

Arte e revolução em Theodor Adorno Herbert Marcuse

Paulo Irineu Barreto Fernandes¹

Resumo: O objetivo do presente artigo é, tendo como fundamento a relação entre arte e revolução no interior da teoria crítica da Escola de Frankfurt, estabelecer uma relação entre o que a música dodecafônica de Arnold Schoenberg representa para a filosofia de Theodor Adorno com o que o surrealismo representa na filosofia de Herbert Marcuse. A hipótese defendida é a de que as razões que levaram Adorno a se aproximar da atonalidade e do dodecafonismo se assemelham às razões que levaram Marcuse a se aproximar do surrealismo. E, embora os dois autores tenham utilizado em seus escritos elementos teóricos das chamadas “artes de vanguarda”, pretende-se também mostrar que Marcuse nutriu pelas mesmas um otimismo e uma confiança maiores do que Adorno.

Palavras-chave: teoria crítica – arte – revolução – dodecafonismo – surrealismo – Arnold Schoenberg – Theodor Adorno e Herbert Marcuse.

Introdução

Uma das discussões mais freqüentes nos escritos dos autores da Escola de Frankfurt, sobretudo na obra de Theodor Adorno e Herbert Marcuse, refere-se ao esforço destes pensadores para entender o lugar que a considerada “arte de vanguarda” ocupou nos cenários político, social e cultural de sua época. Neste contexto, o presente trabalho tem por objetivo investigar um ponto específico na obra destes dois autores: tendo como base a relação entre arte e revolução, pretende-se

¹ Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), sob orientação de Rafael Cordeiro Silva. E-mail: pfernande@hotmail.com

estabelecer um paralelo entre o que a música de Schoenberg representa no pensamento de Adorno com o que o surrealismo representa no pensamento de Marcuse. A partir deste paralelo, pretende-se mostrar que Marcuse nutria um otimismo e uma confiança na arte de vanguarda maior do que Adorno. Para realizar tal intento serão utilizados, preferencialmente, os seguintes textos: o capítulo “Schoenberg e o progresso”, do livro *Filosofia da Nova Música* e o capítulo “Engagement”, do livro *Notas de literatura*, de Adorno. Os capítulos “Fantasia e Utopia” e “A dimensão estética”, do livro *Eros e civilização*, o capítulo “Arte e revolução”, do livro *Contra revolução e revolta* e o texto “A sociedade como obra de arte”, de Marcuse. O desenvolvimento do texto é dividido em duas partes principais: a 1ª seção, na qual é apresentada a relação entre a música atonal de Schoenberg e a filosofia adorniana e a 2ª seção, na qual é apresentada a relação entre o surrealismo e a filosofia marcuseana.

I – Schoenberg, Adorno e a música dodecafônica

No que se refere à música ocidental, desde o final da Idade Média, o sistema tonal tornou-se predominante. Até que, no final do século XIX, Wagner compôs “Tristão e Isolda”. Com esta ópera, de cerca de três horas e meia de duração e na qual a tonalidade nunca se define, Wagner demonstrou que era possível compor música expressiva fora do sistema tonal. Desde então, várias foram as tentativas de criar obras atonais experimentadas pelos compositores. Alguns chegaram a afirmar que o sistema tonal já havia se esgotado, outros simplesmente buscavam novas formas, tentando não se prender ao esquematismo ou às fórmulas do sistema tonal.

É neste cenário que surge a música de Arnold Schoenberg (1874-1951) que, usando palavras do maestro brasileiro Júlio Medaglia, “(...) pretendia estilizar a própria estrutura tonal, ou seja, o código de entrelaçamento sonoro que vigorava, há séculos, quase como um sinônimo da própria música ocidental” (Medaglia, 1988, p. 61). Schoenberg, no entanto, não tentou seguir ou modernizar a iniciativa de Wagner, por

isso jamais poderia ser considerado um discípulo seu. O que Schoenberg fez foi trazer para a música um inconformismo próprio da época e já presente em outras manifestações do espírito humano, tendo ele próprio, no início de sua trajetória artística e profissional, realizado experiências na literatura e na pintura. Para exemplificar, podemos citar como manifestações revolucionárias daquele período: a crítica à filosofia idealista alemã, feita por Engels e Marx, a “Teoria da Evolução das Espécies” de Darwin e o expressionismo, na criação artística.

O momento crucial da carreira de Schoenberg foi quando ele considerou importante a criação de um novo método de composição e que representou uma ruptura em seu trabalho e o início de uma postura intelectual e artística mais intensa. Este período teve início em 1908, com a composição de suas “três peças para piano” (op. 11), na qual nota-se a ruptura com a tonalidade clássica. Aqui se dá o início da trajetória “atonal” de Schoenberg, que terá o seu ponto máximo nos anos 1920, com o desenvolvimento do método dodecafônico, cujo acabamento final se dá na quinta peça da op. 23, na “Serenata” para barítono e 7 instrumentos (op. 24) e na “Suíte para piano” (op. 25). O termo “dodecafônico” designa uma forma específica e restrita de atonalidade e tem origem na adoção dos doze sons da escala cromática que são utilizados na composição, evitando a repetição de uma nota antes que toda a série de doze sons seja completamente exposta, o que impede que seja criado entre eles um “campo magnético” tonal.

Apesar da necessidade de inovação artística da época e de todo o caráter de vanguarda do método dodecafônico, levou muito tempo para que ele fosse compreendido e só após o final da Segunda Grande Guerra, Schoenberg, que era de origem judaica e também sofrera com os horrores da guerra, teve o seu método reconhecido como uma técnica de composição autêntica. E, assim como acontece com quase todos os inovadores, ele, que não tinha ainda visto a sua obra reconhecida pelos seus contemporâneos, ainda pode vislumbrar o início da “onda dodecafônica”, quando vivia em Los Angeles, com uma modesta aposentadoria e das aulas que ministrava para um pequeno grupo de alunos.

A música de Schoenberg, devido, sobretudo, ao seu caráter inovador, influenciou decisivamente o pensamento de Adorno. É marcante a relação estabelecida por Adorno entre a música atonal, sobretudo o dodecafonismo, com os processos revolucionários no interior da arte em geral e até mesmo com processos revolucionários no seio da sociedade de sua época, tais como a crítica à racionalidade instrumental e à noção de progresso.

Adorno, no período de 1921 a 1932, escreveu e publicou aproximadamente cem artigos (cf. Wiggershaus, 2002, p. 102) de crítica ou estética musicais, enquanto a primeira impressão de uma produção filosófica de sua autoria tenha acontecido apenas em 1933, com a publicação de sua tese sobre Kierkegaard, o que evidencia a preocupação do autor com a estética, que o acompanhou durante toda a sua produção intelectual.

No que se refere à música, a atuação de Adorno foi mais intensa. Foi músico e compositor, absorvendo a música atonal de Schoenberg. Para Adorno, a música de Schoenberg contém uma exigência fundamental para a obra de arte: oferecer formas inspiradas, formas estas que não poderiam ser encontradas no mundo da realidade, mas que uma alma poderia constituir-las, como fez Schoenberg. Além disso, a atonalidade, para Adorno, contém em si algo de selvagem, pois é uma música livre do rigor e das convenções da tonalidade.

O acorde dissonante não somente frente à consonância é o mais diferenciado e avançado, mas parece como se o princípio de ordem da civilização não o houvesse submetido totalmente, quase como se de certa forma fosse mais antigo do que a tonalidade. (...) Os acordes complexos parecem ao ouvido ingênuo “falsos ou falhos”, como se fossem o produto de um domínio ainda imperfeito da arte, do mesmo modo que o leigo acha que estão “mal desenhados” os trabalhos da pintura de vanguarda. O próprio progresso, com seu protesto contra as convenções, tem algo de infantil, de regressivo. (Adorno, 1989, p. 41)

Com o dodecafonismo, Schoenberg operara uma conceitualização que representava, para Adorno, uma evolução do processo de racionalização da música européia, processo este iniciado por compositores, como Beethoven e Bach, cuja música, dadas as condições sociais da época de Schoenberg, já não era percebida na mesma perspectiva. Schoenberg havia dado à música um aspecto mais límpido e livre, liberando a harmonia das rigorosas séries harmônicas que lhe eram características, sem, no entanto, retirar o que ela contém de melhor.

Outro aspecto também relevante em Adorno é a constatação da importância e da dificuldade de uma autonomia da arte frente aos processos sociais e até mesmo à divisão de classes estabelecida no sistema capitalista. Para Adorno, até então, era irrelevante o fato de se poder classificar ou rotular o artista, individualmente, a esta ou àquela classe ou a este ou àquele grupo, pois isto seria semelhante a querer atribuir ao público, que, em geral, nem sequer consegue distinguir um autor do outro, a autoridade de proferir algum juízo sobre a essência da música moderna. Afirmar esta que revela que não há, segundo Adorno, uma relação necessária entre a convicção política pessoal do autor e o significado da obra, no fundo, é como se toda a arte, desde o advento da modernidade, fosse arte burguesa. Desta crítica, a princípio, nem mesmo a nova música está livre, como evidencia a seguinte citação:

Até hoje a música existiu somente como produto da classe burguesa que incorpora como contraste e imagem toda a sociedade e a registra ao mesmo tempo esteticamente. Nisto, música tradicional e música emancipada são essencialmente idênticas. (*ibid.*, p. 104)

Adorno, no entanto, admite a possibilidade de autonomia na nova música. Neste caso, a autonomia é entendida como um isolamento que não deriva de um conteúdo associal da nova música, mas de um conteúdo social que “indica a desordem social, ao invés de volatilizá-la no engano de uma humanidade entendida como já realizada. Já não é ideológica.” (*ibid.*, p. 105).

Para Adorno, a arte, neste caso específico a nova música, tende à sociedade para fazer oposição ao horror da história. A arte nega a história, não a história na perspectiva hegeliana, que é uma noção afirmativa da história, na qual até os momentos de sofrimento e guerra podem contribuir para o percurso do espírito na conquista da liberdade, mas a história que significa sofrimento e dor. Neste aspecto, a arte é objetiva e não se assemelha em nada ao mito ou à imaginação. A arte é desumana, porque nega a humanidade naquilo que a humanidade tem de desagregador. Humanidade: Que palavra ambígua! A nona sinfonia de Beethoven é uma obra humana, assim como também o é o holocausto judeu. O Davi de Michelangelo é uma obra humana, assim como também o é a bomba que destruiu Hiroshima e Nagasaki.

A desumanidade da arte deve sobrepujar a do mundo por amor ao homem. As obras de arte têm seus alicerces nos enigmas que o mundo organizado propõe para devorar os homens. O mundo é a esfinge; o artista, seu Édipo tornado cego; e as obras de arte se parecem à sábia resposta que precipita a esfinge nos abismos. Desta maneira, toda a arte está contra a mitologia. (*ibid.*, p. 106)

Para Adorno, no entanto, a nova música, devido ao seu esforço para reconhecer a infelicidade, era um grito sem repercussão, um grito com o qual ninguém, nem os indivíduos isoladamente, nem os grupos, queria se comprometer. Desta forma, percebe-se em Adorno que embora a negação do engano da harmonia, promovida pela nova música, corresponda a uma negação do engano imposto pelo sistema capitalista e pela racionalidade instrumental, isto não é o bastante para promover uma nova consciência, o que fez com que Adorno qualificasse a nova música de “uma mensagem encerrada na garrafa”.

A esta experiência tende espontaneamente a música nova, experiência que a música mecânica realiza permanentemente: a experiência do esquecimento absoluto. É verdadeiramente uma mensagem encerrada na garrafa. (*ibid.*, p. 107)

Em suma, é a partir da mudança efetuada por Schoenberg, que Adorno estabelece uma relação entre a nova música e o conceito de práxis, presente na teoria marxista. A práxis do autor corresponderia à função de um precursor ou agente da práxis social, o que dá à teoria musical de Adorno um caráter abertamente novo. A análise da obra de Schoenberg também foi importante para que Adorno percebesse a impossibilidade de se escrever sobre a arte sem a vinculação da mesma com as questões sociais emergentes, o que está evidenciado na citação abaixo:

O deslocamento do conteúdo social na nova música radical, que se manifesta somente de forma negativa na recepção que recebe, ou seja, como abandono da sala de concertos, não se deve ao fato de que esta música tome posições, mas que destrói hoje, desde o interior, como um imperturbável microcosmo da constituição antagônica humana, esses muros que a autonomia estética havia levantado tão cuidadosamente pedra sobre pedra. Era o sentido de classe da música tradicional que proclamava, ora através de sua compacta imanência formal, ora através do aspecto agradável de sua fachada, que, em última instância, não há classes. A nova música não pode arbitrariamente entrar por si mesma na luta, sem vulnerar sua própria coerência; mas, como bem sabem seus inimigos, assume contra sua própria vontade uma posição precisa quando renuncia ao engano da harmonia, engano que se tornou insustentável frente a uma realidade que está marchando para a catástrofe. (*ibid.*, p. 105)

II – Marcuse e o surrealismo: revolta estética e social

Antes de se transformar em modismo, objeto de consumo e fetiche, o surrealismo foi uma concepção estética revolucionária e com pretensões muito além do domínio da arte, envolvendo fortes elementos da psicologia e da política.

Embora seja quase impossível separar o surrealismo da figura de André Breton (seu idealizador e detentor do direito de classificar este ou aquele artista como um surrealista), é possível verificar que esta proposta estética sempre se opôs à idéia de se transformar em uma doutrina ou numa concepção fechada de arte. A intenção era mais de provocar e desconstruir o *stablishment* artístico, do que criar uma nova forma de expressão estética.

O surrealismo, até certo ponto, teve êxito no seu intento. Não só abalou as estruturas estéticas estabelecidas até então, como modificou todo o rumo da arte posterior, além de exigir uma revisão de toda a história da arte, que não poderia mais ser encarada da mesma maneira. Chegou-se ao ponto de que, até mesmo fora do domínio da arte, tudo aquilo que “soe” incomum, seja classificado de “surrealista”.

O surrealismo, como proposta estética revolucionária, teve início com André Breton e o seu círculo de amigos, entre os quais, Paul Éluard e Benjamin Pèret. Atentos ao que acontecia no cenário artístico do início do século XX, sob a influência do expressionismo, do cubismo, do purismo, dentre outras manifestações estéticas revolucionárias, sobretudo o “Manifesto Dada”, de Tristan Tzara, publicado em 1918, estes jovens souberam canalizar sua atitude contestatória e inovadora na mesma direção. Eles constituíram uma nova forma de expressão artística, totalmente sintonizada com as mudanças sociais em curso, como o surgimento da psicanálise, com a publicação do livro: “A interpretação dos sonhos”, de Sigmund Freud. A psicanálise, os sonhos e a imaginação, é importante salientar, têm tudo a ver com a proposta surrealista, como ilustra a seguinte citação:

No tempo em que era estudante de medicina e interno do Centro Neurológico de Nantes, Breton interessava-se já pelos meios de renovar a psicologia, partindo de dados da psiquiatria. Quis fazer da linguagem poética uma exploração do inconsciente, baseando-se nos trabalhos de Freud, então desconhecidos em França mas que ele admirava ao ponto de o ter ido visitar a Viena (1921). Referiu-se igualmente aos sábios que, como Myers, Flournoy e Charles

Richer, tinham estudado os estados de hipnose e de transe dos médiuns. Durante o “período dos sonhos”, começado sob o incitamento de René Crevel em casa de Breton, recolheram depoimentos de pessoas em estado de transe. Os desenhos de Robert Desnos, herói deste período, mostram o emprego da escrita automática em pintura. Estas experiências provocaram um entusiasmo e uma fadiga nervosa testemunhados por Aragon no folheto *Une vague de rêves* (1924). Ao relatar o conteúdo destas sessões em *Entrée des Médiuns*, Breton define o que entendia por Surrealismo: “Um certo automatismo psíquico que corresponde bastante bem ao estado de sonho, estado que é hoje em dia bastante difícil de delimitar.” (Alexandrian, 1978, p. 50)

No seu “Manifesto do Surrealismo”, publicado em 1924, Breton expôs um entusiasmo inédito pela imaginação, defendendo a idéia de que o surrealismo pretendia dar forma aos desejos reprimidos mais secretos dos seres humanos, o que não é uma tarefa simples e denota o elemento político do movimento. Os poetas e pintores do surrealismo chegaram a se autodenominar “especialistas de revolta” (*ibid.*, p. 52) e seu objetivo era bem claro: “Não pretendemos mudar nada nos costumes dos homens, mas queremos demonstrar-lhes a fragilidade dos seus pensamentos e sobre que bases moveções, sobre que alicerces, ergueram suas casas” (*ibid.*, p. 54).

Se o surrealismo conseguiu ou não realizar o seu intento, ainda é algo a ser discutido, mas o fato é que esta experiência modificou a maneira de se fazer e fruir a arte, sobretudo a pintura e a literatura. O que abriu uma perspectiva de leitura de uma nova função social para a arte, fato este que despertou o olhar atento dos teóricos de Frankfurt, principalmente o de Herbert Marcuse que, durante um período de sua trajetória na crítica social, enxergou no surrealismo uma possibilidade de revolução estética com repercussões sociais. Possibilidade correspondente à percebida por Theodor Adorno na música atonal.

Um dos primeiros textos em que Marcuse analisa a importância do Movimento Surrealista é o capítulo “Fantasia e Utopia”, no livro *Eros e*

civilização, publicado em 1955. Neste texto, Marcuse defende que os surrealistas reconheceram o teor revolucionário da psicanálise freudiana, ultrapassando-a, no entanto. O sonho (através da arte) pode tornar-se realidade sem comprometer o seu conteúdo. Este era o lema do surrealismo. O poder da imaginação se manifesta através da arte na forma de uma “Grande Recusa”, termo que Marcuse tomou emprestado de Whitehead e representa “o protesto contra a repressão desnecessária, a luta pela forma suprema de liberdade” (Marcuse, 1981, p. 139).²

Para Marcuse, só na arte é possível formular esta idéia sem punição. Todas as outras tentativas de apresentá-la foram chamadas de utopia. Mesmo sem adentrar na consideração dos conceitos freudianos, que não são objetos de estudo deste texto, é possível afirmar, de acordo com Marcuse, que relegar esta possibilidade (o protesto contra a repressão desnecessária) para o campo da utopia é um elemento fundamental do princípio de desempenho, que se esforça para perpetuar a dominação. A novidade é que Marcuse afirma que a negação do princípio de desempenho não depõe contra o progresso da racionalidade, mas contribui para a maturidade da civilização. No entanto, quando a arte toma para si a responsabilidade de negar o princípio de desempenho, isto pode representar o sacrifício da própria arte.

Este foi o risco assumido pelos surrealistas, ao “materializarem” o sonho e a fantasia, trazendo-os para o campo do domínio artístico efetivo. Enquanto a oposição à dominação se dá de forma sublimada, ela se limita aos processos inconscientes e imateriais, como as atividades lúdicas, a imaginação e o sonho, mas quando ela pretende romper as barreiras do imaginário, através da arte, e tornar-se real, o preço a ser pago pode ser a morte da arte.

Uma resposta mais elaborada para este problema, no entanto, só é apresentada por Marcuse nos textos dos anos 1960. No texto “A

2 Rafael C. Silva, em seu texto “Arte e reconciliação em Herbert Marcuse”, também cita esta passagem de *Eros e civilização*, ao analisar o lugar que o termo “reconciliação” ocupa no pensamento de Marcuse (cf. Silva, 2005, p. 36). É também de Rafael C. Silva, no texto “Notas sobre esclarecimento e arte contemporânea em Marcuse e Adorno”, a seguinte citação: “Assim, para fazer face à sociedade que engloba tudo, seria necessário um tipo específico de arte que se negasse à reconciliação (com a ordem estabelecida). Os exemplos fornecidos por Marcuse são o surrealismo e a música atonal.” (cf. Silva, 2001, p. 319). O texto entre parênteses é meu (PIBF).

sociedade como obra de arte”, de 1967, no qual o tema central é a função da arte no mundo capitalista, Marcuse escreve:

A arte não mais deve ser impotente perante a vida, e sim cooperar na conformação da vida mesma; e deve, ao mesmo tempo, permanecer arte, ou seja, aparente. (...) Uma antítese nova e decisiva foi então colocada pelo surrealismo nos anos 1920 e no início dos anos 1930. Não a submissão da arte à política, e sim a submissão da política à arte, à imaginação produtiva. (Marcuse, 1967, p. 2)

A tese do surrealismo, para Marcuse, é a de que a arte produz o ambiente e a linguagem da libertação do homem das garras da dominação e da reificação. Desta maneira, a arte deixa de ser mera imaginação, produzindo um mundo novo, o que conduz ao problema já apresentado anteriormente: como a arte pode desempenhar a função transformadora sem perder a sua autonomia, sem ser superada enquanto arte? Ou, apresentando o problema de outra maneira: como a arte pode criar o ambiente e a linguagem da libertação sem sacrificar a si mesma?

Para Marcuse, uma vez que a forma da arte é distinta das formas da realidade, a resposta está no conceito de “imaginação produtiva”, que constituiria a força social da reconfiguração da realidade, produzindo uma afinidade entre a arte e a técnica, unindo estas duas dimensões e fazendo da sociedade uma obra de arte. A afinidade entre arte e técnica, para Marcuse, não é algo arbitrário ou inventado, está radicada no próprio desenvolvimento do processo da produção material, uma vez que a produção se dá conforme a razão e, ao mesmo tempo, não descarta a imaginação. O processo histórico de produção, no entanto, também se encarregou de separar os estes dois domínios: à técnica coube a tarefa de criação e administração dos instrumentos da produção efetiva do mundo, enquanto à arte coube o papel de expressão do imaginário. Não seria demais dizer, além disso, que o processo histórico não só separou os dois domínios, como atribuiu um *status* de supremacia da técnica em relação à imaginação. A história se encarregou de demonstrar que, embora o avanço tecnológico alcançado desde o advento da

modernidade, e os ganhos advindos do mesmo, sejam indiscutíveis, isto tem custado muito caro, no que se refere ao aspecto humanitário das relações. Esta preocupação já estava presente nas obras dos iluministas, como evidencia a citação abaixo, de Rousseau:

O que é ainda mais cruel é que todos os progressos da espécie humana distanciam-na cada vez mais de seu estado primitivo, quanto mais acumulamos novos conhecimentos, tanto mais nos privamos dos meios de adquirir o mais importante de todos, e que é, de certa forma, de tanto estudar o homem que perdemos a capacidade de conhecê-lo. (Rousseau, 1989, p. 41)

Marcuse, no entanto, defende a idéia de que o progresso quantitativo (técnico) pode absorver a diferença qualitativa entre a liberdade atualmente existente e a liberdade possível.

Hoje podemos antever a possível unidade de ambas as dimensões: a *sociedade como obra de arte*. Essa tendência parece estar ancorada na própria sociedade, particularmente na crescente tecnicização do processo de produção material na redução da força de trabalho física humana nesse processo, na redução da necessidade do trabalho renunciante e alienante na luta pela existência. Essa tendência estimula nela mesma o *experimental* sistemático com as possibilidades técnicas de trabalho e ócio, sem fardo, sem alienação, sem exploração. Isso seria um experimentar com possibilidades liberadoras e pacificadoras da existência humana — a idéia de uma convergência não apenas de técnica e arte, como também de trabalho e jogo; a idéia de uma conformação artística possível do mundo da vida. (Marcuse, 1967, p. 6)

Conclusão

É notório que as concepções adorniana e marcuseana a respeito da relação entre a arte e a revolução são bem distintas, o que, no entanto, não impede que estabeleçamos entre elas um paralelo, buscando as principais divergências e, até mesmo, possíveis semelhanças. O primeiro ponto que deve ser salientado é que ambos concordam que a arte deve, mesmo na arena da revolução social, preservar a sua autonomia, ou seja, não deve estar a serviço de ideologias ou a serviço deste ou daquele grupo, constatação esta que pode ser reforçada a partir das seguintes citações:

A crua atribuição da música a classes e grupos é meramente assertiva e se converte muito facilmente no mau gosto da perseguição ao formalismo com o qual se estigmatizava como decadência burguesa tudo aquilo que não se abstém de fazer o jogo da sociedade existente. (Adorno, 1989, p. 104)

(...) a arte mesma jamais pode tornar-se política sem se aniquilar, sem violar sua essência própria, sem abdicar. Os conteúdos e formas da arte nunca são a ação imediata, são sempre apenas linguagem, som de um mundo ainda não existente. E a arte pode guardar a esperança e a lembrança de um tal mundo se apenas permanece ela mesma. (Marcuse, 1967, p. 7)

Este ponto em comum entre os dois autores também é afirmado por Habermas:

Marcuse está próximo das posições fundamentais da estética de Adorno. Crítica a tese outrora divulgada no “Kursbuch”³ sobre o fim da arte: também no socialismo, a arte

3 Trata-se de uma reedição de um artigo de Marcuse, conforme citação na mesma página da obra citada.

deve manter a sua transcendência. (Habermas *apud* Silva, 2005, p. 134)

No que se refere às divergências, percebe-se que Adorno nunca depositou em Schoenberg, e na nova música, o mesmo otimismo e entusiasmo que Marcuse vislumbrou, por um momento, no surrealismo, daí ter classificado, como visto anteriormente, a nova música de uma “mensagem na garrafa”. A posição de Marcuse em relação ao surrealismo, por sua vez, pelo menos naquilo que o surrealismo tem de originário e inovador, é bem diferente, pois manifesta uma convicção e uma confiança bem maiores do que as apresentadas por Adorno, na atonalidade. E isto se deve a um único, mas fundamental, aspecto: o surrealismo apresentou-se como uma proposta politicamente revolucionária sem ser manifestadamente política. Neste sentido, o surrealismo seria uma forma de “linguagem da imaginação” e não apenas uma “mensagem na garrafa”. Em suma, Marcuse admite que a arte pode ser política e revolucionária, mesmo sem ter um conteúdo especificamente político e, desta forma, pode preservar a sua autonomia.

Além do que já foi exposto, não seria exagero afirmar que em Adorno prevalece a idéia de que a expressão “arte política” é necessariamente contraditória, enquanto que para Marcuse, mesmo como negação, a arte pode permanecer ela mesma. É preciso, no entanto, evidenciar que a defesa do surrealismo, por parte de Marcuse, se refere, sobretudo, ao surrealismo enquanto proposta estética revolucionária, pois, no campo dos fatos, o próprio Marcuse admitiu que até mesmo o surrealismo sucumbiu à lógica do sistema e se tornou uma mercadoria vendável (cf. Marcuse, 1990, p. 247). Fato este que deve ter contribuído para a mudança de posição a respeito da função da arte, nos últimos textos de Marcuse, nos anos 1970.

Art and Revolution in Theodor Adorno and Herbert Marcuse

Abstract: The objective of the present article is, based on the relation between art and revolution in the interior of the critical theory of the School of Frankfurt, to establish a relation between what dodecaphonic music of Arnold Schoenberg represents for the philosophy of Theodor Adorno with what surrealism represents in the philosophy of Herbert Marcuse. The hypothesis defended is that the reasons which led Adorno to approach atonality and to move toward dodecaphonism are similar to the reasons that led Marcuse to approach surrealism. And, although both authors have utilized theoretical elements of the so-called “vanguard arts”, the intention is also to show that Marcuse had more optimism and confidence in these arts than did Adorno.

Key-words: critical theory – art – revolution – dodecaphonism – surrealism – Arnold Schoenberg – Theodor Adorno and Herbert Marcuse.

Bibliografia

- ADORNO, T. W. *Filosofia da Nova Música*. Trad. Magda França. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Notas de Literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALEXANDRIAN, Sarane. *O Surrealismo*. Trad. Adelaide Penha e Costa. São Paulo: Edusp, 1978.
- MARCUSE, Herbert. A arte na sociedade unidimensional. In: LIMA, Luis C. *Teoria da cultura de massa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 245-256.
- _____. A Sociedade como obra de arte. Mimeo. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Publicado originalmente em *Neues Fórum*, n. 167-168, nov.-dez. 1967.
- _____. *Contra-revolução e revolta*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

- _____. *Eros e civilização*. 8.ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara & Koogan, 1981.
- MEDAGLIA, J. *Música Impopular*. São Paulo: Global, 1988.
- ROUSSEAU, J.-J. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Trad. Iracema Gomes Soares e Maria Cristina Roveri Nagle. São Paulo: Ática 1989.
- SILVA, Rafael C. Arte e reconciliação em Herbert Marcuse. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 28(1), p. 29-48, 2005.
- _____. Notas sobre Esclarecimento e Arte contemporânea em Marcuse e Adorno. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 315-326.
- WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
-