a se estruturar no capitalismo de espetáculo. Em última instância, portanto, para Marcuse, autonomia artística significava, sobretudo, recusa da administração capitalista sobre a linguagem, os valores e as imagens do cotidiano. Só que, mais do que uma petição de princípio, Marcuse soube caracterizar essa recusa no modo como a forma artística autônoma age sobre a consciência subjetiva ensejando um olhar reflexivo sobre a realidade. Segundo Imaculada Kangussu (2010, p. 211, grifo no original):

É em virtude da construção formal que a arte transcende a realidade dada. Esse elemento transcendente é a própria dimensão do artístico. A arte transforma a experiência, reconstruindo e criando novos objetos em sons e imagens, enunciando em linguagem própria verdades inacessíveis à linguagem e à percepção

ordinárias. A forma estética revela – e traduz-se em – um outro modo de organizar o real. São incomensuráveis as consequências dessa alteridade.

Ao não responder à lógica e à gramática da realidade imediata, a forma artística desestabiliza a consciência reificada. Com isso, presume-se que o estranhamento decorrente dessa instabilidade conduza à reflexão crítica sobre a ideologia impregnada nos signos do cotidiano. Porém, como adverte Kangussu (2010), as consequências da alteridade propiciada pela forma estética não são previsíveis. Daí a recusa de Marcuse à prescrição de um programa unificado para a arte. Sua ênfase na autonomia da forma artística deriva do seu potencial imprevisível de revelar o familiar como falso. Marcuse, porém, não reservou à arte o papel milenarista de instância transformadora da sociedade, senão como fenômeno que, eventualmente, pode emancipar os indivíduos.

Nesse ponto, chegamos ao último tópico de *A dimensão estética*, sobre o qual ainda não falamos, mas que me parece igualmente pertinente para a sua releitura no contexto contemporâneo. Ocorre que, para Marcuse, a autonomia artística está diretamente relacionada à sua aposta no potencial revolucionário da experiência subjetiva. Para ele, “A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo” (Marcuse, 2016, p. 36).

Essa é a parte do argumento em que fica mais evidente o acerto de contas do autor com o marxismo ortodoxo, para o qual a ideia de individualidade sempre foi tratada com escárnio, por ser vista como um constructo burguês. No entanto, para Marcuse, ainda que a noção de indivíduo pudesse ser considerada um produto da era burguesa, isso não a tornava menos antagônica ao capitalismo. Na verdade, afirmava ele, um materialismo histórico que depreciasse a subjetividade seria um materialismo vulgar, porque um dos objetivos da revolução é a emancipação do indivíduo de sua condição massificada: “A teoria marxista sucumbiu à própria reificação que expôs e combateu na sociedade como um todo. A subjetividade tornou-se um átomo da objetividade; mesmo na sua forma mais rebelde tornou-se um órgão executivo” (Marcuse, 2016, p. 15).

Assim, para além do individualismo alienado, Marcuse (2016, p. 40) enxergava na subjetividade um potencial revolucionário de resistência à massificação:

A fuga para a interioridade e a insistência numa esfera privada podem bem servir como baluarte contra uma sociedade que administra todas as dimensões da existência humana. A interioridade e a subjetividade talvez venham a tornar-se o espaço interior e exterior da subversão da experiência, da emergência de outro universo [...]. A solidariedade e a comunidade não significam a absorção do indivíduo. Originam-se antes na decisão individual autônoma; unem indivíduos livremente associados, e não massas.

Posições como essa podem soar ingênuas aos ouvidos menos complacentes com as utopias da Nova Esquerda às quais Marcuse é tão frequentemente associado como guru. De fato, longe da barricada rebelde, imaginada pelo autor, o universo subjetivo representa, hoje, um território em plena ocupação colonial na corrida neoimperialista das *big techs*.

Entretanto, é justamente porque a subjetividade se tornou o principal alvo das disputas corporativas que as formulações de Marcuse parecem-nos atualizadas. Com efeito, é no domínio subjetivo que a arte pode cumprir os seus

desígnios negativos (criticar os discursos instituídos) e prospectivos (especular novas possibilidades de existência). Nos dois casos (denúncia e promessa), o tipo de emancipação que Marcuse vislumbra não é o de um levante coletivo urdido em consensos políticos, mas o da transgressão subjetiva.

Contra todo o fetichismo das forças produtivas, contra a escravização contínua dos indivíduos pelas condições objetivas (que continuam a ser as do domínio), a arte apresenta o objetivo derradeiro de todas as revoluções: a liberdade e a felicidade do indivíduo (Marcuse, 2016, p. 64).

A concepção marcusiana de autonomia artística propõe, então, uma noção de criticidade calcada no agenciamento individual das obras de arte com a subjetividade dos espectadores/leitores. O que encontramos em *A dimensão estética* não é um programa totalizante de resistência da arte à ideologia capitalista, mas a afirmação do potencial de negatividade crítica da forma artística, dada a sua capacidade de rearticular os signos do senso comum segundo as suas próprias leis, criando assim condições de possibilidade para que possamos conceber, ainda que parcialmente, novos sentidos e valores para a realidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo Peter Bürger (1993), um dos paradoxos centrais da arte moderna está no fato de que o criticismo artístico depende de um certo distanciamento do olhar. Porém, se essa distância se exacerba, a arte se aliena e perde a capacidade de criticar o objeto. Em outros termos, a autonomia da arte moderna nunca foi uma autonomia absoluta e sempre se realizou em tensão com uma heteronomia em relação ao mercado e à sociedade.

Isso significa que pensar em autonomia artística implica pensar na regulação das proximidades e distâncias entre arte e cultura, de tal modo que a arte possa estar perto o suficiente para confrontar o *status quo*, expondo conteúdos recalçados no cotidiano, mas não tão perto ao ponto de se tornar indiscernível da ideologia que regula esse mesmo cotidiano.

Considerando essa métrica, é preciso admitir que, nas atuais circunstâncias históricas, não é razoável defender uma autonomia em completa oposição à indústria cultural, pois seria uma ingenuidade pensar em uma arte dentro e outra fora do mercado. Na verdade, como procurei argumentar, hoje em dia, todos os nossos vínculos sociais estão submetidos ao circuito das mercadorias, uma vez que mesmo nossas relações mais íntimas são mediadas pelos aplicativos das *big techs*. Ou seja, não há mais um dentro e fora do mercado em absoluto.

Apesar disso, acredito que ainda seja possível pensar em estratégias que permitam a manutenção de um horizonte de tensões entre arte e mercado. Por isso, propus, a partir da teoria estética de Marcuse, uma revitalização do tema da autonomia artística. Mais especificamente, sugeri que a releitura de *A dimensão estética* representa uma oportunidade de revisar argumentos pertinentes para o debate sobre literatura e arte contemporâneas no contexto de estetização generalizada da cultura.

Passados mais de 40 anos da publicação, é de esperar que alguns aspectos da argumentação de Marcuse tenham ficado anacrônicos. No entanto, como tentei expor, um dos trunfos da sua teoria estética tardia é o de centralizar o problema da autonomia em torno do conceito de forma artística. A meu ver, esse

é um fator decisivo, que habilita suas teses a um diálogo fértil com os dilemas da teoria contemporânea, para a qual, talvez, seja mais viável pensar na autonomia como gesto/efeito singular do que como um projeto totalizante.

Para além dos projetos utópicos que a caracterizaram, a arte moderna sempre demonstrou grande capacidade de adaptação para exercer distância crítica no interior dos dispositivos de alienação, produzindo subversão pelo uso dos próprios instrumentos da massificação. Nesse sentido, pensar em autonomia, hoje em dia, significa pensar em obras que saibam implodir a gramática da estetização cultural por dentro. Eventualmente, jogando nas suas regras, mas, sempre que possível, desrespeitando-as estrategicamente. Foi no horizonte de uma autonomia parcial, mas não por isso menos crítica, que procurei demonstrar como *A dimensão estética*, de Marcuse, ainda apresenta interesse para a discussão dos possíveis termos de uma emancipação da atividade artística e literária na cultura contemporânea.

THE AESTHETIC DIMENSION AGAINST THE AESTHETICIZATION OF CULTURE: AUTONOMY OF THE ARTISTIC FORM IN MARCUSE

Abstract: The article proposes a reflection on the essay *The aesthetic dimension*, by Herbert Marcuse (2016), aiming to discuss the relevance of his aesthetic theory to the contemporary debate on literature and art. Thus, initially, Marcuse's definition of the concept of the autonomy of artistic form will be presented, so that, subsequently, it can be compared with the most recent assessments in literary and cultural theory regarding the aestheticization of culture.

Keywords: *The aesthetic dimension*. Herbert Marcuse. Aesthetic theory. Autonomy. Aestheticization of culture.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T; HORKHEIMER, M. A indústria cultural. In: ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 113-157.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria J. C. Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196.
- BROWN, N. *Autonomy: the social ontology of art under capitalism*. Durham: Duke University Press, 2019.
- BÜRGER, P. *Teoria da vanguarda*. Tradução Ernesto Sampaio. Lisboa: Veja, 1993.
- CRARY, J. *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono*. Tradução Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CRARY, J. *Terra arrasada: além da era digital, rumo a um mundo pós-capitalista*. Tradução Joaquim Toledo Jr. São Paulo: Ubu, 2023.

- DEBORD, G. *Sociedade do espetáculo*. Tradução Estela S. Abreu. São Paulo: Contraponto, 1997.
- FABBRINI, R. A fruição nos novos museus. *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*, [s. l.], v. 11, p. 245-270, 2015. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/733>. Acesso em: 20 jan. 2025.
- FABBRINI, R. *Arte contemporânea em três tempos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.
- GALARD, J. *Beleza exorbitante*. Tradução Iraci D. Poleti. São Paulo. Editora Unifesp, 2012.
- HABERMAS, J. Arquitetura moderna e pós-moderna. Tradução Carlos Eduardo J. Machado. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 18, p. 115-124, 1987.
- HUYSEN, A. Mapeando o pós-moderno. Tradução Carlos A. de C. Moreno. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-80.
- JAMESON, F. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In: JAMESON, F. *A virada cultural*. Tradução Carolina Araújo. Rio de Janeiro. Civilização brasileira, 2006. p. 15-45.
- KANGUSSU, I. Marcuse, vida e arte. In: HADDOCK-LOBO, R. (org.). *Os filósofos e arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010. p. 205-220.
- KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARCUSE, H. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Tradução Giasone Rebuá. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MARCUSE, H. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução Álvaro Cabral. 6. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- MARCUSE, H. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: MARCUSE, H. *Cultura e sociedade*. Tradução Wolfgang. L. Maar, Isabel. M. Loureiro e Robespierre de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1977. v. 1. p. 89-136.
- MARCUSE, H. *A dimensão estética*. Tradução João T. Proença. Lisboa: Edições 70, 2016.
- MARCUSE, H. Arte como forma de realidade. Tradução Gabriel Dias. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 31, p. 206-216, jan./dez. 2022.
- MICHAUD, Y. *El arte em el estado gasoso: ensayo sobre el triunfo de la estética*. Traducción Laurence Guyomar. Ciudad de México: Breviarios del Fondo de Cultura, 2007.