

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP

ISSN: 2526-7892

ARTIGO

SUBLIME E DESSUBLIMAÇÃO DA ARTE: A APROPRIAÇÃO DIALÉTICA DE MARCUSE DO CONCEITO KANTIANO.

SUBLIME AND DESUBLIMATION OF ART:
MARCUSE'S DIALECTICAL APPROPRIATION OF THE KANTIAN
CONCEPT.

Gabriel Dias¹

<https://orcid.org/0000-0003-4395-8609>

Resumo:

Herbert Marcuse cunhou o conceito de dessublimação da arte numa evidente apropriação do sublime kantiano e da sublimação freudiana. Num movimento dialético, ao mesmo tempo em que subverte esses dois conceitos da tradição, Marcuse também se apodera do que lhe parece potencialmente transformador em ambos. O presente texto visa expor a dessublimação da arte dando enfoque na apropriação dialética que Marcuse faz do sublime de Immanuel Kant.

Palavras-chave: *Arte; Dessublimação; Kant; Marcuse; Sublime.*

Abstract:

Herbert Marcuse coined the concept of desublimation of art in an evident appropriation of the Kantian sublime and Freudian sublimation. In a dialectical movement, at the same time that he subverts these two concepts of tradition, Marcuse also takes hold of what seems to him to be potentially transformative in both of them. The present text aims to expose the desublimation of art focusing on the dialectical appropriation that Marcuse does of Immanuel Kant's sublime.

Keywords: *Art; Desublimation; Kant; Marcuse; Sublime.*

¹ Doutorando em Filosofia - UFOP. Endereço de e-mail: gbds@hotmail.com.

Não existe alguma coisa na dimensão estética que tenha uma afinidade essencial com a liberdade não apenas em sua forma cultural sublimada (artística), mas também em sua forma existencial, política, dessublimada [?]

Herbert Marcuse, *An essay on liberation*.

O conceito de dessublimação da arte, cunhado por Herbert Marcuse, foi formulado visando compreender e estimular intervenções estéticas intimamente entrelaçadas com a realidade e com a experiência sensível. Por seu próprio nome, percebemos que o conceito é uma referência explícita ao sublime, teorizado por Immanuel Kant, e à sublimação, teorizada por Sigmund Freud – dois autores cruciais na trajetória filosófica do teórico crítico. Marcuse se apropria de ambas as teorias e se, de um lado, critica aspectos que não corroboram a sua proposta, por outro, se apodera daquilo que lhe ainda parece potente nessas teorias para compreender, principalmente, manifestações estéticas modernas e contemporâneas. Nosso ensaio se canalizará, contudo, no parentesco entre a dessublimação da arte e o sublime kantiano. Retornaremos até **a Crítica da faculdade de juízo** para caracterizar brevemente o que o Kant compreende por sublime. Em seguida, analisaremos fragmentos de Marcuse dos quais é possível extrair sua concepção de dessublimação da arte. Feito isso, a investigação se concentrará em responder às seguintes perguntas: a que, exatamente, Marcuse se opõe e do que, exatamente, ele se apropria em relação ao sublime kantiano?

1. O SUBLIME

Antes de caracterizar propriamente o sublime, Kant, em sua terceira crítica, nos conduz pela analítica do belo. O filósofo explica que, no julgamento que envolve a beleza, há uma articulação entre as faculdades do entendimento e da imaginação no momento da apreensão do objeto julgado. Este é um movimento recíproco: o entendimento, responsável pela produção dos conceitos, se desvincula da

necessidade de determinação conceitual sobre as intuições advindas da imaginação; a imaginação, por sua vez, responsável por conceber imagens, é dispensada de sua função de unificar suas intuições sob um mesmo conceito. Assim, a imaginação fica **solta** para criar inúmeras intuições.

Essa relação entre entendimento e imaginação é engendrada por Kant como um **livre jogo**. Nele, ambas as faculdades se encontram instigadas, estimuladas. Elas se comprazem numa atividade que as vivifica pela confluência que estabelecem entre si. Dessa vivificação, surge o sentimento de prazer, pois é algo é percebido na forma do objeto julgado, despertando a vivificação do livre jogo na estrutura subjetiva do sujeito. Essa experiência do prazer, por conseguinte, é o que permite o sujeito ajuizar algo como belo, e o que permite a Kant postular que o belo é justamente aquilo que provoca prazer. Notemos novamente, entretanto, que diferente das operações próprias do entendimento – em que se acopla um objeto a um conceito –, no livre jogo o conceito se mantém no nível da indeterminação. Não há, neste sentido, nenhuma edificação de conhecimento **sobre o objeto** julgado, mas apenas **sobre o sentimento** de prazer evocado no sujeito.

O que é percebido na forma do objeto e que provoca prazer é seu princípio de conformidade a fins. O conceito é descrito por Kant (2008, p. 64) como adequado não só a um objeto ou a uma ação, mas também a um estado de ânimo, como aquele característico do ajuizamento sobre o belo. No que diz respeito à conformidade a fins desse estado de ânimo, o conceito carrega a possibilidade de que, através dele, não se presuma obrigatoriamente a representação de um fim. O que está em pauta é um juízo estético, subjetivo, independente de todo o interesse, e não um juízo de conhecimento, por sua vez, objetivo e interessado. Trata-se, portanto, de uma conformidade subjetiva aos fins: é como se a forma do objeto que causa prazer tivesse uma finalidade, que segue, porém, indeterminada, não conceitual. É importante citar também apoiados em Cassirer que, no tempo de Kant, a expressão “conforme a fins” tinha uma conotação mais abrangente do que podemos supor à primeira vista.

A terminologia usual no século XVIII toma a expressão de “conforme a fins” em um sentido mais amplo: vê nela a ideia de toda coordenação das partes de um todo múltiplo para formar uma unidade, quaisquer que sejam as razões sobre as quais descansa essa coordenação (CASSIRER, 1948, p. 337, trad. nossa).

Considerar que algo era conforme a fins tinha, portanto, o sentido de apontar para a imagem de um todo que, apesar da multiplicidade de suas partes, se encontrava coordenado, congruente e concordante. Podemos inferir daí que no ajuizamento sobre a beleza há, para Kant, a percepção por parte do sujeito de uma harmonia entre as partes que compõem o todo, ou se preferirmos, a forma do objeto. Quando a forma do objeto provoca em nós o senso da conformidade a fins subjetivos, ela desperta o prazer, vivifica as faculdades e, assim, possibilita o ajuizamento de gosto.

O ajuizamento do sublime, por sua vez, guarda similaridades bem como disparidades com o ajuizamento do belo. Ambos concordam no fato de que aprazem por si próprios, já que o prazer proporcionado independe de qualquer interesse do sujeito. Ambos são um juízo de reflexão e, portanto, lidam com conceitos, mas sem os determinar. Em ambos, a faculdade da imaginação está em correlação ou com a faculdade do entendimento ou com a faculdade da razão. E ambos tratam de juízos universalmente válidos, pois todos nós teríamos a mesma capacidade de realizá-los. Trata-se de frisar, contudo, que essa é uma universalidade subjetiva, prometida. Nós pressupomos que nesses ajuizamentos há um sentimento universal de aprovação porque eles pertencem à nossa estrutura transcendental compartilhada. Nesse ponto, inclusive, o juízo estético se assemelha ao juízo lógico (ainda que as diferenças entre ambos predominem): nós ajuizamos um objeto esteticamente como se o belo, por exemplo, fosse uma propriedade essencial do objeto. Mas como se trata de um ajuizamento estético, ele só contém uma relação da representação do objeto ao sujeito. “Porque ele [o juízo de gosto] contudo, possui semelhança com o lógico, pode-se **pressupor a sua validade para qualquer um**” (KANT, 2008, p. 56, grifo nosso).

Gostaríamos, contudo, de aprofundar-nos no contraste que o sublime guarda em relação ao belo: sua aparente contrariedade aos fins, o caráter conflituoso e correlato entre as faculdades da imaginação e da razão, bem como o estímulo de um prazer negativo.

Kant (2008, p. 91) propõe que, no que diz respeito à forma, o sentimento do sublime aparece como contrário a fins para nossa faculdade de juízo. Enquanto

o belo está ligado diretamente à apreensão da forma do objeto, o que pressupõe uma concepção de finitude e limitação dessa forma, o sublime só pode ser identificado em um objeto com um aspecto informe, já que nele se prolifera um senso de infinitude, ilimitação, totalidade. Trata-se, portanto, de um momento em que a representação de um objeto da natureza ou da arte extrapola, por sua grandeza, a capacidade da imaginação de assimilar uma unidade intuitiva². Por mais que a imaginação se esforce em sua função figurativa, o aspecto informe do objeto faz com o que a imaginação “falhe”, de modo que a razão precise a socorrer justamente com as ideias de infinito, ilimitado, totalidade, e assim por diante. É por isso que Kant caracteriza o sublime como resultado de um sentimento provocado por “uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas” (KANT, 2008, p. 90). A imaginação tem sua capacidade brevemente inibida, até que a razão auxilia a imaginação e revela a potência incomensurável da própria razão.

É importante notar que a relação de socorro entre razão e imaginação no sublime não é de harmonia, mas resultado do fracasso da imaginação. E é como desdobramento desse fracasso que a razão se depara com sua finalidade suprassensível, uma finalidade que demonstra, ao mesmo tempo, seu radical descolamento das capacidades limitadas da imaginação. O sublime carrega, assim, a ideia de uma superação da natureza. Pelo fato de que somente a razão é capaz de amparar a imaginação com ideias que ultrapassam o mundo sensível, a faculdade de apresentação do sublime diz respeito ao suprassensível. Limita-se e falha. A razão, então, ampara-lhe e indica para algo que está para além do mundo sensível, para além dos limites de figuração existentes. O conflito entre as faculdades da imaginação e da razão pode ser ainda evidenciado pelas duas diferentes considerações de Kant acerca do sublime: a matemática e a dinâmica.

Em primeiro lugar, vale lembrar que a distinção de Kant entre o sublime matemático e o dinâmico não diz respeito a uma cisão do sublime em duas espécies

² É necessário pontuar que, embora haja uma inclinação de Kant aos objetos da natureza tanto no que concerne ao belo quanto ao sublime, a possibilidade de reflexão sobre os objetos da arte em ambos os ajuizamentos não está inviabilizada. A visão das pirâmides do Egito ou da Basílica de São Pedro, por exemplo, são citadas por Kant como objetos do mundo da arte que provocam o sentimento do sublime (KANT, 2008, p. 98).

diferentes. Ela significa, antes, a exposição de duas disposições que coexistem no ajuizamento do sublime. Com relação à disposição matemática, Kant denomina sublime aquilo que é absolutamente grande. Essa experiência pode ser constatada quando nos deparamos com algo tão imenso que excede a capacidade de nossa imaginação em apreendê-lo em sua magnitude. A imaginação se esforça para captá-lo, para captar sua grandeza, mas não é capaz. Isso nos gera desconforto. Essa incapacidade, contudo, não nos impede de compreender o objeto como **absolutamente grande**, ou mesmo como infinito, ilimitado. Mas a compreensão não provém da própria imaginação, e sim da razão. São suas ideias que intervêm nesse momento de adversidade. É verdade que nesse momento razão e imaginação entram em correlação. Porém, a descrição de Kant é a de uma contradição entre as duas instâncias que resulta no sublime como um sentimento que nos remete a finalidade suprassensível da razão. Em suas palavras: fundamentais da natureza sensível-racional.

Precisamente pelo fato de que em nossa faculdade da imaginação encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito, e em nossa razão, **porém**, uma pretensão à totalidade absoluta como a uma ideia real, mesmo aquela inadequação a esta ideia de nossa faculdade de avaliação da grandeza das coisas do mundo dos sentidos desperta o sentimento de uma faculdade suprassensível em nós (KANT, 2008, p. 96, grifo nosso.).

Com relação à disposição dinâmica, Kant denomina sublime o objeto que quando ajuizado esteticamente apresenta **poder** sobre nós, embora um poder que não é capaz de nos dominar. Quando nos deparamos por exemplo com fenômenos da natureza devastadores como vulcões em erupção, furacões ou mesmo com o oceano revolto, esses fenômenos tornam mínima nossa capacidade de resistência frente a seu poder. Porém, desde que se esteja em uma posição privilegiada e segura, quanto maior o temor mais o fenômeno nos atrai, propiciando em nós o sentimento sublime. Diante do caráter incomensurável da natureza, nós reconhecemos nossa própria limitação e a limitação de nossa faculdade da imaginação em representar adequadamente a grandeza do poder do objeto. Ao mesmo tempo, não obstante, é essa limitação que faz com que nossa faculdade da razão, em que pese seu descolamento da imaginação, nos dê um padrão de medida não sensível, mais adequado à apreensão desses fenômenos. Assim, o sublime dinâmico provoca a percepção de nossa impotência, mas também aflora em nós a

faculdade que nos permite ajuizarmos como independentes e superiores à própria natureza. Nesse caso, a natureza é chamada de sublime apenas na medida em que ela conduz a imaginação a apresentar a condição em que o ânimo proporciona a sublimidade própria de sua destinação.

Dessa caracterização inicial do sublime, seguem-se dois desdobramentos. O primeiro é que, a partir desse movimento descrito por Kant como inicialmente “inconveniente” e “violento” (KANT, 2008, p. 91) do sentimento do sublime para com nossa faculdade de imaginação, o prazer envolvido no sublime é caracterizado como um **prazer negativo**. A rubrica é assim proposta pelo filósofo já que o sublime não comporta uma simples atração entre o ânimo do sujeito e o objeto, como ocorre no ajuizamento da beleza, mas **também** um choque entre eles. O que há, em verdade, é uma relação alternada de atração e repulsão entre o ânimo do sujeito e o objeto que faz com o que o prazer surja apenas indiretamente, após uma transitória sensação de desprazer.

O outro desdobramento é que a concepção de inadequação do sublime à conformidade a fins é apenas **aparente**. Como vimos, o sublime envolve o reconhecimento do poder da razão nos momentos de adversidade da imaginação. Além disso, mesmo que as ideias da razão que socorrem a imaginação não encontrem nenhuma representação adequada, elas ainda assim são avivadas no interior do sujeito. Nesse avivamento, o sujeito se compraz, sente um prazer determinado, mesmo não se tratando daquele prazer usual experimentado no belo. Acontece que no sentimento do sublime, como visto, não é possível captar a forma sensível do objeto em sua completude. Por esse motivo, ele estabelece relação somente com as ideias da razão, e a conformidade a fins envolvida diz respeito apenas ao uso possível de suas intuições. Assim, no sublime, é suscitado apenas **em nós** o senso de conformidade a fins, nunca no objeto. Nisso ele também se distingue do belo natural: “do belo da natureza temos que procurar um fundamento fora de nós; do sublime, porém, simplesmente em nós e na maneira de pensar que introduz à representação da primeira sublimidade” (KANT, 2008, p. 92).

Tendo em vista nossa apresentação, concebe-se que o sentimento do sublime comporta uma impossibilidade de figuração do objeto em sua amplitude. Ele diz respeito a algo que não pode ser exibido, ou que não pode ser completamente captado pelo sujeito. Isso, pois, quando a imaginação se dá conta

de sua insuficiência, ao perceber que o objeto da natureza excede suas fronteiras, ela tem sua função de apresentação interrompida. O que apraz a imaginação é, nesse caso, o amparo da razão e de suas ideias. Disso podemos inferir que, para Kant, o ajuizamento do sublime diz pouco sobre o empírico, o sensível, e mais sobre uma instância que nossa sensibilidade não pode adentrar.

2. A DESSUBLIMAÇÃO DA ARTE.

O conceito de dessublimação da arte emerge na filosofia de Marcuse na década de 60 e tem seus contornos delimitados até a década de 70. Com ele, o filósofo estava se referindo principalmente aos movimentos de vanguarda e à música e literatura negra, para citar alguns exemplos. À elaboração do conceito, nos parece coerente relacionar pelo menos dois “motivos” que aparecem na trajetória intelectual marcusiana. O primeiro deles, temporalmente mais próximo de nós, é apresentado no ensaio “A arte na sociedade unidimensional”. Nele, Marcuse mostra uma espécie de desespero ao perceber que toda a linguagem prosaica, mas principalmente a linguagem da arte tradicional, parece ter morrido. Segundo o filósofo, esta linguagem estaria “incapaz de comunicar o que hoje está acontecendo, arcaica e obsoleta em comparação com algumas das conquistas e com a força da linguagem artística e poética, especialmente no contexto da oposição a esta sociedade” (MARCUSE, 2007, p. 113, trad. nossa.).

Além disso, Marcuse carrega consigo, ao menos desde a publicação de “Sobre o caráter afirmativo da cultura”, a concepção de que, a partir da ascensão da burguesia, se consolidou a separação da cultura do todo social. A arte, a cultura burguesa e seus valores foram percebidos, assim, como pertencentes a um âmbito à parte do mundo da vida cotidiana. A cultura foi isolada em uma dimensão própria, de modo a, mesmo apresentando um mundo deveras melhor que o da luta diária pela existência, não permitir que os indivíduos vislumbrassem que a própria cultura, quando entrelaçada com os valores da dimensão material, poderia indicar uma transformação na realidade social. Por essa razão a cultura é denominada afirmativa: pois ela **afirma**, corrobora, as condições sociais (desiguais) estabelecidas no contexto da ascensão da burguesia.

Um lugar que, para Marcuse, retrata bem essa separação entre cultura e mundo da vida eram os museus. Lá, reproduz-se no indivíduo, nas palavras do filósofo, o “distanciamento dos fatos” (MARCUSE, 1997, p. 129). Nos museus, os indivíduos experimentam, através do contato com as obras de arte, algo sabidamente diverso e melhor do que a experiência cotidiana. O problema, contudo, não consiste somente no fato de os museus proporcionarem essa sensação de elevação, mas também que, do lado de fora deles, as coisas continuavam como eram. A pobreza, a servidão e a infelicidade ainda imperam. A elevação transformou-se, assim, num consolo para o mundo da vida. Ademais, os museus eram também o lugar do tratamento cerimonioso dos clássicos. Marcuse critica o fato de que o status de dignidade de um clássico, que tem sua obra exposta no museu, já era o bastante para fazer com que qualquer tema explosivo que o envolvesse fosse inibido. Conforme o filósofo, “o que um autor clássico disse ou fez nunca precisaria ser levado inteiramente a sério: fazia parte de um outro mundo e não podia entrar em conflito com o mundo vigente” (MARCUSE, 1997, p. 129).

Nessa conjuntura, a da cultura afirmativa, é possível conceber então que, para Marcuse, a arte e a experiência estética foram transformadas em um instrumento de sublimação, tanto no sentido freudiano quanto no kantiano. Conforme explica Imaculada Kangussu (2019, p. 5), a experiência estética sublimada se atrela ao sentido freudiano já que desvia impulsos inadequados à manutenção do social para uma forma estética capaz de tornar possível a experiência do inadequado. O que nos remete à sublimação freudiana. Por outro lado, se atrela ao sentido kantiano pois a incompatibilidade do impulso com o mundo fenomênico está ligada à grandeza e ao dinamismo do impulso, tido como além dos limites de figuração existentes. O que nos remete à categoria do sublime kantiano. Desse modo, na compreensão de Marcuse que abarca tanto a noção freudiana quanto a kantiana, o sublime carrega sempre a ideia de uma elevação – no sentido de uma ascensão em relação à experiência sensível – que passou a compor a experiência estética.

O que Marcuse propõe, por sua vez, numa evidente subversão das concepções de Freud e Kant, é uma dessublimação da arte. O conceito visa compreender e instigar experiências estéticas que retirem a arte do campo do sublime/sublimado e que possam ser capazes de ir além do caráter afirmativo e

ilusionista da arte, introduzindo-a na determinação dos fenômenos. Deste modo, a arte é trazida à materialidade, em direção a experiências concretas. O corpo encontra lugar na dessublimação e o anteriormente sublime se transforma em fenômeno. A arte dessublimada entrelaça-se com a realidade, sem, porém, sucumbir à última. Assim, ela parece apta a realizar a contra imagem da cultura afirmativa que Marcuse vislumbrou no texto supracitado³. Em *Contrarrevolução e revolta*, o filósofo descreve o movimento de dessublimação como:

O retorno a uma arte “imediate” que responda, e ative, não só o intelecto e a sensibilidade refinada, “destilada”, restrita, mas também, e primariamente, a experiência sensível “**natural**”, livre dos requerimentos de uma sociedade exploradora obsoleta. A busca é por formas artísticas que expressem a experiência do corpo (e a da “alma”), não como veículos do poder do trabalho e da resignação, mas como veículos de libertação. Esta é a busca de uma **cultura sensorial [sensual]**, “sensorial” no modo como ela envolve a transformação radical dos sentidos humanos na experiência e na receptividade: a emancipação destes de uma produtividade autopropulsora, lucrativa e mutiladora (MARCUSE, 1972, p. 81-82, trad. nossa).

A arte dessublimada é “imediate”, para Marcuse, porque ela **imediatamente** fomenta tanto o intelecto quanto, e principalmente, o corpo dos seres humanos. Ela não eleva como a cultura afirmativa, mas sim privilegia a experiência instantânea, mental e corpórea, que se dá no contato com determinadas intervenções artísticas. Por esse protagonismo do corpo, suscitado pela elaboração de novas formas, a dessublimação da arte parece distante da experiência estética mais tradicional, desligada do mundo cotidiano. Ela está, assim, mais próxima da experiência imediata dos seres humanos, que é aflorada pela arte. Ademais, fica igualmente evidente, na passagem supracitada, os contornos políticos da dessublimação: livre dos requisitos da sociedade exploradora, ela é tida como um veículo de libertação. Gostaríamos, no entanto, de explicitar a dimensão política da arte dessublimada no decorrer de nossa argumentação.

³ “Existe um conceito de cultura que pode oferecer um instrumento importante para a pesquisa social porque nele se expressa o entrelaçamento do espírito com o processo histórico da sociedade. Refere-se ao todo da vida social, na medida em que tanto os planos da reprodução ideal (cultura no sentido estrito, o 'mundo espiritual') quanto também da reprodução material (da 'civilização') formam uma unidade historicamente distinguível e apreensível”. (MARCUSE, 1997, p. 95).

Ainda em *Contrarrevolução e revolta*, Marcuse recorda que, no período entre Guerras, quando havia um notável empenho dos/as artistas para com a fragmentação da forma artística tradicional, Antonin Artaud formulou seu propósito de acabar com as obras-primas. Na medida em que a rubrica denota uma separação entre arte e realidade, era preciso que a arte desmoronasse e começasse seu trajeto novamente. “*En finir avec les chefs-d’oeuvres*” (ARTAUD *apud* MARCUSE, 1972, p. 111) relembra Marcuse, citando as palavras de Artaud. Para o poeta francês, a arte deveria ser um assunto das massas, das ruas, do corpo e da natureza. Em suma, a arte deveria reestabelecer sua unidade com a natureza, que foi sendo progressivamente perdida. Conforme explica Marcuse, a serpente se move ao som da flauta na obra de Artaud, “não por causa do ‘conteúdo espiritual’ dos sons, mas porque as suas vibrações se comunicam através da terra a todo o corpo do réptil” (MARCUSE, 1972, p. 111, trad. nossa). Ainda que o teórico crítico não cite diretamente a dessublimação da arte nesse ponto do texto, é possível estabelecer essa ligação entre ela e o pensamento de Artaud. Ambas dizem respeito ao corpo, à natureza e a uma negação do caráter ilusionista das obras de arte tradicionais.

Em outro ensaio, “A sociedade como obra de arte”, no qual Marcuse também não cita diretamente a dessublimação da arte, porém nos permite novamente a associação, o filósofo considera que na época todos os esboços da imaginação criativa pareciam estar se transformando em possibilidades técnicas. As sociedades afluentes, por sua vez, tendo em vista o nível tecnológico tão avançado atingido, poderiam (e deveriam) criar as condições para que a verdade da arte fosse incorporada no processo social. Assim, a arte se materializa na realidade, remetendo ao movimento da dessublimação. É notável, contudo, que pelo nível de repressão estabelecido nessas sociedades, a criação dessas condições foi frustrada. Se, entretanto, uma sociedade liberta tivesse sido vitoriosa, a imaginação criativa poderia se converter em uma força social de transformação e reconfiguração da realidade, bem como o ambiente social se tornar espaço e material potenciais para a arte (Cf. MARCUSE, 2007, p. 128). Na medida em que tende à dessublimação, a arte pode indicar o caminho para uma transformação objetiva do ambiente social. Ela denota a possibilidade das capacidades produtoras da arte se confundirem com as capacidades produtoras da própria sociedade. Nesse sentido, abre-se a possibilidade de a construção do mundo real ser análoga à construção do mundo da arte.

Entretanto, a dessublimação implica mais do que uma transformação meramente objetiva, no espaço físico e social. Na medida em que ela atinge as dimensões da imaginação, da percepção e da linguagem, capazes de reorientar a realidade, a dessublimação da arte opera também uma transformação subjetiva dos indivíduos. Evidenciando tal proposição, ao final do texto supracitado, Marcuse afirma:

Hoje isso significa: não mais a grande arte do passado, representativa, reconciliadora, purificadora, que não é mais párea para a realidade contemporânea e está condenada ao museu, mas sim a intransigente **recusa da ilusão**, o repúdio do pacto com o status quo, a liberação da consciência, imaginação, percepção e linguagem de sua mutilação na ordem prevalecente (MARCUSE, 2007, p. 129, trad. nossa).

Proposta essa de transformação subjetiva alçada também em *Um ensaio sobre a libertação*. Ao citar alguns fenômenos estéticos dessublimados, que apelam aos impulsos sensíveis, como a pintura não-figurativa, o fluxo de consciência na literatura, o blues e o jazz; bem como fenômenos estéticos altamente cerebrais, de formas calculadas, como o abstracionismo e a dodecafonía, Marcuse afirma:

Estes não são meramente novos modos de percepção reorientando e intensificando os modos antigos; eles antes dissolvem a própria estrutura de percepção para criar espaço – para quê? O novo objeto ainda não está “dado”, mas o objeto familiar tornou-se impossível, falso. Da ilusão, imitação, harmonia, para a realidade – mas a realidade ainda não está “dada” [...] A realidade tem de ser descoberta e projetada. Os sentidos precisam aprender a não ver mais as coisas por meio dessa lei e ordem na qual foram formados (MARCUSE, 1969, p. 38-39, trad. nossa).

É pelo fato de que a arte proporciona uma experiência de liberdade, ainda que privada e artificial, que ela pode também incidir sobre a subjetividade humana. A arte é capaz não somente de se dessublimar, como também operar uma dessublimação dos valores, normas e necessidades que compõem a consciência dominante. O fio condutor dessa alteração na subjetividade dos indivíduos, Marcuse nos revela, é a forma artística. Mesmo na arte dessublimada, da qual fragmentação e despedaçamento da forma são muitas vezes partes constituintes, ainda há um comprometimento do/a artista para com a forma. A “inteira de-

formação é Forma” (MARCUSE, 1969, p. 42, trad. nossa), ressalta Marcuse ainda no Ensaio. Essa deformação, a busca por uma **antiarte**, continua sendo oferecida e contemplada como arte.

O compromisso do/a artista para com a forma não é, contudo, o da construção de uma forma que remeta a um plano suprassensível, como ocorre na cultura afirmativa, mas sim o da edificação da forma como parte da própria realidade. A forma artística representa a conquista da percepção atinente à arte. Ela requer e sugere essa percepção. Esse é um tipo de percepção que destrói o automatismo instaurado socialmente e revela aquilo que estava obnubilado na realidade: o que as coisas ainda podem ser. Essa é a experiência de liberdade engendrada pela arte. Por meio da forma e de suas “exigências”, e pelo fato de que esta forma está alienada da alienação que as sociedades produzem, os indivíduos se percebem livres, mesmo que por um breve momento. E essa percepção, na concepção de Marcuse, pode muito bem ser o **estopim** para uma transformação no estado de coisas convencional.

3. FIGURAR O INFIGURÁVEL.

Depois dessa breve explanação acerca de alguns aspectos do conceito marcusiano, nos voltemos novamente ao seu parentesco com o sublime kantiano. Podemos nos perguntar a essa altura: ao que exatamente Marcuse se opõe no conceito de Kant através de sua concepção de dessublimação da arte?

Em primeiro lugar, a dessublimação permite tornar figurável aquilo que, no sublime, não encontra uma figuração adequada. Vimos que o sublime kantiano comporta em si uma impossibilidade de figuração do objeto em sua amplitude, já que a imaginação não é capaz de assimilar o excesso que determinada apresentação da natureza provoca nela. Dessa maneira, quando a razão socorre a imaginação com ideias que não compõem o mundo sensível, torna-se evidente a correspondência entre o sublime e o suprassensível. A dessublimação da arte, por sua vez, visa transformar o sublime em fenômeno. Marcuse usa o conceito para descrever intervenções que, mesmo distintas do mundo real – já que são **formadas**

esteticamente –, estão entrelaçadas com ele. E neste entrelaçamento entre a realidade e a arte, o próprio ambiente social comum se torna um local frutífero para a criação e a fruição artísticas. Nesse sentido, enquanto o sublime kantiano está completamente alienado da dimensão material, a arte dessublimada resguarda sua correlação com o mundo da vida e as afecções sensíveis e corpóreas advindas dele.

Essa **figuração do infigurável**, no entanto, possui contornos mais amplos. Podemos inferir deste movimento, que a dessublimação da arte acarreta toda uma esfera ligada à realização dos desejos dos indivíduos, desejos que não têm lugar no mundo administrado. Assim, a dessublimação da arte é também terra da realização da utopia. Ela lida com valores ligados ao sublime, porém, os dessublima: dá a possibilidade de sua concretização. A dessublimação representa, nesse sentido, a possibilidade do que antes era infigurável, impossível, informe, tomar forma no mundo.

Tomemos como exemplo uma das expressões mais citadas por Marcuse no âmbito da dessublimação: a música dos guetos norte-americanos. O teórico crítico reconhece que a música negra, sobretudo o blues e o jazz, é a base mais autêntica do movimento denominado como “música viva”. Ambas as expressões dão voz ao “grito e canto dos escravos e dos guetos”. Nelas, “a vida e a morte de homens e mulheres negras são vividas novamente: a música é corpo; a forma estética é o gesto de dor, sofrimento, denúncia” (MARCUSE, 1972, p. 114, trad. nossa). Nesta caracterização, presente em *Contrarrevolução e revolta*, Marcuse dedica ainda uma nota de rodapé à Pierre Lere, em seu ensaio “*Free jazz: evolution ou révolution*”. Na passagem escolhida por Marcuse, Lere considera que a liberdade das formas musicais que o jazz apresenta é o reflexo estético da vontade de se libertar das amarras sociais. Por meio da tradução dessa vontade em forma, negros e negras se percebem, então, livres para expressar uma nova ordem em que eles e elas não estão mais sujeitos ao racismo, à violência e à opressão. Nas palavras de Lere, “transcendendo a estrutura tonal do tema, o músico encontra-se em posição de liberdade. A busca de liberdade é traduzida em musicalidade atonal; ela define um clima modal em que o Negro expressa uma nova ordem” (LERE, 1970, p. 320, trad. nossa).

Em “Discurso de formatura ao conservatório de música da Nova Inglaterra”, Marcuse considera ainda a música negra como a expressão de toda uma vida, a expressão de uma experiência que se encontra fora e abaixo da tradição da

arte. Pelas condições desiguais a que historicamente foram submetidas, as pessoas negras não podiam levar a sério a chamada “música séria”. A saída foi uma arte dessublimada, não contemplativa por excelência, em que o **gap** entre a criação e a recepção foi superado. Isso porque, o blues e o jazz, por sua potência de afecção sensível suscitada pela forma, conduzem quase que automaticamente à ação espontânea do corpo. A música dessublimada “**traduz** diretamente o movimento dos sons no movimento dos **corpos**” (MARCUSE, 2007, p. 137, trad. nossa), aponta o teórico crítico. Neste sentido, o resultado da experiência e da percepção levadas a cabo pela música negra é apresentado por Marcuse como uma espécie de dialética. Esse resultado representa “a exuberância da **repressão descartada**; mas também a consciência de opressão e degradação, explodindo, imediatamente e sem as restrições artísticas impostas pela forma tradicional de beleza e ordem” (MARCUSE, 2007, p. 137, trad. nossa).

Mais tarde, a potência de expressão do blues foi percebida também por Angela Davis, em *O legado do blues e o feminismo negro: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*. A autora demonstra como essa música, reconhecidamente detentora de uma forma estética, auxiliou na afirmação da independência das mulheres negras. Isso tendo em vista que, por meio do blues, as mulheres experimentavam conjunturas que não lhes eram permitidas em seu cotidiano. Através da criação ou da recepção da forma, elas saíam da posição de subordinação a que historicamente foram associadas. Os problemas individuais isolados eram reelaborados como problemas compartilhados pela comunidade negra. Assim, Davis (1998, p. 74) aponta que o blues indicou um estágio no desenvolvimento histórico, não só das mulheres negras, mas de todo o povo afro-americano, no qual elas e eles pareciam aptos a provarem novas possibilidades, aptos a subverterem, ainda que simbolicamente, sua própria situação social. Corroborando o diagnóstico de Davis, Nathália Barroso e Kangussu, em seu artigo “Angela Davis, as mulas do mundo e a música: por um novo paradigma”, afirmam que:

As cantoras de blues inauguraram um novo modo de se viver uma política cultural que havia sido criada por elas, possibilitaram uma nova forma de se pensar a mulher, particularmente a mulher negra. O blues enfrenta matérias emocionais, sexuais e históricas que são associadas à realidade histórica específica, muitas das letras apresentam declarações complexas que transcendem as particularidades das cantoras

e assumem uma forma de denúncia sobre uma condição comum às mulheres negras (BARROSO; KANGUSSU, 2020, p. 194).

Na música negra, portanto, é criada uma situação que não está dada na realidade existente. Ela faz com que negros e negras se desprendam de seu contexto de sofrimento e opressão, e superem-no, ainda que por meio do breve momento proporcionado pela arte. Quando fala que a “música é corpo”, Marcuse parece sugerir que a música negra proporciona uma união entre forma e corpo. É o que insinua a dessublimação da arte: forma e corpo, ainda que instâncias distintas, se entrelaçam na fruição artística. Na arte dessublimada, a forma precisa do corpo tanto quanto o corpo precisa da forma. Evidencia-se, desta maneira, que a conjuntura figurada pela arte não encontra relação com o âmbito do infigurável. Através dos contornos da forma e mesmo da de-formação, a dessublimação da arte permite a figuração desta experiência de liberdade. A dessublimação **realiza** os sonhos. Ela apresenta a possibilidade de desejos e valores humanos, antes colocados na esfera do sublime, serem experimentados materialmente.

4. MANTER O SUBLIME NO NOME

Como sugerimos no título de nosso ensaio, a apropriação de Marcuse do sublime kantiano é dialética. Isso significa que, além de criticar e se opor a certas configurações que o conceito apresenta, o teórico crítico também resguarda aquilo que, no mesmo conceito, pode ser interessante para sua teoria. Afinal, Marcuse mantém o **sublime** no nome do conceito de **dessublimação da arte**. A pergunta que se coloca, por conseguinte, é: do que exatamente Marcuse se apropria no conceito kantiano? A resposta para essa questão, em nossa concepção, reside no caráter negativo do prazer provocado no sublime kantiano, e que interessa à Marcuse. Nossa proposta é de que essa relação de aproximação entre os conceitos marcusiano e kantiano se dá pelo caráter de recusa que a dessublimação incorpora. Veremos, no entanto, que se trata de uma recusa **artisticamente configurada**. Uma recusa que se traduz em formas que, assim como ocorre no sublime, não produzem prazer imediatamente.

É justamente por seu potencial de transformar tanto a subjetividade quanto o ambiente social, de liberar a consciência e a percepção, que a dessublimação evoca o caráter negativo da arte, de protesto e de recusa. Esse caráter parece ter se acentuado principalmente durante a Primeira Guerra com o dadaísmo e, posteriormente, se espalhado pelo restante das vanguardas e outras intervenções modernas e contemporâneas. Em comum, elas representavam a rejeição das formas da arte tradicional que, por seu caráter mimético e ilusionista, apraziam imediatamente. No caminho contrário, as vanguardas conduziram à renúncia da representação; à fragmentação de palavras e frases; ao abandono do discurso linear e da tonalidade tradicional. Em suma, formas que, destoando da tradição, não produziam prazer de modo imediato.

Nesse contexto, o prazer provocado pela dessublimação das vanguardas, quando este era uma possibilidade, só poderia se concretizar por meio de mediações. Essa argumentação corrobora com a noção marcusiana apresentada em “A arte na sociedade unidimensional”, para a qual a arte parecia estar incorporando elementos antes alheios a ela própria, elementos que tendiam para a sua dimensão política. Nesse processo, a dimensão estética foi perdendo seu simulacro de neutralidade, tornando questionável até mesmo a noção de arte **como arte**. Deste modo, segundo Marcuse, o/a artista foi impelido a formular e a comunicar uma verdade “que parece incompatível com a forma artística e inacessível a ela” (MARCUSE, 2007, p. 116, trad. nossa). A tendência de recusa da arte dessublimada faz com que o prazer provocado por ela surja apenas indiretamente, assim como no sublime kantiano.

Notemos, entretanto, que, aqui, a verdade da arte apenas parece inadequada à forma. O modo de apresentação desta verdade permanece ainda dentro dos limites da arte. Ele é fruto do próprio desenvolvimento interno da arte, num ponto em que ela decidiu se voltar contra suas próprias ilusões. Somente desse modo é que ela compõe a luta contra o estado de coisas estabelecido, um estado de coisas que domina os indivíduos tanto física quanto mentalmente. Em *Arte como forma de realidade*, Marcuse postula: “a Arte, em virtude de sua própria dinâmica interna, torna-se uma força política.” Um pouco mais adiante, ele continua.

Hoje, a Arte integra as forças de rebelião somente enquanto dessublimada: uma Forma viva que dá palavra, imagem e som para o Inominável, para a mentira e sua elucidação, para o horror e a libertação

dele, para o corpo e sua sensibilidade como a fonte e sede de toda “estética”, como sede da alma e sua cultura, como a primeira “apercepção” do espírito, *Geist* (MARCUSE, 2007, p. 145, trad. nossa).

Vemos, assim, que a dessublimação não implica a existência de uma arte imediatamente política. “O conceito de ‘arte política’ é monstruoso e a arte por si nunca poderia cumprir essa transformação” (MARCUSE, 2007, p. 118, trad. nossa), considera Marcuse, um autor cauteloso e consciente dos horrores provocados, por exemplo, pelo realismo socialista.⁴ Pelo contrário, trata-se de perceber a dimensão política da arte na medida em que ela, a arte, libera a sensibilidade e a percepção que a transformação social requer. Isto é, a arte dessublimada, mas não apenas ela, é considerada política por sua capacidade interna de liberação, suscitada pela forma estética, e não por nenhum objetivo político externo a ela.

O sentido de nossa argumentação neste quarto tópico, a saber, o de detectar qual a aproximação plausível entre a dessublimação da arte e o sublime kantiano, converge, pois, com o movimento de Fernanda Proença em seu artigo “Sublime, sublimação e expressão: a ressonância de Kant e Freud na articulação adorniana entre arte e sociedade”. Nele, a autora retoma pontos pelos quais Adorno se opõe à estética de Kant, bem como pontos pelos quais ambos os autores podem ser aproximados. Em um determinado momento desse movimento, por conseguinte, Proença (2020, p. 127) sugere a associação entre o conceito de expressão adorniano e o sublime kantiano.

Assim como para Marcuse no contexto da dessublimação da arte, para Adorno, o modelo representativo da mimesis tornou-se inadequado para a arte moderna, com a qual ele se identifica, de um modo geral. A ruptura artística com esse modelo no pensamento de Adorno tem dois desdobramentos principais, segundo Proença (2020, p. 1270): de um lado, a exigência de uma postura quase combativa do observador; de outro, a substituição da sensação de prazer desinteressado de Kant por um desprazer denunciador. Esse é um desprazer que escancara a incompatibilidade das faculdades cognitivas para com a arte e que,

⁴ Movimento artístico surgido na antiga União Soviética, em que os temas das obras eram explicitamente determinados pelos interesses políticos do regime.

portanto, nos remete à categoria do sublime. Diferente do belo, no qual a conformidade a fins dá a percepção de uma reconciliação entre sujeito e natureza, no sublime, a aparente inconformidade a fins provoca um **conflito** no sujeito que, por fim, reconhece sua incapacidade em apreender o fenômeno em sua totalidade. Este conflito é valioso à Adorno e pode ser transposto para arte. O conceito de expressão permite essa transposição. Na medida em que ele, o conceito, privilegia a alteridade do objeto estético até o ponto em que o objeto estimule a imaginação a confrontar-se com si mesma, projetando possibilidades emancipatórias, a expressão encontra eco no sublime kantiano.

Notemos, entretanto, que a correspondência entre Adorno e Marcuse diante do sublime kantiano é ambígua. Por uma via, há uma profunda distinção entre as apropriações de ambos. Adorno permanece no sublime como expressão de recusa, Marcuse dessublima para viabilizá-la. Por outra, é notável a preocupação de Marcuse, assim como a de Adorno, de resguardar aquilo que no sublime lhe parece apropriado para a elaboração de sua própria teoria estética.

Chegamos, assim, ao fim de nossa investigação. Nosso objetivo foi que a apropriação de Marcuse do sublime kantiano é dialética. Se, por um lado, a arte dessublimada permite a figuração do infigurável, destoando da categoria do sublime, por outro, ela mantém o surgimento indireto do prazer, uma outra espécie de prazer negativo. Ademais, esperamos ter evidenciado que a dessublimação da arte é um conceito frutífero para se pensar a dimensão política da arte. Em seu entrelaçamento com o real, ela incorpora elementos políticos. Porém, isso acontece ainda dentro do desenvolvimento interno da arte. É apenas deste modo que ela constitui “um elemento essencial das políticas radicais: das forças subversivas em transição” (MARCUSE, 1969, p. 48). A arte dessublimada antecipa um estágio utópico da sociedade. Mas é pela própria experiência que proporciona, que ela testemunha que a utopia é realizável.

REFERÊNCIAS:

BARROSO, Nathália; KANGUSSU, Imaculada. Angela Davis, as mulas do mundo e a música: por um novo paradigma. *Ideação*, v. 1, n. 42, 2020.

- CASSIRER, Ernst. Kant, vida y doutrina. México: Fondo de Cultura Economica, 1948.
- DAVIS, Angela. Blues legacies and black feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday. New York: Vintage, 1998.
- KANGUSSU, Imaculada. Breve ensaio sobre dessublimação da arte: uma proposta de Herbert Marcuse. In: GALÉ, Pedro Fernandes; PIMENTA, Pedro Paulo; SILVA, Cíntia Vieira; VIEIRA, Vladimir. (Orgs.) Estética em perspectiva. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2019.
- KANT, Immanuel. Crítica da faculdade do juízo. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- LERE, Pierre. Free jazz: evolution ou révolution. Revue d’Esthétique, Paris, v. 3-4, 1970.
- MARCUSE, Herbert. An essay on liberation. Boston: Beacon Press, 1969.
- MARCUSE, Herbert. Art as Form of reality. In: KELLNER, Douglas. (ed.) Art and liberation: collected papers of Herbert Marcuse, v. 4. London and New York: Routledge, 2007.
- MARCUSE, Herbert. Art in the one-dimensional society. In: KELLNER, Douglas. (ed.) Art and liberation: collected papers of Herbert Marcuse, v. 4. London and New York: Routledge, 2007.
- MARCUSE, Herbert. Commencement speech to the New England conservatory of music. In: KELLNER, Douglas. (ed.) Art and liberation: collected papers of Herbert Marcuse, v. 4. London and New York: Routledge, 2007.
- MARCUSE, Herbert. Counterrevolution and revolt. Boston: Beacon Press, 1972.
- MARCUSE, Herbert. Sobre o caráter afirmativo da cultura. In: MARCUSE, Herbert. Cultura e sociedade, vol.1. Trad. Wolfgang Leo Maar, Isabel Loureiro e Robespierre de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- MARCUSE, Herbert. Society as a work of art. In: KELLNER, Douglas (ed.). Art and liberation: collected papers of Herbert Marcuse, v. 4. London and New York: Routledge, 2007.
- PROENÇA, Fernanda. Sublime, sublimação e expressão: a ressonância de Kant e Freud na articulação adorniana entre arte e sociedade. Rapsódia, n. 14, 2020.

INFORMAÇÕES ADICIONAIS

Gabriel Dias é Doutorando em filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestre em filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto. Graduado em filosofia pela Universidade Estadual de Maringá. Desenvolve pesquisa na área de estética e filosofia da arte com ênfase na Teoria Crítica. E-mail: gbds__@hotmail.com.

Artigo recebido em: 18/01/2023.

Alterações entregues em: 20/04/2023

Aceito em: 20/04/2023.