

DA ESTÉTICA SCHOPENHAUERIANA À DIMENSÃO ESTÉTICA DE MARCUSE: DIFERENTES POSSIBILIDADES PARA REFLEXÕES SOBRE A AUTONOMIA DA ARTE¹

Heiberle Hirsberg Horacio
(UNIMONTES)^{2,3}
heiberle@hotmail.com

Resumo: No caminho dos trabalhos que versam sobre as questões envolvendo a autonomia da arte, categoria da Estética desde a modernidade, este artigo visa desenvolver explicações sobre dois autores, Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Herbert Marcuse (1898-1979) que, devedores da estética kantiana, possuem perspectivas que permitem reflexões sobre a autonomia da arte, ainda que Marcuse se posicione como um crítico da perspectiva representada por Schopenhauer. Designadamente, este artigo apresentará a compreensão estética do filósofo Arthur Schopenhauer - na obra principal deste autor, *O Mundo Como Vontade e Representação* - sobretudo o lugar do gênio artístico na obra do filósofo alemão, bem como apresentará os apontamentos do filósofo Herbert Marcuse na obra *Dimensão Estética*, de 1977, que sintetiza as principais questões da estética do autor.

Palavras-chave: Schopenhauer; Marcuse; Autonomia da Arte; Estética.

¹ Recebido: 15-08-2020/ Aceito: 24-03-2021/ Publicado online: 15-04-2021.

² Professor titular na Universidade Estadual De Montes Claros (UNIMONTES), Montes Claros, MG, Brasil.

³ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4486-1764>.

APRESENTAÇÃO

No caminho dos trabalhos que versam sobre as questões envolvendo a autonomia da arte⁴, categoria da Estética desde a modernidade, este artigo visa desenvolver explicações sobre dois autores, Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Herbert Marcuse (1898-1979) que, devedores da estética kantiana, possuem perspectivas que permitem reflexões sobre a autonomia da arte⁵; perspectivas que podem ter pontos de aproximações, ainda que Marcuse se posicione como um crítico àquela representada por Schopenhauer. Designadamente, este artigo apresentará a compreensão estética de Arthur Schopenhauer – metafísica do belo, preferiria o

⁴ “A questão da autonomia da arte, teoricamente fundada pela Crítica da faculdade de julgar (1790), de Kant, significava, de um ponto de vista sócio-histórico, que o objeto artístico se tornava independente de qualquer instituição. Quando a instituição era de caráter religioso, a arte se tornava parte do serviço a *lo divino*; se era uma instituição política, a arte devia, em última análise, glorificar o príncipe. O processo de autonomização, que se esboçara no Renascimento italiano, não teria sido possível sem a prévia existência de uma clientela que, progressivamente, substituiria os ricos patronos. Assim a autonomia da arte implicou sua separação gradual da aristocracia, o surgimento de uma burguesia enriquecida e o desenvolvimento do mercado”. (LIMA, 2004).

⁵ Embora o entendimento da questão da autonomia da arte tenha a origem apontada na citação acima, [...] “a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital, descrever o fato de que, portanto, uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade de fins pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporariamente, estavam livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência. Aí reside o momento de verdade do discurso da obra de arte autônoma. No entanto, o que essa categoria não consegue abarcar é que esse desligamento da arte do contexto da práxis vital representa um processo histórico, vale dizer, socialmente condicionado. E, nisso, justamente, consiste a não verdade da categoria, o momento da deformação, que é próprio de toda ideologia – contanto que se use esse conceito no sentido da crítica da ideologia do jovem Marx. A categoria da autonomia não permite compreender o seu objeto como tendo se tornado histórico. Na sociedade burguesa, a relativa dissociação da obra de arte em face da práxis vital se transforma, assim, na (falsa) representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade. A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital) e um momento de não verdade (hipostasiar esse estado de coisas, produzindo historicamente, como ‘essência’ da arte)”. (BURGER, 2012, p.91-92).

filósofo (SALVIANO, 2019, p.191) - na obra principal deste autor, *O Mundo Como Vontade e Representação* - sobretudo o lugar do gênio artístico na concepção schopenhaueriana, bem como apresentará os apontamentos do filósofo Herbert Marcuse na livro *Dimensão Estética*, de 1977, que sintetiza as principais questões da estética do autor (SCHOOLMAN, 1984; SILVEIRA, 2018). Com isso, este artigo procura possibilitar a observação de certas aproximações nas perspectivas de autores diferentes. Aproximação, de algum modo, que já foram apontadas em trabalhos de outros pesquisadores e pesquisadoras (ABDO, 2005; SILVEIRA, 2018), que, se não demonstraram exatamente uma relação entre esses dois filósofos, exibiram uma alternativa de aproximação entre as perspectivas em que eles estão inseridos.

SCHOPENHAUER, O MUNDO COMO VONTADE E COMO REPRESENTAÇÃO

Arthur Schopenhauer, mobilizador de conceitos kantianos e platônicos, realiza à sua maneira uma articulação entre a “coisa-em-si” do filósofo de Königsberg e a “Teoria das Ideias” do filósofo grego, utilizando tais concepções na construção de seu sistema filosófico. Schopenhauer explora a distinção efetuada por Kant entre fenômeno e noumenon (“coisa-em-si”), bem como a compreensão das formas puras da sensibilidade (de espaço e tempo) - formas a priori que não são extraídas da experiência sensível. (SALVIANO, 2009, p. 102).

Schopenhauer observa que a sensibilidade só oferece a

matéria para o princípio de razão (espaço, tempo e causalidade), e estabelece uma distinção entre entendimento e razão, sendo que esta utiliza as representações do entendimento, abstraindo-as, para elaborar conceitos, ou seja, representações abstratas reflexivas, não intuitivas.

No entanto, para Schopenhauer, o mundo fenomênico no qual os humanos se relacionam/representam não pode ser considerado um mundo ilusório, não há uma aparência sem algo que possa aparecer. De acordo com o filósofo, o mundo é um fazer efeito da pessoa que a representa, sendo representação de quem representa, ou seja, uma conclusão do entendimento dos dados fenomênicos. Representar significa estar diante de algo, de algum fenômeno, porém estar diante de algo pressupõe um sujeito que intui.

Portanto, em Schopenhauer, os dados sensíveis (fenômenos) são “encontrados” pelo princípio de razão, e só geram, efetivamente, conhecimento quando passam a ser pensados pelo entendimento e suas categorias⁶. De acordo com Schopenhauer, todo o conhecimento dos dados fenomênicos está condicionado ao princípio de razão, isso porque as formas desse princípio não são atributos da “coisa-em-si”, e sim do fenômeno, pois “toda multiplicidade e to-

⁶ Sobre o “entendimento”, Schopenhauer se diferencia de Kant, uma vez que “para Schopenhauer, pela mera sensibilidade não se obtém nenhuma intuição, ela apenas oferece a matéria (Stoff) que servirá para a aquisição das representações intuitivas (tarefa do entendimento), nas quais se encontram as formas a priori do espaço e do tempo, que serão regidas pelo princípio de causalidade. O princípio de causa e efeito é então o único que resta no entendimento do conjunto de doze categorias kantianas. (...) De acordo com Schopenhauer, Kant acaba confundindo, no final das contas, o princípio lógico de causalidade (razão/consequência) com o princípio ontológico (causa/efeito), fazendo com que este seja extraído daquele, enquanto na teoria schopenhaueriana dá-se o contrário: na razão não existe nada que não tenha sido extraído do entendimento, ou seja, é na representação intuitiva que a representação abstrata encontra seu fundamento”. (SALVIANO, 2009). Para mais uma vigorosa diferenciação dos aspectos supracitados ver: CACCIOLA, 2018.

do surgir e fenecer são possíveis unicamente mediante tempo, espaço, causalidade, também aquelas pertencem apenas aos fenômenos, e de modo algum a coisa-em-si”. (SCHOPENHAUER, 2000, p.22).

Considerando a realização da relação sensibilidade-entendimento-razão em Schopenhauer, pode-se perceber a impossibilidade do conhecimento sobre “a coisa-em-si” através do princípio da razão. A “coisa-em-si” não apresenta a divisibilidade nem a pluralidade dos fenômenos, ela é una e indivisível, pois a relação parte e todo pertencem exclusivamente ao espaço, que é a forma de conhecimento do princípio de razão. Conseqüentemente, a “coisa-em-si” não participa desse tipo de conhecimento, não só porque as formas de espaço e tempo são incompatíveis com a “coisa-em-si”, mas também porque não há interação causal entre a “coisa-em-si” e o mundo fenomênico, pois a causalidade só ocorre com as mudanças empíricas, individuais. Segundo o pesquisador Christopher Janaway, Schopenhauer nunca afirmara que “a vontade como coisa-em-si é uma causa”. Schopenhauer fala de manifestação da Vontade, de objetivação, “isso quer dizer apenas que o mundo nos apresenta o lado de si que podemos experimentar.” (JANAWAY, 2003, p.53).

Schopenhauer então não procura “encontrar” a “coisa-em-si” através do princípio da razão, e investiga o noumenon por vias intuitivas. Ou seja, Schopenhauer “inspeciona então o núcleo da consciência pelo sentimento (Gefühl), pela via subjetiva, pois o sentimento⁷ tem o contato com as

⁷ “A palavra sentimento (Gefühl) é usada por Schopenhauer para designar os estados da Vontade no humano, com a advertência de que a extensão do significado, normalmente dada a este termo Cont.

coisas fora das formas, encontrando o núcleo do enigma, traduzível na palavra vontade”. (BARBOSA, 1997, p.100).

Tal inspeção revela uma existência corporal puramente volitiva - que permite uma possibilidade de intuição da relação⁸ do corpo com a “coisa-em-si”, sendo que esta seria a Vontade - que é percebida “pelo filósofo num momento em que cada consciência indica uma subjetividade puramente volitiva. O filósofo observa que as ações dos corpos são apenas atos de vontades, pois:

todo ato real da nossa vontade é, ao mesmo tempo e infalivelmente, um movimento do nosso corpo; não podemos querer realmente um ato sem constatar, no mesmo instante que ele aparece como movimento corporal. (SCHOPENHAUER, 2004, p.110).

Para Schopenhauer, só é possível ter alguma intuição do que seja a Vontade, como “coisa-em-si”, porque é possível ter certa ideia do que ela é a partir das ações, sempre volitivas, do corpo, dos corpos. Assim, realizar algo é consequentemente colocar o corpo em movimento, e o corpo não é senão querer, e “o querer da consciência ordinária de nada difere, em sua matéria básica, dos inúmeros outros processos que põem o corpo, ou partes dele, em mo-

é, segundo ele, um erro da razão, que procura incluir sob um só conceito tudo aquilo que escapa a seu modo de representação, como os gregos em relação aos bárbaros: ‘Aliás, pode haver não importa o quê sob o conceito de sentimento cuja extensão excessivamente grande abraça as coisas mais heterogêneas. Não se veria por que motivo elas se mantêm sob um mesmo conceito se não se reconhecesse que elas se reconciliam sob um ponto de vista negativo: não são conceitos abstratos’. (SALVIANO, 2001).

⁸ Schopenhauer quer dizer que, quando há a ação, o corpo se move, e a consciência de seu movimento difere da consciência que a pessoa possui dos outros eventos que percebe. A pessoa está “fora” dos outros objetos ou eles estão fora da pessoa que se percebe - mas o próprio corpo é meu de maneira íntima que não tem comparação. “Isso só pode ser expresso pela afirmação de que os outros eventos são apenas observados em seu acontecer, ao passo que os movimentos do meu corpo são expressões da minha vontade”. (JANAWAY, 2003, p.48).

vimento.” (JANAWAY, 2003, p. 49). Importa destacar que não há relação de causalidade entre o ato da vontade e o movimento, mas são uma única coisa dadas de maneiras diferentes.

Schopenhauer amplia a compreensão dos objetos como sendo a Vontade (“coisa-em-si”) objetivada, ao fazer a alegação de que se há o reconhecimento do corpo como representação, e assim é todo o resto, e enquanto interior o corpo é Vontade, os outros objetos também o são no seu âmago, pois se o núcleo do corpo humano é encontrado, e existe em todos os níveis de representação, compreende-se que o íntimo de todos os outros corpos também é a Vontade. Assim,

Até o corpo é um produto da Vontade. O sangue, empurrado por aquela vontade a que vagamente chamamos de vida, constrói seus próprios vasos abrindo sulcos no corpo do embrião; os sulcos se alargam e se fecham, tornando-se artérias e veias. (...) A vontade de saber constrói o cérebro, assim como a vontade de agarrar constrói a mão, ou como a vontade de comer desenvolve o aparelho digestivo. (SCHOPENHAUER, 2004).

A VONTADE E O SOFRIMENTO HUMANO

O corpo é produto da Vontade, e cada objetivação da Vontade – espécie, organismo, órgão - é determinada pela sua pulsão, de tal maneira que sendo o corpo produto da Vontade, ele é constituído pela força desejadora da Vontade, e tal situação o leva a dor, porque a Vontade já indica necessidade, e no corpo o desejo é infinito, mas a realização limitada. Desse modo, as exigências dos desejos dos indivíduos conflitam com o seu bem-estar, pois,

é como as esmolas dadas a um mendigo, que o mantém vivo hoje para que sua miséria seja prolongada amanhã (...) Enquanto nossa consciência estiver tomada pela nossa vontade, enquanto nos entregarmos a multidão de desejos com suas constantes esperanças e temores, enquanto estivermos sujeitos a ter vontade, nunca poderemos ter felicidade ou paz duradoura. (SCHOPENHAUER, 2004).

Segundo o filósofo, para cada desejo sanado aparecem outros que “subjugam” os indivíduos. Schopenhauer compreende ainda que o próprio desejo já constitui um sofrimento - quando não satisfeito, porque satisfeito pode produzir o tédio - e atinge no indivíduo o “maior nível”. Para o autor:

Todo desejo nasce de uma falta, de um estado que não nos satisfaz, portanto é sofrimento (...) nenhuma satisfação dura; ela é apenas o ponto de partida de um novo desejo. Vemos o desejo em toda parte travado, em toda à parte em luta, portanto sempre no estado de sofrimento: não existe fim último para o esforço, portanto não existe, termo para o sofrimento. (SCHOPENHAUER, 2004, p.325).

Outro elemento da existência humana para o qual o filósofo chama atenção é para o fator da ilusão empírica do querer. Para Schopenhauer, embora os indivíduos acreditem que através das suas escolhas podem evitar o sofrimento, pelas opções que eles fazem, eles não percebem que ao desejarem, já colocam em movimento uma nova série de sofrimentos. Além do que, o sofrimento humano também é aumentado pela antecipação ou pela memória da dor já sentida.

Ademais, o indivíduo, para Schopenhauer, se constitui de um paradoxo inerente. Isso porque, se a necessidade dá uma trégua, a pessoa é atingida pelo tédio, pois a perpetuação da espécie e a luta pela sua manutenção são essenciais à

vida, e sem elas há o tédio e conseqüentemente mais dor e sofrimento.

AS IDEIAS PLATÔNICAS⁹ COMO OBJETIVAÇÃO IMEDIATA DA VONTADE

Schopenhauer, porém, enxerga uma suspensão, momentânea, do sofrimento. Tal suspensão encontra-se, de algum modo, na arte do gênio - no conhecimento estético - que se relaciona com a manifestação das Ideias - termo aqui recuperado a partir da compreensão que Schopenhauer estabelece da concepção platônica. Ou seja, no “conhecimento estético é a Ideia que se expõe em uma forma singular, em um signo sensível que é a obra. A obra não é, portanto, cópia de um dado apreendido no conhecimento comum, mas manifestação da Ideia, a ser atingida pela atividade do gênio”. (CACCIOLA, 1999, p.10).

Segundo o autor, a Vontade, que é a “coisa-em-si”, possui graus de objetivação. Seu aparecer não é imediato no fenômeno, cada grau de objetivação da Vontade corresponde, segundo Schopenhauer, às Ideias de Platão, objetivação imediata e adequada da Vontade. De acordo com o pesquisador Jarlee Oliveira Silva Salviano, as “Ideias são representações, mas não são fenômenos (estes são espaço temporais, sob a regência da causalidade). Assim, pertence às Ideias uma única forma, a do ser-objeto-para-um-sujeito (Objekt-für-ein-Subjekt-sein). (SALVIANO, 2019, p. 193).

⁹ O artigo adotará o uso Ideia(s) platônica ou Ideia(s) de Platão porque assim aparecem na obra de Schopenhauer, e guardam uma certa especificidade da interpretação dada por Schopenhauer da concepção platônica.

As Ideias de Platão são a “coisa-em-si” na forma mais geral de representação, e semelhantes a ela são: unas, atemporais e alheias às formas de espaço, tempo e a causalidade. Quanto a isto diz Schopenhauer:

A coisa individual que aparece em conformidade com o princípio de razão é portanto uma objetivação mediata da coisa-em-si (que é a vontade), entre as quais se encontra a Idéia, como a única objetividade imediata da vontade, ao não adotar forma alguma própria ao conhecer como tal, senão a da representação em geral, i.e., do ser objeto para um sujeito.” (SCHOPENHAUER, 2000, p.27).

A Ideia, no modo como Schopenhauer atribui significado à concepção platônica, é ainda uma representação e difere da “coisa-em-si” nesse aspecto. Porém, ela não está subordinada ao princípio de razão, e mantém a forma “primeira e universal”, tornando-se objeto para um sujeito. Nota-se ainda que o essencial de todos os graus de objetivação da Vontade constitui a Ideia, e o desdobramento desta é estendido aos fenômenos diversos. Nas palavras do filósofo,

Reconhecíamos as Idéias de Platão em tais graduações, na medida em que estas são espécies determinadas, ou as formas e propriedades invariáveis originárias de todos os corpos naturais, orgânicos ou inorgânicos, como também as forças genéricas se manifestando conforme leis naturais (...) tais Idéias, portanto, se manifestam em indivíduos e particularidades inumeráveis, comportando-se como modelo para estas suas imagens. (SCHOPENHAUER, 2000, p.21).

Para Schopenhauer, a apreensão das Ideias é o mais objetivo conhecimento do mundo que se pode possuir, só alcançado através da obra de arte.

O ESTADO ESTÉTICO COMO SUPRESSÃO DA DOR, A OBRA DE ARTE E AS IDEIAS

A obra de arte resulta de um estado estético dado da intuição da Ideia, que é objetivação imediata da Vontade e o modo de conhecimento que existe exterior a toda relação fenomênica. O estado estético se define como o da intuição dos objetos imutáveis, dos arquétipos das coisas, isto é, das Ideias. Neste estado, esses arquétipos, são intuídos independentes do princípio de razão, para além da representação, ou seja, “para a Ideia o princípio de razão não possui significado algum”. (SCHOPENHAUER, 2000, p.21). Desse modo, a obra de arte:

Reproduz as idéias eternas, apreendidas mediante pura contemplação, o essencial e permanente de todos os fenômenos do mundo, e conforme a matéria em que ela reproduz, se constitui em artes plásticas, poesia ou música. Sua única origem é o conhecimento das idéias; seu único objetivo a comunicação deste conhecimento. (SCHOPENHAUER, 2000, p.36).

Vale destaque que para ocorrer o conhecimento intuitivo da Ideia, é imprescindível o afastamento da individualidade empírica no sujeito cognoscente, isso como condição para tornar as Ideias objeto de conhecimento. Schopenhauer indica a necessidade de uma transformação no sujeito para obtenção do acesso ao conhecimento intuitivo. Nele, o sujeito deixa de ser indivíduo e torna-se puro sujeito do conhecimento, não mais se ocupando do conhecimento através das relações simplesmente causais.

A força do espírito contemplativo tira alguns indivíduos do modo comum de examinar as coisas, cessando de acompanhar somente as relações entre si, cujo “objetivo último é

sempre a relação com a própria vontade, pelo fio condutor das configurações do princípio de razão”. (SCHOPENHAUER, 2000, p.29).

Na intuição há um preenchimento da consciência pela contemplação do objeto, e não se pode mais distinguir intuição do sujeito que intui, pois ambos se tornam um, e o indivíduo se torna puro sujeito do conhecimento, se dissolvendo no objeto contemplado e se torna ele mesmo objeto. Consequentemente, suprimindo o conhecedor suprime-se também o mundo como representação e o conhecimento servo da Vontade, e o fim dessa servidão pode suspender o sofrimento.

O estado estético que suspende o sofrimento, condição “estimada por Epicuro como o mais elevado dos bens e o estado dos deuses” (SCHOPENHAUER, 2000, p.47), pode ocorrer em duas condições, quando há um estímulo exterior ou quando há uma disposição interior que liberta, mesmo que momentaneamente, o sujeito da servidão da Vontade. Há o sentimento do sublime e há o sentimento do belo, que distintamente rompem a cadeia de sofrimento causada pelo desejo incessante.

O sentimento dado no “sublime” se dá quando alguns objetos possuem uma relação hostil à vontade humana na sua objetividade, seja por eles “ameaçando-a com uma superioridade que mina qualquer resistência, ou reduzindo-a ao nada por sua grandeza descomunal” se apresentam violentamente à Vontade. (SCHOPENHAUER, 2000, p.5). O sublime advém de um estado de exaltação, engrandecimento, ele liberta através da violência, da força do objeto contemplado. Segundo Schopenhauer, a sensação do sublime possui vários graus: desde uma região erma, sem agitação,

com horizonte ilimitado, calmo, sem pessoas, plantas ou animais que, por não apresentar objetos à Vontade, possibilita a contemplação pura, até quando, num grau maior é produzido por um ambiente onde:

A natureza em tempestuosa agitação; penumbra deitada por negras e ameaçadoras nuvens; rochas pendentes monstruosas, descalvadas, impedindo a visão; torrentes espumantes e estrondosas; aridez total; suspiros provocados pelo ar fustigado pelos abismos. (SCHOPENHAUER, 2000, p.54).

Observa-se também a sensação do sublime quando há grandezas espaciais ou temporais, e essas grandezas dão a sensação de que o humano foi reduzido. Esses tipos de sensações de sublime¹⁰, Schopenhauer, baseado em Kant, denominou como sublime-dinâmico e sublime-matemático, respectivamente. Segundo Schopenhauer, o “sentimento do sublime se origina aqui pela interiorização da insignificância de nosso próprio corpo em face de uma grandeza que por outro lado apenas reside em nossa representação e cujo portador somos enquanto sujeito cognoscente.” (SCHOPENHAUER, 2000, p.56).

A respeito do sentimento do belo, com o que se ocupa este texto, o conhecimento puro, independente da Vontade, ocorre sem luta, se dá pela beleza do objeto contemplado, pois sua constituição facilita o conhecimento das Ideias. O belo permite aos humanos tornarem-se sujeitos puros do

¹⁰ Schopenhauer escreve também sobre o oposto do sublime, denominando tal sensação como provocante. No provocante há uma excitação da Vontade, pois sempre mostra objetos que a satisfaz. Diferente do sublime, o provocante atrai o contemplador com objetos que provocam a Vontade. Para o filósofo pior do que o provocante, somente o repugnante, que estimula a Vontade através da destruição da contemplação estética pura, causando repulsa, o que conseqüentemente desperta a Vontade, só que desta vez pela aversão desta ao objeto apreendido.

conhecimento, onde não são mais indivíduos, já que nesse estado se igualam ao objeto contemplado. Schopenhauer observa que o prazer estético se dá ora mais pelo conhecimento das Ideias, ora mais pelo conhecer liberto da Vontade. Esta diferenciação incide de acordo com o grau de ideia intuitivamente apreendida, ou seja, de acordo com a elevação da objetivação da Vontade.

Dessa caracterização, desse nivelamento da apreensão das Ideias, surge uma hierarquização das Ideias e, conseqüentemente, Schopenhauer faz uma hierarquização da arte, que é a exposição das ideias. É importante ressaltar que esta hierarquização não diz respeito à qualidade da arte, mas sim ao grau de objetividade que elas representam.

Schopenhauer inicia sua hierarquia com a arquitetura¹¹, que segundo o filósofo possui as Ideias mais elementares, e confere à música o título de arte suprema, pois ela não é um arquétipo das Ideias, mas a “linguagem imediata e universal da coisa-em-si”, porque a música é um análogo do mundo. Escreve o filósofo:

a música, seguindo além das idéias, também é inteiramente independente do mundo aparente, que ignora, e sua existência seria possível mesmo com a inexistência do mundo: o que não se pode afirmar das outras artes. Porque a música é uma reprodução e uma objetivação tão imediata de toda a vontade, como a constitui o próprio mundo, como são as idéias, cujo fenômeno multiplicado forma

¹¹ Schopenhauer faz uma análise da arquitetura como arte, abstraindo de sua destinação as finalidades úteis, já que quando essa serve à utilidade está servindo à Vontade e não a um conhecimento puro. Todavia o filósofo compreende a importância da arquitetura como edificação prática e tenta conciliar em seu pensamento essas duas perspectivas. Para o filósofo a luta entre a gravidade e a rigidez, que junto com a coesão e a dureza constituem o grau mais inferior da objetividade da Vontade, é a única matéria estética da arquitetura e “fazer com que ressalte com inteira clareza de maneira diversificada é sua tarefa” (SCHOPENHAUER, 2000, p. 63).

o mundo das coisas individuais. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 104).

Para Schopenhauer se a música nasce sem qualquer intencionalidade consciente e reflexiva por parte do compositor, ela, mesmo sendo especial, como toda arte é feita pelo gênio (artista), que se diferencia do indivíduo comum, porque o gênio artístico desvela as coisas através da inspiração.

O GÊNIO ARTÍSTICO

A natureza do gênio consiste na capacidade de contemplação das Ideias. O objeto da arte são essas Ideias e o objetivo da arte é a comunicação das Ideias apreendidas pelo gênio. O gênio só possui a capacidade de apreensão das Ideias porque se liberta de toda individualidade empírica, de seus interesses próprios e seus próprios fins e, tornar-se puro sujeito do conhecimento, receptivo apenas ao conhecimento intuitivo¹², pois:

a genialidade é a capacidade de se comportar apenas intuitivamente, se perder na intuição e arrebatado o conhecimento, existente originalmente somente para tal fim, ao serviço da vontade, i.e., abstrair por completo de seu interesse, seu querer, seus objetivos, despojar-se por um tempo inteiramente de sua personalidade, para permanecer como sujeito puro do conhecimento, límpida vista do mundo : e isto não por instantes, mas durante o tempo necessário, e com tal circunspeção, para reproduzir o apreendido mediante uma arte estudada”. (SCHOPENHAUER, 2000, p.35).

12 Schopenhauer tece considerações sobre os copistas que, diferentes dos gênios, não intuem a ideia, mas iniciam a confecção da obra pelo conceito, reproduzem o que lhes agrada nas obras verdadeiras, entretanto não conseguem permitir através desta o prazer estético, e sim aceitação momentâneas. Para Schopenhauer criar a obra de arte partindo do conceito é uma atitude condenável, logo é inadmissível para o filósofo a destinação de uma obra de arte proposital ou explicativa.

Schopenhauer observa no gênio um aparelho cognitivo mais elevado, capaz de atingir um estado de objetividade mais completo, uma percepção pura, livre da Vontade, uma força intelectual “superior à necessária ao serviço de uma vontade individual”. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 35). Para ele, o gênio é a objetivação da Vontade que sofre menos interferência desta. Diz Schopenhauer: “a condição fundamental do gênio é uma predominância anormal da sensibilidade e da irritabilidade sobre o poder reprodutor”. (SCHOPENHAUER, 2000).

Na genialidade, contudo, ainda existe Vontade, mas o gênio é capaz de desvencilhar-se de uma maneira mais vigorosa, e o desvencilhamento leva o gênio a ser um puro intelecto, um conhecimento fora do princípio de razão, um conhecimento onde é “preciso imaginação para completar, organizar, amplificar, fixar, reter, e repetir a bel prazer todos os quadros significativos da vida” (JANAWAY, 2003, p.97).

De acordo com Schopenhauer, o indivíduo empírico é incapaz de uma observação desinteressada. (SALVIANO, 2019). Ele se prende a coisas que possuem uma relação com a sua vontade, ele não possui a capacidade de intuir de maneira significativa, por isso “esgota tudo com rapidez, obras de arte, objetos belos da natureza (...)”. (SCHOPENHAUER, 2000, p.38).

Para Schopenhauer, mesmo sendo a capacidade de enxergar fora do princípio de razão inerente a todos os humanos, em grau diverso e mais reduzido, esta capacidade reduzida apenas os permite apreciar as obras de arte, contudo, nunca criar, já que para criar é necessária a genialidade.

Todas as manifestações artísticas são cunhadas pelo gênio

nio, que através delas comunica as Ideias apreendidas aos demais humanos. Assim, como mencionou Schopenhauer, “o artista nos permite contemplar o mundo por seus olhos” (2000).

O modo genial não ocorre em todos os momentos da vida, é uma ação baseada na inspiração. Tal inspiração resulta na obra que comunica a Ideia, e esta permanece inalterada, é genuína.

O prazer estético proporcionado na obra de arte é o mesmo que o intuído na bela natureza. Contudo, na arte há uma maior facilidade de se atingir o prazer estético, já que o artista isola a Ideia da realidade, eliminando as contingências que podem atrapalhar tal observação.

O gênio que possui uma apreensão num grau elevado, compreende a natureza de uma maneira mais vigorosa, “proferindo claramente o que ela apenas balbucia”, e assim torna manifesto, na obra de arte, a beleza da forma da Ideia. (SCHOPENHAUER, 2000, p. 71).

Portanto, na estética schopenhaueriana a arte é obra do gênio, seu objeto são as Ideias, “mediação ontológica entre a Vontade e os fenômenos, são representações, mas constituídas de uma única forma: a de ser-objeto-para-um-sujeito”. (SALVIANO, 2019, p. 191). O gênio só consegue “apreendê-las” através da libertação de toda a sua individualidade na transição para um conhecimento intuitivo, exercício que leva o gênio a ser um puro sujeito do conhecimento¹³. A ca-

¹³ Jarlee Salviano, em artigo recente (2019), faz decisiva contribuição ao esclarecer os termos da satisfação do querer na estética de Schopenhauer, em que escreve o autor “diferentemente de Kant, para quem o termo Wohlgefallen foi utilizado para significar a satisfação de um modo geral (a complacência em suas três configurações), em Schopenhauer o conceito Wohlgefallen serve ao filósofo exclusivamente para a designação da satisfação estética. Por outro lado, a satisfação empírica Cont.

pacidade no gênio se dá através da inspiração, e o tipo de conhecimento operado por ele não é baseado nas relações causais e nas formas espaços-temporais.

Assim sendo, é possível observar uma perspectiva estética, do século XIX, que pode comportar uma possibilidade de reflexões relacionadas à autonomia da arte, sobretudo pela “articulação” que Schopenhauer constrói entre as Ideias, o gênio artístico, a obra de arte desinteressada – de negação do interesse empírico conceitual –, sua universalidade, e a satisfação estética, sendo que alguns desses traços, como o da satisfação estética, possui “seu enraizamento na filosofia de Kant” (SALVIANO, 2019), perspectiva estética kantiana que, por sua vez, passou pela crítica de quem mobiliza o debate sobre autonomia da arte¹⁴.

Desse modo, a possibilidade da tentativa de relação da estética schopenhaueriana com o debate sobre a autonomia da arte passa, de certa maneira, pela aproximação¹⁵

rica (o malgrado contentamento do sujeito do querer) é grafada como *Erfüllung* ou *Befriedigung*”.

¹⁴ O sociólogo Pierre Bourdieu na obra *A distinção: crítica social do julgamento* sem pretender destituir a importância filosófica da Terceira Crítica de Kant, tece considerações sobre a perspectiva estética do filósofo alemão relacionadas ao debate sobre a autonomia da arte. Não é a intenção deste artigo realizar atividade análoga com a estética de Schopenhauer, mas indicar possibilidades de aproximações – por isso o artigo desenvolveu uma explanação da “metafísica do belo” de Schopenhauer –, não só porque Bourdieu critica na perspectiva estética de Kant, justamente alguns traços que se mantêm na perspectiva schopenhaueriana, mas porque há elementos específicos na de Schopenhauer, as Ideias e o gênio, que permitem reflexões relacionadas ao debate supracitado.

¹⁵ “Apesar das críticas de Schopenhauer ao “intelectualismo” da teoria da arte de Kant, ambas concepções estéticas se aproximam, se vistas de modo diverso. Por um lado, numa leitura de Kant, tal como a de Lebrun, que mostre, em contrapartida à de Schopenhauer, a recusa do “intelectualismo” na estética kantiana; de fato, basta notar que o juízo reflexionante refere-se a um conceito, porém indeterminado, sendo a Idéia estética uma representação da imaginação a que nenhum conceito é adequado e “que nenhuma linguagem alcança totalmente e pode tornar inteligível” (Kant 1, p. 345). Por outro, numa leitura que mostre que o desinteresse em Schopenhauer não reflete apenas uma atitude niilista em face do mundo, mas tem por função principal traduzir a especificidade da arte, enquanto esta constitui uma instância “paralela” ao mundo e suscetível Cont.

(CACCIOLA, 1999) da estética de Schopenhauer com a do filósofo Kant, isso não só no sentido em que foi a Crítica da Faculdade do Juízo, do autor de Königsberg, que motivou “conceitos fundamentais da estética de Schopenhauer, como o belo e o sublime” (SALVIANO, 2019, p.192), ou porque, segundo o pesquisador Dax Moraes, “todo o valor da Estética enquanto Filosofia do Belo, para ambos os pensadores, reside precisamente no fato de tratar da reconciliação entre as partes cuja unidade é o próprio homem, sendo este mesmo o papel da Crítica do Juízo como um todo”. (MORAES, 2010, p.156).

A aproximação entre os autores, que aqui é mobilizada à procura da possibilidade de pensar a “articulação” da estética schopenhaueriana com o debate sobre a autonomia da arte, tem relação com a concepção de arte “desinteressada”¹⁶, pois “concordam também as duas filosofias em que todo eudaimonismo fundado na motivação empírica, nas sensações do sujeito empírico, leva ao interesse e exclui toda possibilidade de valoração positiva, ética ou estética.” (SALVIANO, 2019, p.196). E, nessa esteira, pode-se observar que “tanto em Kant quanto em Schopenhauer, o fun-

de um outro tipo de abordagem.”. (CACCIOLA, 1999, p.14).

¹⁶ Vale mencionar que há uma diferença entre os dois autores, mesmo nesse ponto em que se aproximam, pois a “negação do interesse, vista como central na estética deste autor [Schopenhauer], leva a uma leitura que a contrapõe à estética de Kant, em que o desinteresse estaria relacionado não com a negatividade do sensível, mas com uma mera indiferença em relação à existência do objeto, para constituir um campo próprio da arte, no qual vige o puro prazer estético. (CACCIOLA, 1999, p.1). De acordo com Salviano, há uma diferença que “diz respeito ao conceito de interesse. Para Kant a única atividade do sujeito absolutamente desinteressada é o juízo de gosto estético. Para Schopenhauer tanto a fruição da arte como a ação moral podem ser desinteressadas: no fenômeno da compaixão (na ética de Schopenhauer: o critério para o julgamento moral da ação) o agente já está despido de sua individualidade, age tão somente motivado pela dor alheia, sem qualquer resquício de egoísmo, portanto desinteressadamente. (SALVIANO, 2019, p. 196).

damento da valoração estética, assim como da valoração moral, está relacionado ao modo de satisfação proporcionado ao sujeito na sua relação com a representação do objeto”. (SALVIANO, 2019, p. 191). Ademais, a aproximação entre as estéticas dos autores supracitados opera também na compreensão da universalidade¹⁷, pois,

na arte não se está mais no âmbito do indivíduo, mas do universal. Isto se dá graças à ausência do interesse subjetivo próprio ao indivíduo e ao seu querer-viver. Nesse ponto fica patente uma concordância com a estética kantiana, pois para Kant é o desinteresse que torna possível a universalidade para o juízo estético, já que o caráter privado do interesse a impediria. (CACCIOLA, 1999, p. 10).

Desse modo, a obra, manifestação da Ideia, “apreendida” pelo gênio, que possui na sua forma de conhecimento “a orientação objetiva do espírito, não degradada pelas formas sensíveis do conhecimento” (SALVIANO, 2019, p.191), sendo o gênio o sujeito puro do conhecimento, e não o indivíduo empírico. Portanto,

É o gênio que se mostra, em Schopenhauer, como o olho claro do mundo, capaz de dissipar a obscuridade em que está o indivíduo, tanto na sucessão dos impulsos inconscientes, como nas séries dos fenômenos. A concepção do gênio como pouco afeito ao conheci-

¹⁷ Mesmo que não comprometa o entendimento de universalidade que este texto está mobilizando, importa citar que há certa diferença entre os dois autores, ainda que nesse ponto também se aproximem, como coloca Cacciola: “Já que apontamos o caráter não individual da apreensão do belo em Schopenhauer, aproximando-o assim de Kant, a crítica que Schopenhauer faz do juízo sobre o belo não viria justamente pôr a perder tal proximidade? De fato, é por uma outra via que Schopenhauer pretende garantir o caráter universal do belo. É através da mediação da Idéia, que ele define como não abstrata, que o sentimento do belo passa a ser supra-individual. A solução schopenhaueriana exige o recurso às idéias que, como ele mesmo diz, foram tomadas de empréstimo a Platão para garantir a intuíbilidade direta do belo, deixando de lado o caráter de juízo, que segundo ele denota uma interferência do abstrato naquilo que é intuitivo. (...) Se é a voz universal que traduz a comunicabilidade e universabilidade do juízo de gosto para Kant, em Schopenhauer é o conceito de puro sujeito do conhecimento, ou seja, a anulação do indivíduo enquanto sujeito empírico, que garante a universalidade da experiência estética (...). (CACCIOLA, 1999).

mento relacional, quer dos eventos presentes quer das séries da memória, dotado em compensação de imensa capacidade intelectual aliada a uma vontade poderosa, é que lhe permite sobrepor-se à visão comum de mundo e aos interesses ligados à mera sobrevivência. (...) Esse conhecimento puro que traduz o sentimento do belo pode ser visto não só como o prazer puro presente na Estética de Kant, mas como o verdadeiro conhecimento. (CACCIOLA, 1999, p.10).

Assim sendo, “a genialidade é a capacidade de proceder de maneira puramente intuitiva, de perder-se na intuição e afastar por inteiro dos olhos o conhecimento que existe originariamente apenas a serviço da Vontade – ou seja, de seu interesse, querer e fins” (SCHOPENHAUER, apud SALVIANO, 2019), e como afirma a pesquisadora Maria Lúcia Cacciola “se configura em Schopenhauer uma metafísica do belo, pois é a arte que torna possível um conhecimento pleno, desvinculado dos interesses do querer-viver.” (CACCIOLA, 1999, p. 8).

São os atributos supracitados, tanto os que se aproximam da perspectiva kantiana - como a obra desinteressada e a universalidade -, quanto aqueles próprios da estética schopenhaueriana - como o gênio e sua relação com a manifestação da Ideia - que podem ser pensados na tentativa de estabelecer a relação da estética schopenhaueriana ao debate sobre a autonomia da arte, debate que permeia outros devedores da estética kantiana, já no século XX, como Marcuse¹⁸.

Nas páginas seguintes será possível observar a perspectiva de Herbert Marcuse que, como Schopenhauer, também é devedor da estética kantiana, e que também permite refle-

¹⁸ Silveira menciona que “essa herança [de Kant] aparece explicitamente no capítulo 9 de Eros e Civilização, intitulado a dimensão estética”. (SILVEIRA, 2015).

xões sobre a autonomia da arte, inclusive críticas à perspectiva representada por Schopenhauer.

ORTODOXIA ESTÉTICA MARXISTA E A AUTONOMIA DA ARTE EM MARCUSE

Herbert Marcuse, que deu o nome de A Dimensão Estética para um dos capítulos do livro *Eros e Civilização*, de 1955, no ensaio intitulado *A Dimensão Estética*, publicado em 1977, realiza uma crítica à ortodoxia marxista no campo da estética, e mesmo não debatendo diretamente a questão da autonomia da arte, ela está presente o tempo inteiro no ensaio supracitado.

Baseado também na teoria marxista, mas contrariando o que denominou de estetas marxistas ortodoxos, Herbert Marcuse defende que o potencial político da arte se realiza na sua forma estética em si, autônoma perante as relações sociais estabelecidas e capaz de questioná-las e transcendê-las, bem como de subverter as consciências envolvidas nessas relações sociais.

Herbert Marcuse, observando “o potencial político da arte na própria arte” (1977, p.11), quer com isso questionar a perspectiva da ortodoxia marxista no campo da arte, que tende a compreender a obra de arte determinada pelas relações de produção existentes, contentora e representante de interesses e visões de mundo de determinadas classes sociais.

O filósofo alemão, considerando que a arte é tratada como ideologia e é enfatizada em seu caráter de classe pela estética marxista, indica que devem passar por um reexame

crítico as seguintes teses dessa estética marxista:

1. Existe uma relação definida entre a arte e a base material, entre a arte e a totalidade das relações de produção. Com a modificação das relações de produção, a própria arte transforma-se como parte da superestrutura, embora, tal como outras ideologias, possa ficar para trás ou antecipar a mudança social.
2. Há uma conexão definida entre arte e classe social. A única arte autêntica, verdadeira e progressista, é a arte de uma classe em ascensão, que exprime a tomada de consciência desta classe¹⁹.
3. Consequentemente, o político e o estético, o conteúdo revolucionário e a qualidade artística tendem a coincidir.
4. O escritor tem a obrigação de articular e exprimir os interesses e as necessidades da classe em ascensão. (No capitalismo, esta seria o proletariado).
5. A classe declinante ou os seus representantes só podem produzir uma arte “decadente”.
6. O realismo (em vários sentidos) é considerado a forma de arte que corresponde mais convenientemente às relações sociais, constituindo assim a forma de arte “correta”. (MARCUSE, 1977, p.16).

Herbert Marcuse observa que as teses supracitadas indicam que as “relações sociais de produção devem estar representadas na obra literária” (1977, p.16), em sua lógica interna. O filósofo considera que tal esquema, se enrijecido, pode ser maléfico, já que implicaria em “uma noção normativa da base material como a verdadeira realidade e uma desvalorização política de forças não materiais, particu-

¹⁹ Marcuse faz uma observação crítica sobre esse ponto. De acordo com Marcuse, para a estética marxista o sujeito da consciência “é o proletariado que, como classe particular, é a classe universal. A ênfase está no particular: o proletariado é a única classe na sociedade capitalista que não tem interesse pela preservação da sociedade existente. O proletariado é livre em relação aos valores desta sociedade e, por conseguinte, livre para a libertação de toda a humanidade. Segundo esta concepção, a consciência do proletariado seria também a consciência que valida a verdade da arte. Esta teoria corresponde a uma situação que já não é (ou ainda não é) a que prevalece nos países capitalistas avançados. (MARCUSE, 1977, p. 40).

larmente da consciência individual, do subconsciente e da sua função política”. (IDEM, p.17).

O filósofo alemão adverte sobre os perigos de que a supracitada concepção negligencie a força e a importância da subjetividade²⁰, deprecie não só o sujeito racional, mas também a interioridade, os afetos, as emoções e a imaginação dos indivíduos. Marcuse salienta que a perspectiva que marginaliza a subjetividade, dissolvendo-a em uma consciência de classe, não leva em consideração que a revolução deve ser movida pela subjetividade, inteligência e paixões.

Herbert Marcuse se opõe a uma perspectiva que estabelece uma conceituação reducionista da consciência, colocando a subjetividade como átomo da objetividade, concebendo a subjetividade como que submetida a uma consciência coletiva, que ameniza a força e a importância dos afetos e da própria subjetividade (MARCUSE, 1977, p.7).

No tocante à subjetividade, o filósofo alemão afirma que “libertar a subjetividade faz parte da história dos indivíduos”, que, de acordo com Marcuse, não é idêntica à existência social de cada indivíduo. Pois, a história individual é a história das paixões, alegrias, melancolias, afetos e outras experiências que não são compreensíveis a partir da situa-

²⁰ Marcuse põe em dúvida a interpretação da subjetividade como uma noção burguesa. Para ele, “do ponto de vista histórico, isto é duvidoso. Mas, mesmo na sociedade burguesa, a insistência na verdade e no direito de interioridade não é realmente um valor burguês. Com a afirmação da interioridade da subjetividade, o indivíduo emerge do emaranhado das relações de troca e dos valores de troca, retira-se da realidade da sociedade burguesa e entra noutra dimensão da existência. Na verdade, esta evasão da realidade levou a uma experiência que podia (e pode) tornar-se uma força poderosa na invalidação dos principais valores burgueses, nomeadamente, desviando o foco da realização individual do domínio do princípio da realização e do motivo do lucro para o dos recursos íntimos do ser humano: a paixão, a imaginação, a consciência”. (MARCUSE, 1977, p.18).

ção de classe das pessoas. (MARCUSE, 1977, p.19). Segundo Herbert Marcuse:

Sem dúvida, as manifestações concretas da sua história são determinadas pela situação de classe, mas esta situação não é a causa do seu destino – do que lhes acontece na vida. Especialmente nos seus aspectos não materiais, o contexto de classe é ultrapassado. É muito difícil relegar o amor e o ódio, a alegria e a tristeza, a esperança e o desespero para o domínio da psicologia, removendo assim estes sentimentos da preocupação da práxis radical. Na realidade, em termos de economia política, eles talvez não sejam efetivamente ‘forças de produção’, mas são decisivos e constituem a realidade de cada ser humano. (MARCUSE, 1977, p.19).

A FORMA ESTÉTICA COMO RESPONSÁVEL PELA SUBVERSÃO

O filósofo alemão defende que “em virtude da sua forma estética, a arte é absolutamente autônoma perante as relações sociais existentes” (MARCUSE, 1977, p.11), e que essa autonomia leva-a a contestar estas relações e a transcendê-las. Questionando a perspectiva supracitada da “estética marxista ortodoxa”, Herbert Marcuse defende a seguinte tese:

As qualidades radicais da arte, ou seja, a acusação da realidade estabelecida e sua invocação da bela imagem (Schöner Schein) da libertação baseiam-se principalmente nas dimensões em que a arte transcende a sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, a sua presença esmagadora. Assim, a arte cria o mundo em que a subversão da experiência própria da arte se torna possível: o mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade suprimida e distorcida na realidade existente. [...] A lógica interna da obra de arte termina na emergência de outra razão, outra sensibilidade, que desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições sociais dominantes. (MARCUSE, 1977, p.20).

Ainda de acordo com os argumentos do filósofo, a arte até pode ser revolucionária em vários sentidos, seja por representar uma mudança radical no estilo e na técnica, seja por romper com a realidade social petrificada, abrindo os caminhos da libertação. No entanto, Herbert Marcuse considera restrito o primeiro sentido, do estilo e da técnica, mesmo admitindo que a mudança nesses aspectos pode refletir transformações significativas na sociedade. Marcuse considera restrito o caráter revolucionário da obra em seu aspecto técnico e estilístico porque avalia que a definição técnica da arte não está relacionada à qualidade da obra, tampouco à sua autenticidade e verdade.

Herbert Marcuse valoriza a forma estética como o característico fundamental da arte revolucionária, uma vez que ela seria promotora de uma sublimação estética libertadora, capaz de promover a transcendência da realidade imediata e destruir com isso uma objetividade subjugadora, ancorada nas relações sociais estabelecidas. A forma estética, ao mesmo tempo em que leva à sublimação estética, deve levar à dessublimação da percepção ordinária e condicionada dos indivíduos. Percepção essa controlada por normas e necessidades, e que pode ser rompida pela força dissidente da arte. A verdade ou autenticidade da obra de arte não é dada pelo seu conteúdo, definido como “representação correta das condições sociais”, mas pelo conteúdo tornado forma (MARCUSE, 1977, p.21).

Dessa maneira, a forma estética, responsável pela função crítica da arte e por desviá-la da realidade pura da luta de classes, é definida como “o resultado da transformação de um dado conteúdo (fato atual ou histórico, pessoal ou social) num todo independente: um poema, peça, romance,

etc” (MARCUSE, 1977, p.21). A obra de arte, que é esse todo independente do processo condicionado da realidade, denuncia a realidade ao mesmo tempo em que a representa. E faz isso, ainda segundo o filósofo, promovendo uma “remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão, de modo a revelarem a essência da realidade na sua aparência: as potencialidades reprimidas do homem e da natureza” (1977, p.21). Para Marcuse, a verdade da arte está na sua força de romper o monopólio da realidade para “definir o que é o real”, e nessa operação de ruptura “o mundo fictício da arte aparece como verdadeira realidade”. Utilizando um conceito próprio a Marcuse, “o mundo da arte é de outro Princípio da Realidade”²¹. (1977, p.22).

No tocante à literatura, por exemplo, Marcuse afirma que ela não é “revolucionária por ser escrita para a classe trabalhadora ou para a revolução”, mas que ela pode ser revolucionária tendo como referência a si própria, como conteúdo tornado forma, na sua própria dimensão estética. (MARCUSE, 1977, p.14)

Como supramencionado, de acordo com o autor, a verdadeira obra de arte revolucionária é “subversiva de percepção e da compreensão, uma acusação da realidade estabelecida, a aparição da imagem de libertação”. (MARCUSE, 1977, p.13).

Vale destacar que para Marcuse, o caráter progres-

²¹ Em uma leitura da obra de Freud, Marcuse vai dizer: “o princípio de realidade supera o princípio de prazer: o homem aprende a renunciar ao prazer momentâneo, incerto e destrutivo, substituindo-o pelo prazer adiado, restringido mas garantido. (...) A substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade é o grande acontecimento traumático no desenvolvimento do homem - no desenvolvimento do gênero (filogênese), tanto quanto do indivíduo (ontogênese). (MARCUSE, 1968, p.3).

sista da obra do autor não é medido pela origem do escritor, tampouco pela ideologia da sua classe ou pela presença ou ausência da classe oprimida nas obras feitas por ele. O caráter progressista estará na própria obra, no que ela diz e como ela diz. (MARCUSE, 1977, p.30). Falando do sentido da “arte pela arte” e evidenciando a forma estética como elemento revolucionário, Marcuse menciona, como exemplo, a poesia de Mallarmé, já que para o filósofo alemão: “os seus poemas evocam modos de percepção, imaginação, gestos – uma festa de sensualidade que destrói a experiência de todos os dias e antecipa um princípio de realidade diferente”. (MARCUSE, 1977, p.30). Tratando do que chamou de “literatura esotérica”, que tem Baudelaire, Proust e Valery como seus representantes²², Marcuse considera que:

O protesto “secreto” desta literatura esotérica reside no ingresso das forças erótico-destrutivas primárias que destroem o universo normal da comunicação e do comportamento. A sua verdadeira natureza é associal, constituindo uma rebelião subterrânea contra a ordem social. Porquanto esta literatura revela o domínio de Eros e Thanatos para além de todo o controle social, invoca as necessidades e as satisfações que são essencialmente destrutivas. Não contribui em nada para a luta pela libertação – exceto ao desvendar as zonas intermediárias da natureza e da sociedade em que mesmo a morte e o diabo incluem como aliados na recusa de se submeterem à lei e à ordem de repressão. Esta literatura é uma das formas históricas de transcendência estética crítica. (MARCUSE, 1977, p.32).

Outro aspecto relevante evidenciado por Marcuse, e

²² “O grau a que a distância e o afastamento da práxis constituem o valor emancipatório da arte torna-se particularmente claro nas obras literárias que parecem fechar-se rigidamente contra tal práxis. Walter Benjamin rastreou isso nas obras de Poe, Baudelaire, Proust e Valery. Elas exprimem uma ‘consciência de crise’ (Krisenbewusstsein): um prazer na decadência, na destruição, na beleza do mal; uma exaltação do associal, do anômico – a rebelião secreta da burguesia contra a própria classe. (MARCUSE, 1977, p.31).

fundamental para a compreensão da perspectiva considerada no ensaio *A Dimensão Estética*, é o que o autor denominou de mimese crítica. Para o autor,

A mimese é a representação através do distanciamento, a subversão da consciência. A experiência é intensificada até o ponto de ruptura (...) a intensificação da percepção pode ir ao ponto de distorcer as coisas de modo que o indizível é dito, o invisível se torna visível e o insuportável explode. Assim, a transformação estética transforma-se em denúncia – mas também em celebração do que resiste à injustiça e ao terror, e do que ainda se pode salvar. (MARCUSE, 1977, p.53).

De acordo com Marcuse, a mimese, que deve ser reestruturadora, encontra expressão tanto em Beckett, Goethe, Baudelaire, Stendhal e Kafka, quanto em Brecht. E é o próprio Brecht, que mesmo sendo um defensor da “imediatez da necessidade de mudança” e não sendo “exatamente partidário da autonomia da arte”, aparece no ensaio *A Dimensão Estética* afirmando que “uma obra que não exiba a sua independência em relação à realidade e que não outorgue a independência ao público em relação à realidade não é uma obra de arte”. (MARCUSE, 1977, p.42).

A pesquisadora Sandra Abdo (2005) questiona a concepção de “forma estética” de Marcuse, elemento que sustentaria a autonomia da arte, conforme a interpretação dela do pensamento do filósofo alemão. Residiria aí, para a autora, o comprometimento da possibilidade levantada por Marcuse, na dificuldade em conceber uma suposta forma autônoma das relações sociais.

CONCLUSÃO

Por fim, se este trabalho objetivou exibir duas perspectivas diferentes que permitem reflexões sobre a questão da autonomia da arte, foi porque ele, de algum modo, mobiliza entendimentos já realizados - como, por exemplo SILVEIRA; 2018 - que observam que há três modos de abordar a questão da autonomia da arte, “autonomia como liberdade essencial da arte frente a sociedade (defendida pelos partidários da arte pela arte); autonomia como mera fantasia dos artistas (posição da sociologia positivista); e autonomia como fenômeno historicamente condicionado” (SILVEIRA, 2018), sendo Herbert Marcuse vinculado a esta última vertente, de acordo com o autor dessa classificação, enquanto Schopenhauer se aproximaria da primeira.

A respeito da estética de Schopenhauer, ao longo do texto foi apresentada a possibilidade de reflexões que relacionem a perspectiva do filósofo e o debate sobre autonomia da arte; possibilidade que pode ser compreendida de dois modos inseparáveis.

Isso visto que, reflexões sobre a estética schopenhaueriana relacionada ao debate sobre a autonomia da arte podem ser feitas explorando as aproximações existentes entre esta estética e a estética kantiana e os elementos que as compõem - como a “obra desinteressada” e sua universalidade. Até porque, a perspectiva de Kant e os seus elementos constituintes - alguns presentes, no mínimo de maneira aproximada, também na estética schopenhaueriana -, já passaram por críticas relacionadas à autonomia da arte, como a que foi realizada por Pierre Bourdieu, na obra *A distinção: crítica social do julgamento*.

Na mesma esteira, também é possível refletir sobre a estética schopenhaueriana relacionada ao debate sobre a au-

tonomia da arte a partir das elaborações específicas da perspectiva de Schopenhauer - como o gênio artístico, que intui o belo (CACCIOLA, 1999, p. 12), e tem uma relação específica com a manifestação das Ideias - que conforme exposto ao longo do texto, não possuem vínculos com as determinações, interesses ou produções sociais, como a ciência²³. A respeito da ciência, por exemplo, se a arte é “obra do gênio (o suprassumo da subjetividade pura do conhecimento), a ciência incessantemente segue a cadeia causal do princípio de razão” (SALVIANO, 2019, p. 194), princípio que não compreende o conhecimento puro, desinteressado.

Portanto, se alguns elementos supracitados - como os “vindos” da estética kantiana, e a própria estética desse autor - já tinham sido relacionados aos debates sobre a autonomia da arte, este texto procurou apresentar outros - designadamente, a própria estética schopenhaueriana - que possam ser pensados nas produções que versam sobre a autonomia da arte.

A respeito das produções sobre o tema, vale mencionar que há trabalhos que ainda observam “resíduos” de certo “eruditismo estético” na perspectiva de Marcuse, mesmo sendo ele crítico de perspectivas que se aproximam à schopenhaueriana, perspectivas que rompem com qualquer vínculo entre o considerado artista e a ordem social que o considera, apreciando o artista como um gênio excepcional. (ABDO, 2005; GARTMAN, 2013; SILVEIRA, 2018).

Ademais, a despeito de este artigo ter tido como objeti-

²³ “Segundo Brigitte Scheer, é na estética de Schopenhauer que se revela a crítica direta ou indireta do conhecimento racional na ciência e é a estética que dá a medida para a verdade objetiva. Marca-se assim a função corretiva do conhecimento estético em relação ao conhecimento científico e à razão instrumental”. (CACCIOLA, 1999, p.8).

vo específico exibir as concepções dos dois filósofos, resta sugerir a leitura de trabalhos que observam que as perspectivas desses diferentes autores possuem certo ponto de aproximação, no que tange à autonomia da arte (ABDO, 2005; SILVEIRA, 2018), e sugerir também a possibilidade de uma reflexão crítica e articulada das perspectivas de Schopenhauer e Herbert Marcuse, com as concepções sobre o “campo da arte” do sociólogo francês Pierre Bourdieu, que pode ser uma teoria que problematize, produzindo bons rendimentos, algumas concepções que versam sobre a autonomia da arte; inclusive resguardando, nesse encontro com o sociólogo, a especificidade da reflexão filosófica, ação que o próprio Bourdieu fez na sua obra.

A respeito da contribuição de Bourdieu para o “debate”, ele rompe com o vínculo da “autonomia não como separação de uma atividade da vida cotidiana, mas como processo de desenvolvimento do campo artístico, ou seja, de consolidação da arte como uma atividade humana autorregulada e dotada de identidade social própria”. (SILVEIRA, 2018). Além do que, Bourdieu pensa a relação entre o campo literário e o campo do poder que envolve a obra de arte, propondo uma compreensão da construção e aceitação da obra a partir do campo de pertencimento desta, e seus sistemas de classificação, bem como das determinações externas a que o autor de toda obra está submetido.

De todo modo, as reflexões críticas articuladas desses três autores talvez possam, não só problematizar as teorias que não mencionam qualquer “vínculo da arte com a ordem social”, ou aquelas em que mesmo mencionando esse vínculo possuem dificuldades para pensarem para além da dicotomia do autor como representante de uma classe e da

obra para além de todas as classes, mas, também, problematizar decisivamente o papel da arte “na manutenção ou na superação das relações de dominação” (SILVEIRA, 2018), questão sempre premente e nunca esgotada.

Abstract: Along the way of works that deal with issues involving the autonomy of art, a category of Aesthetic since modernity, this article aims to develop explanations about two authors, Arthur Schopenhauer (1788-1860) and Herbert Marcuse (1898-1979), who influenced by the aesthetic of Kant, have perspectives that allow reflections on the autonomy of art, although Marcuse positions himself as a critic of the perspective represented by Schopenhauer. In particular, this article will present the aesthetic understanding of the philosopher Arthur Schopenhauer - in the main work of this author, *The World as Will and Representation* - above all the place of the artistic genius in the work of the German philosopher, as well as presenting the notes of the philosopher Herbert Marcuse in the work *The Aesthetic Dimension*, from 1977, which summarizes the main issues of the author's aesthetic.

Keywords: Schopenhauer; Marcuse; Autonomy of Art; aesthetic.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra N. Sobre o problema da autonomia da arte e suas implicações hermenêuticas e ontológicas. *Kriterion* v.46 n112, dez/2005.

ARAMAYO, R. L'eudemonologia di Schopenhauer nel suo fondo kantiano. In: *Schopenhauer-Jahrbuch*. Band 92. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2011. p. 49-68.

BARBOSA, Jair. *A Decifração do Enigma do Mundo*. São Paulo: Moderna, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julga-*

mento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

_____. *Razões Práticas*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *As regras da arte; gênese do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O amor pela arte: museus de arte na Europa e seu público*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2003.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. SP: Cosac Naify, 2012.

CACCIOLA, Maria Lúcia. *Schopenhauer e a questão do dogmatismo*; São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. O conceito de interesse. *Cadernos de Filosofia Alemã* 5, p. 5-15, 1999.

_____. *A crítica da razão no pensamento de Schopenhauer*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCHUSP, 1981.

EPICURO. *Carta sobre a Felicidade (A Meneceu)*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

GARDMAN, David. *Culture, Class, and Critical Theory: between Bourdieu and the Frankfurt School*. NY: Routledge, 2013.

JANAWAY, Christopher. *Schopenhauer*. São Paulo: edições Loyola, 2003.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

LIMA, Luiz Costa. A autonomia da arte e o mercado. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 2, n. 3, p. 102-116, 2004.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. RJ: Zahar Editores, 1968.

_____. *A Dimensão Estética*, Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. *A ideologia da sociedade industrial: o Homem Unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

MORAES, Dax. Desinteresse e comprazimento estético: considerações acerca da apreciação da estética kantiana por Schopenhauer face às de Hegel e Heidegger. O que nos faz pensar nº28, dezembro de 2010.

SALVIANO, Jarlee Oliveira Silva. Complacência estética e satisfação do querer na metafísica do belo de Schopenhauer. *Voluntas*, Santa Maria, v. 10, n. 3, p. 190-198, set./dez. 2019.

_____. O fundamento epistemológico da metafísica da Vontade de Arthur Schopenhauer. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v.32(2), 2009, p.101-118.

_____. O niilismo de Schopenhauer. São Paulo: dissertação de mestrado, USP, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Trad. M.F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2001.

_____. *O Mundo como Vontade e como Representação*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

_____. *O Mundo como Vontade e Representação* [parte III, Crítica da filosofia kantiana, Parerga e Paralipomena]. Tradução de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, in Os Pensadores, caps. V, VII, XII, XIV, 2000.

_____. *Sobre o fundamento da moral*. Tradução de Maria Lúcia M. O. Cacciola, São Paulo, Martins Fontes, 1ª edição, 1995.

SILVEIRA, Luiz Gustavo G. Bourdieu e a papel da legitimação social do discurso filosófico sobre a autonomia da arte. Tese (de Doutorado) em Filosofia, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da FLCH-USP, 2015.