

SOBRE A ALTERIDADE DO ARTISTA EM RELAÇÃO AO MUNDO QUE O CERCA, SEGUNDO HERBERT MARCUSE

*Imaculada Kangussu¹
lecakangussu@hotmail.com*

RESUMO *O artigo apresenta a primeira reflexão de Herbert Marcuse a respeito da separação entre arte e vida, desenvolvida em sua tese de doutorado, Der deutsche Künstlerroman (O romance do artista alemão). A dissonância entre o mundo da arte e o mundo da vida percebida nesse texto inicial permeia o pensamento do filósofo em toda sua obra futura. A infinita riqueza interior da imaginação e da criatividade humana será sempre vista em conflito estético e social com o chamado mundo real.*

Palavras-chaves *Estética, Literatura, Teoria Crítica, Poesia, Beleza, Eros*

ABSTRACT *The article presents the first Herbert Marcuse reflection towards the separation between art and life, which is developed in his doctoral dissertation, Der deutsche Künstlerroman (The German Artist Novel). The dissonance between the world of art and that of life per pass the philosopher thought and all his future works. The infinite inner richness of human imagination will always be in aesthetic and social conflict with the so-called real world.*

Keywords *Aesthesis, Literature, Critique Theory, Poetry, Beauty, Eros*

¹ Professora do Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto. Artigo recebido em 15/09/05 e aprovado em 15/11/05.

Quando escreve sobre arte Herbert Marcuse privilegia a literatura, mais do que a música, a pintura, a escultura ou outras formas estéticas. Isso se deve à formação que, da graduação ao doutorado, foi dedicada primeiramente à história e à teoria literária. Na literatura alemã, o futuro filósofo encontrou o tema da alteridade da sensibilidade artística em relação às estruturas organizadoras do chamado mundo real. A tese sumariamente intitulada *Der deutsche Künstlerroman*, trata de um tópico pouco convencional, e nem por isso menos importante, dentro dos estudos literários: o romance de formação do artista. Analisado por Marcuse como um caso particular do romance de formação (*Bildungsroman*), o chamado *Künstlerroman*,² tem como herói um artista e apresenta a oposição entre arte e vida, a separação do artista em relação ao mundo que o rodeia. O complexo de situações e eventos que nele se desenrolam refere-se ao desenvolvimento da autoconsciência e de um modo de vida essencialmente estético, e à tensão que tal especificidade provoca no mundo à sua volta. Faço coro aos comentadores que consideram que o trabalho contém *in nuce* formulações de muitos temas dos projetos intelectuais posteriores do filósofo.³ Conforme Martineau, “sua primeira dissertação acadêmica, em 1922, continha as sementes de vários termos que iriam marcar sua jornada intelectual.”⁴ Contudo, salienta Katz, “somente cinquenta anos depois é que as implicações críticas e subversivas de seus conceitos foram completamente acessíveis e seu profundo conteúdo radical explicitado.”⁵

A existência de um gênero de ficção no qual o artista é protagonista implica a existência de uma sociedade que identifica o artista como um tipo social distinto, cujo modo de viver (*Kunstlertum*) não coincide com o dos homens que o cercam (*Menschentum*). O “romance do artista” é possível em virtude do fato de que o artista possui um estilo de vida particular, e isto é tomado como evidência de que as outras formas de existência social não são adequadas ao ser interior, à essência, do artista. Este é tratado na tese como um tipo filosófico especial, cuja vida sustenta uma oposição à existência no domínio desespirtualizado das rotinas diárias. A diferença de arte e vida, a separação entre o artista e o mundo que o rodeia são pressupostos do *Künstlerroman*,

2 Será citado como *KR* e seguido do número da página.

3 KATZ. *Herbert Marcuse and the Art of Liberation*, p. 40; KELLNER. *Herbert Marcuse and the crisis of Marxism*, p. 20-21; RAULET. *Herbert Marcuse Philosophie de l'Emancipation*, p. 70; REITZ. *Art, Alienation and the Humanities*, p. 23.

4 MARTINEAU. *Herbert Marcuse's Utopia*, p. 61.

5 KATZ. *Herbert Marcuse and the Art of Liberation*, p. 52. Por outro lado, apesar de considerar que “os temas de sua dissertação influenciaram o trabalho de vida de Marcuse”, Fred Alford critica Katz julgando que seu maior erro teórico é a “tendência a ler nos primeiros trabalhos de Marcuse temas que só foram desenvolvidos mais tarde, particularmente o emprego, por Marcuse, da ‘dimensão estética’ como padrão de julgamento”. ALFORD. *Science and the Revenge of Nature*, p. 22.

segundo Marcuse, “e seu problema é o sofrimento e a solidão do artista, sua luta por uma nova comunidade” (*KR*, p. 332). O *Kunstlerroman* só aparece quando a forma de vida artística difere daquela da sociedade em geral, quando a arte não é mais imanente à vida, quando o artista representa um tipo humano e social cuja essência é permanecer fora dos limites da sociedade estabelecida, estranho a ela, em êxtase, raiva ou desespero. A substância de sua vida é a beleza, e a forma é a alienação, a impossibilidade de integração. Ultrapassar esta situação alienada se transforma, portanto, no *telos* de seu romance. A nostalgia da comunidade permanecerá presente em obras posteriores de Marcuse. Em *Eros e civilização* e em *O homem unidimensional*, conforme observa Raullet, “a comunidade é identificada com a unidade original — erótica, vital — do eu e do mundo”.⁶

O artista do *Kunstlerroman* é apresentado se movendo dentro de um mundo não-artístico e antagônico à experiência de criação estética, como portador de uma sensibilidade inábil em integrar-se ao modo de vida burguês moderno e que busca, portanto, esta integração; busca atingir uma forma de vida que “resolva a oposição entre o espírito e a sensualidade, a arte e a vida, a existência artística e o mundo em volta” (*KR*, p. 16). O desejo de ultrapassar esse cisma debilitante é ativado pela idéia da existência de um estado anterior de harmonia entre subjetividade artística e mundo exterior, forma e realidade, sujeito e objeto. A natureza histórica do *Kunstlerroman* é definida contra o fundo radiante de um estágio primevo da civilização, quando era ignorada a oposição entre a vida e a forma. A interpenetração da arte e da vida só pode existir se a vida for vivida efetivamente como idéia e como espírito, escreve Marcuse, “mas desde que o mundo daqui de baixo foi dessacralizado, o espírito se ressentido de sua carne como uma incongruência e uma limitação e aspira a se arrancar à realidade entrando, assim, em conflito como ela” (*KR*, p. 12). O preço da transcendência que as obras de arte são capazes de propiciar aos sujeitos fruidores é a alienação daqueles que as produzem. Simultaneamente, a vida se realiza e se aliena nas formas estéticas.

Neste aspecto, a tese se apóia fundamental e explicitamente na *Estética* de Hegel, em *A alma e as formas* e em *A teoria do romance*, de Lukács. Seguindo *A teoria do romance*, Marcuse considera, dentro da história da civilização, a existência de um estágio inicial de totalidade harmônica, de conciliação entre homens e mundo social que quando foi rompido produziu o “desabrigo transcendental”, nas palavras de Lukács. E identifica a Grécia pré-socrática, da época dos poetas épicos, como lugar e tempo em que a forma artística

6 RAULET. *Herbert Marcuse Philosophie de l'Emancipation*, p. 70.

aparecia na vida coletiva, “a vida era arte” (*KR*, p. 10). Como Lukács, Marcuse diferencia então a poesia épica — expressão da vida coletiva de toda uma comunidade — do romance, que assinala justamente a alienação do indivíduo. E, seguindo Hegel, utiliza o termo “épico” para se referir não simplesmente a um gênero de poesia, mas também a um mundo poeticamente organizado; épico não se refere apenas a uma forma de arte, mas a uma categoria histórica.⁷ Conforme veremos, há algo de épico também nos romances. No verso épico, escreve Lukács, “se ordena a totalidade da vida na qualidade de existência feliz, segundo uma harmonia pré-estabelecida, já antes de qualquer criação literária”.⁸ A epopéia é considerada “a utopia completamente imanente na hora histórica”.⁹ Nela, o equilíbrio da obra apóia-se em uma situação objetiva, o apagamento dos limites entre sujeito e totalidade a faz grande. Distintamente, o romance cria uma totalidade a partir de experiências fragmentadas de um mundo esfacelado. No romance, o fragmento de vida apresentado cresce à força da maestria do escritor. O equilíbrio da obra depende da forma que ele cria para apresentar seu objeto. Lukács considera que o romance é a mais artística das formas literárias, por ser capaz de traduzir, de maneira muitíssimo abstrata, o sentido último de toda criação artística como significado de seu próprio conteúdo. No romance, porque “o olhar apreende o não-senso de sua própria nudez, sem nenhum comedimento, a força envolvente desse olhar que não conhece nem receio, nem esperança, confere-lhe o sacramento da forma”.¹⁰ O sem sentido torna-se forma enquanto tal. A forma o acolhe, o ultrapassa, o liberta. “Entre o romance e as formas lírico-épicas há um fosso”: se, no primeiro, o que foi alçado através da forma à significação possui um sentido imanente, mesmo que de maneira relativa, “é preciso que o sujeito tornado mudo lute por encontrar em si mesmo as palavras que, a partir do sentido relativo do acontecimento narrado, lancem uma ponte para o absoluto”. É o poder do poeta que passa a dar sentido à vida. Só o sujeito estético pode ser capaz de aceder à harmonia perdida. Através de uma autonomia consciente, o artista se serve das ficções como instrumentos para dar voz a sua própria exegese do sentido do mundo. As ficções se apresentam como epifanias de uma verdade que não lhes preexistia e que já era buscada. Não é mais uma totalidade anteriormente existente que recebe forma, mas as relações mundanas e a atitude do escritor diante delas. A criação do objeto pelo artista, “tornado o único senhor do ser”, é incapaz de produzir uma totalidade efetiva, esta teria que ser

7 Cf. KATZ. *Herbert Marcuse and the Art of Liberation*, p. 40-41.

8 LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 63.

9 *Ibidem*, p. 64.

10 *Ibidem*, p. 55. São da mesma página as próximas citações.

imaneente. Por mais alto que o artista se eleve acima do real, é sempre de objetos isolados que ele se apossa. O sujeito permanece empírico, o seu ato estruturador é simplesmente uma tomada de posse em relação aos objetos cujas essências são análogas à sua própria, “e o círculo que traça em torno daquilo que separou e circunscreveu perfeitamente só determina os próprios limites de sua subjetividade e não os de um cosmos completo em si”.¹¹ Ao romper a totalidade do mundo, o sujeito é também, ele mesmo, reduzido a um estado de fragmento. Segundo Lukács, “o romance é a epopéia de um tempo em que a totalidade extensiva da vida já não é dada de maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência de sentido à vida se tornou um problema mas que, apesar de tudo, não cessou de aspirar à totalidade”.¹² Realizar tal aspiração é uma epopéia. Por isso, dessa perspectiva, o herói do romance é um indivíduo épico, enquanto o herói da epopéia nunca é um indivíduo. O romance é a epopéia “de um mundo abandonado por Deus”¹³, escreve Lukács, é a forma amadurecida, “por oposição à infantilidade normativa da epopéia”.¹⁴

Em *A teoria do romance*, a arte é apresentada como uma realidade visionária do mundo que nos seria adequado, ela não é reflexo, uma vez não há um modelo a ser copiado, é totalidade criada, pois a unidade natural das esferas rompeu-se para sempre. Como a arte não pode ser mais a imitação de uma harmonia natural, ela se torna autônoma. Se o mundo moderno é mais rico em dons e em perigos do que o dos Gregos, Lukács observa que essa mesma riqueza fez desaparecer o sentido positivo sobre o qual repousava a vida, que era a totalidade. Enquanto realidade primeira e formadora de todos os fenômenos, a totalidade implica que uma obra fechada sobre ela mesma possa ser completa: porque tudo nela advém sem que nada seja excluído ou reenvie a uma síntese superior. O romance, e particularmente o *Bildungsroman*, foi considerado por Lukács como expressão de tentativa de reconstituição da totalidade. Tentativa que permanece imperfeita. “Os fundamentos abstratos do romance só tomam forma graças ao ato pelo qual essa abstração se desmascara lucidamente a si mesma; a imanência do sentido tal como a exige a forma nasce justamente do fato de ir até o fim, e sem nenhuma contemplação, no desnudamento de sua ausência”.¹⁵

Nos tempos épicos, o mundo surgia incorporado à arte. A divisão posterior desta unidade foi vigorosa no platonismo, quando viver devotado à arte

11 LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 57.

12 *Ibidem*, p. 61.

13 *Ibidem*, p. 100.

14 *Ibidem*, p. 79.

15 *Ibidem*, p. 79-80.

significava viver à distância da Idéia. Tal cisão foi fundamental no mundo europeu medieval, quando o artista estava preso a algum setor social, como a Igreja, a aristocracia feudal ou a burguesia emergente. Segundo Marcuse, a primeira figura que encarna a autoconsciência da alienação provocada pela arte se apresenta no final da Idade Média, quando, com o surgimento das universidades, aparece

uma comunidade viajante de músicos e mímicos, particularmente, de clérigos e estudantes jovens que romperam as células monásticas e a disciplina dos claustros e se lançaram fortemente em uma vida de prazeres, vagando de terra em terra (...) Apesar de alguns desses vagantes gozarem de proteção principesca ou espiritual, no todo eram totalmente renegados, permanentemente excluídos; para eles não havia lugar nas formas de vida [*Lebensform*] do mundo à sua volta. Muito orgulhosos, muito selvagens em sua extasiada perseguição da liberdade para buscar compromisso ou reconciliação, suas vidas se esvaem nas névoas de uma errância incansável, de uma vagueação dissoluta. (KR, p. 13)

O texto citado refere-se a um grupo de artistas que surgiram na Europa, no século XII, e ficaram conhecidos como *goliardos*. A origem deste nome ainda não está estabelecida. Já foi atribuída ao fato de eles beberem como gigantes e “costumarem referir-se a si mesmos como discípulos de Golias”.¹⁶ Alguns identificam os goliardos com *gens goliae*, o gigante filisteu do Livro de Samuel, símbolo do demônio. Alguns com Pedro Abelardo (1079-1142), chamado, nos processos que lhe moveu a Igreja, de Golias, inimigo da fé.¹⁷ Os goliardos foram tratados como vagabundos, lascivos, bufões, tachados de boêmios, falsos estudantes, às vezes vistos com ternura,

é preciso viver a juventude, outras vezes com temor e desprezo: arruaceiros, transgressores da ordem, não eram eles gente perigosa? Outros, ao contrário, viam neles uma espécie de *intelligentsia* urbana, um grupo revolucionário, aberto a todas as formas de oposição declarada ao feudalismo.¹⁸

O certo é que a revigoração dos estudos clássicos, ao final da Idade Média, nas escolas das catedrais e nas primeiras universidades foi seguida pela produção de excelentes poesias latinas. Aos professores e estudantes

16 BURNS. *História da civilização ocidental*, v. I, p. 380. Segundo este historiador, “ninguém sabe quem era este Golias.” (*Idem*).

17 Em *Sic et Non*, Pedro Abelardo apresenta contradições entre a Bíblia e os chamados Padres da Igreja. Cf. BIHLMEYER e TUECHLE. *História da Igreja*, p. 259.

18 LE GOFF. *A civilização do Ocidente medieval*, v. II. Sobre a história e a literatura dos Goliardos, cf. VILLENA. *Dados, amor y clérigos: el mundo de los goliardos en la Edad Media Europea*; e NASCIMENTO. *Idade Média: as pulsações do século XII e o canto marginal dos goliardos*. In: LOBO e SOARES (Org.). *Margens da Literatura*. Ensaios de Teoria e Crítica.

universitários que viviam em viagens contínuas entre as universidades de Bologna, Paris e Oxford juntavam-se os *clerici vagi*, padres sem prebenda, e, nessa vida livre, muitos se perdiam pelas estradas ou na anarquia das grandes cidades. Dos encontros nos caminhos surgem os goliardos, e entre estes seres errantes nasceu uma lírica rimada e cantada, cujos versos mordazes e satíricos celebram as belezas naturais, a vida nas viagens, os prazeres da bebida e do jogo, as alegrias do amor, o gozo da liberdade. O caráter errante, *on the road*, destes cancionistas facilitou a difusão de sua poesia. Quase todos permaneceram anônimos. Em 1230, poemas e canções dos goliardos foram reunidas e copiadas na abadia beneditina de Beuern, na Baviera, mas o manuscrito permaneceu oculto, devido a seu caráter licencioso e contestatório, só vindo a público no século XIX, com o nome de *Carmina Burana* (Canções de Beuern), o registro mais expressivo da poesia goliárdica.¹⁹

Segundo Marcuse, os goliardos foram os primeiros artistas autoconscientes, cuja errância e oposição à sociedade eram modeladas e enfrentadas como necessidade artística (*KR*, p. 13). A dignidade destas vidas é o espírito livre, a negação da ortodoxia religiosa e ideológica. O filósofo julga que os *scholars* itinerantes do fim do medievo prefiguram o artista alienado do *Kunstlerroman*.²⁰ A resolução da condição alienada do artista foi por eles prefigurada, apesar de não resolvida: os valores que não encontram lugar no mundo da vida podem ser preservados na forma da subjetividade artística. A alienação do poeta de um mundo desartificado apresenta-se como garantia de refúgio dos ideais contrários à realidade deficiente, “ele fica sobre e contra a realidade”, escreveu Marcuse (*KR*, p. 16). Fica evidente sua simpatia pelos *outsiders* e, na seqüência, por movimentos literários potencialmente libertários, simpatia que antecipa a defesa que ele fará, nos anos 1960, da necessidade emergente de uma “nova sensibilidade” capaz de moldar esteticamente as coordenadas simbólicas que organizam o chamado mundo real.

19 Como exemplo, em *Carmina Burana*, nº 79, pode-se ler: *Erat arbor hec in prato/Quovis flore picturato,/ Herba, fonte, situ grato,/Sede t umbra, flato dato.* (Estava esta árvore num prado, colorido de todas as espécies de flores, agradável pelo relvado, por uma fonte, pela situação e também pela sombra e pelo sopro). Cf. CURTIUS. *Literatura Européia e Idade Média Latina*, p. 258. Ou, de viés erótico, um fragmento de “Reie”: “*Chume, chum, geselle min,/ ih enbite harte din,/ ih enbite harte din,/ chume, chum, geselle mi./ Suzer rosenvarwer munt,/ chum um mache mich gesunt,/ chum um mache mich gesunt,/ Suzer rosenvarwer munt* (Vem, vem, meu amor,/ eu imploro por ti,/ eu imploro por ti,/ vem, vem, meu amor./ Doce boca rosada,/ vem e me faz completa,/ vem e me faz completa,/ doce boca rosada”. Em 1936, o compositor alemão Carl Orff (1895-1982) selecionou 24 dos 226 poemas e compôs a cantata cênica *Carmina Burana. Cantiones profanae cantoribus et choris cantadae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis* (*Carmina Burana. Canções profanas para serem cantadas por solistas e corais com acompanhamento de instrumentos e imagens mágicas*). Em português, foram traduzidas por Maurice van Woensel em: *Carmina Burana*. São Paulo: Ars Poética, 1994.

20 KATZ. *Herbert Marcuse and the Art of Liberation*, p. 102. O último goliardo foi talvez François Villon. Cf. CARPEAUX. *História da Literatura Ocidental*, v. 1, p. 160. Ver também: VILLON. *Poesias de François Villon*.

A partir dessa moldura histórico-crítica, Marcuse analisa o desenvolvimento do romance alemão de artista, cuja origem é considerada inseparável da emergência do desejo de libertar a subjetividade das presas do racionalismo iluminista e do pietismo. O *Kunstlerroman* é apresentado em termos da distinção entre dois pólos: o “subjetivo-romântico” e o “objetivo-realista”. O primeiro, iniciado pelo *Sturm und Drang* (Heinse, Moritz), seguido pelo Simbolismo (Flaubert, Zola) e pela boemia francesa (Saint-Simon, Fourier, Enfantin, Gautier), pelo esteticismo do *l’art pour l’art* (Huysman, Oscar Wilde), e pelos primeiros românticos, tende a submeter a existência empírica a ideais estéticos irrealizáveis e, com isso, levar ao abandono da vida prosaica em nome da arte. A arte apresenta um mundo onírico de perfeita harmonia, unidade e beleza, que a vida cotidiana desmente. Segundo Marcuse, os primeiros românticos — Tieck, Schlegel, Novalis — criam uma realidade poetizada, um mundo de sonhos que não é mais um problema para o artista. A outra tendência “objetivo-realista” diz respeito aos românticos tardios — Brentano, Hoffman, Eichendorff — que clamam por uma reestruturação radical das formas de vida (*Lebensform*) formulada em termos práticos (KR, p. 180). Marcuse faz duras críticas à primeira tendência romântica de se abstrair da realidade cotidiana e criar mundos ideais de fantasia. “A revolução de 1830, na qual os românticos proclamaram a completa liberação da subjetividade artística, a captura da bela realidade, foi rapidamente seguida por absoluto desencantamento” (KR, p. 248). Distintamente, o filósofo enaltece o esforço dos românticos tardios em buscar a transformação, enraizados no deficiente mundo que de fato existe. E percebe a revolta artística como rejeição consciente à sociedade burguesa e ao capitalismo que estava destruindo formas de vida anteriores e criando novos obstáculos à ultrapassagem da alienação do artista. Marcuse elogia particularmente Goethe, Gottfried Keller e Thomas Mann por terem sido capazes de ultrapassar uma tendência romântica inicial e de alcançar acolhimento em suas respectivas sociedades, mantendo o texto “objetivo-realista” e o estilo épico. Salienta que no *Kunstlerroman* aparecem dois modos de resolver a oposição entre a forma de vida do artista e a da sociedade: (1) a integração triunfante de *Wilhelm Meister*, de Goethe, e de *Der grune Heinrich*, de Keller; ou (2) a desintegração final de Gustav Von Aschenbach, em *A morte em Veneza*, de Mann. O segundo parece-me mais interessante, na medida em que antecipa a apropriação que Marcuse fará mais tarde da teoria freudiana das pulsões, e dele tratarei agora.

O personagem central de *A morte em Veneza*, Gustav Von Aschenbach, é um escritor bem-sucedido, professor de arte na Universidade de Munique, membro bem integrado na sociedade burguesa, oficialmente reconhecido e

laureado como artista e educador. Seu sucesso foi alcançado através de renúncia, autocontrole e rigorosa ordenação disciplinada de sua vida desde jovem:

Como [Aschenbach, ik] queria levar as tarefas, com as quais seu talento o carregava, sobre frágeis ombros, e ir longe, necessitava altamente de disciplina (...) numa idade na qual outros esbanjam, entusiasma, adiam confiantes a execução de grandes planos, ele começava cedo o seu dia, entornando água fria sobre o peito e as costas e, depois, colocando um par de velas de cera à cabeça do manuscrito, ofertava as forças que reunira no sono como sacrifício à arte, em duas ou três fervorosamente escrupulosas horas matinais.²¹

Aschenbach sabia que a essência e a natureza íntima do talento era a insaciabilidade. Sabia também que era inclinado a se satisfazer com um mais ou menos, com apenas meia perfeição. Não que escrevesse mal ou produzisse obras de baixa qualidade. O resignado treino durante toda sua vida lhe dava a vantagem de sentir-se serenamente seguro de sua maestria. O elegante autodomínio, a atitude servil e vazia no trabalho severo da forma ganhavam “os efeitos da grandeza pela inteligente administração e arrebato da vontade”.²² Como resultado desse esforço sua obra era honrada pela nação enquanto ele mesmo não se alegrava dela, que a seus olhos aparecia carente de entusiasmo, de humor, de arrebato. Em troca desta falta de vitalidade em seu trabalho, ele não era estigmatizado como um estranho, um *outsider*. *A morte em Veneza* tem início com a emergência de uma compulsão interior, de um inquietante impulso interno, com um objetivo que ainda não lhe era claro, misturado ao misterioso desejo de alcançar o incomparável, o quimérico e o estranho, que leva o consagrado artista a viajar, sem destino definido.

Em Veneza, o velho e até então sóbrio escritor fica enfeitiçado — e preso à cidade — por um belo adolescente a quem sequer dirige a palavra. Aschenbach considerava inata à natureza artística uma tendência exuberante à beleza, criadora de injustiça, “a natureza estremece de prazer quando o espírito se curva em adoração perante a beleza”, justifica o extasiado, “a felicidade do literato é o pensamento que é todo sentimento; é o sentimento que consegue tornar-se todo pensamento”.²³

Contemplando platonicamente sua jovem paixão, o professor relembra passagens do *Fedro*. Subitamente resolve escrever, e mesmo julgando que Eros ame a ociosidade, toda a exaltação do atordoado se dirige à produção. O anseio na verdade era o de trabalhar na presença de Tadzio, e escrevendo, adotar a

21 MANN. *A morte em Veneza*, p. 29.

22 *Ibidem*, p. 30-31.

23 *Ibidem*, p. 82.

figura do menino como modelo, levar sua beleza para o espiritual, criar um estilo seguindo as linhas daquele corpo que lhe parecia divino. “Nunca sentira mais doce o prazer da escrita, nunca soubera que Eros estava assim na palavra”.²⁴ O novo texto assim escrito e que dentro em pouco exaltaria a tensão de muitos, através de sua integridade, nobreza e ondulante tensão de sentimento, foi também o último produzido. “Assim como antes aplicava de imediato numa obra tudo o que lhe proporcionava o sono, a alimentação, a natureza, assim deixou agora todo o fortalecimento cotidiano, que o sol, a ociosidade e o ar marinho lhe davam, consumir-se magnânimo e desgovernado, em êxtase e sentimento.”²⁵ No fundo, Aschenbach sabia que seu prestígio social como artista e professor, mantido através de uma disciplina que beirava o heroísmo, era uma mentira. Nas últimas páginas do romance, delirante, possuído de *mania*, como devem estar os que desejam a verdade, dirigindo-se a Fedro pergunta:

Crê você, meu querido, que aquele para quem o caminho para o espiritual passa pelos sentidos, porventura possa alcançar o caminho e a dignidade? Ou você acredita (deixo-lhe a decisão), que este seja um caminho perigoso-encantador, na verdade um caminho errado e pecaminoso, que leva necessariamente à confusão? Nós, artistas, não podemos seguir o caminho da beleza sem que Eros se associe e se arvore em guia (...) A paixão é nossa elevação e nosso anseio deve continuar a ser o amor, isso é nosso prazer e nossa vergonha. Vê você, agora, que nós, poetas, não podemos ser sábios nem dignos? Que forçosamente nos perdemos, forçosamente continuamos devassos e aventureiros de emoções? (...) A glorificação de nosso estilo é mentira e idiotice, nossa fama e posição de honra uma farsa, a confiança do povo em nós altamente ridícula; a educação do povo e da juventude pela arte é um arrojado e proibido empreendimento. Pois como poderia servir de educador aquele a quem é inata uma tendência natural e incorrigível para o abismo? Bem que gostaríamos de negá-lo, mas para que lado quer que nos voltemos, ele nos atrai.²⁶

Apesar da referência a Platão, Marcuse sabe que é a Nietzsche que Mann se dirige, e comenta: Aschenbach “pertence a uma ordem diferente de humanidade, a um mundo diferente, e, em face das forças de Dionísio enraizadas nesta humanidade e neste mundo, nenhum heroísmo ou determinação poderia protegê-lo (...) se elas escaparem apenas uma vez, elas demolem a existência burguesa, esfacelam toda harmonia, levam toda estabilidade e ordem à ruína” (*KR*, p. 320).²⁷ Devido à intimidade com elas, a perturbação provocada pela contradição e pelo desejo presentes nas potências não atualizadas em formas é

24 MANN. *A morte em Veneza*, p. 83.

25 *Ibidem*, p. 85-86.

26 *Ibidem*, p. 124.

27 Passagem citada também em KATZ. *Herbert Marcuse and the Art of Liberation*, p. 51, e em ALFORD. *Science and the Revenge of Nature*, p. 23.

ameaça perene para o artista. “Qualquer forma é a resolução de uma dissonância fundamental no seio da existência”.²⁸ Marcuse descreve como Aschenbach foi arrebatado por obscuras potências primordiais que se agitam no fundo de tudo o que está vivo, como uma esfera que está além da vontade e que é simultaneamente criativa e destrutiva. Se a inabilidade de Aschenbach em lidar com as forças pulsionais internas parece por em questão a viabilidade da integração do artista à sociedade burguesa, Marcuse parece, ao contrário, pensar no romance como uma espécie de exorcismo de Thomas Mann, através da expressão do inaudito. Como se a danação do personagem fosse parte do processo de integração social do autor.²⁹

Ressalto a originalidade da tese de Marcuse, ligada à crítica ao moderno mundo burguês, por ele desenvolvida, através da tematização literária. Marcuse apresenta a concepção de que um tipo social concreto pode expressar uma crítica persistente, imune às forças do *status quo*. A tese sobre o romance do artista alemão forneceu-lhe a armação conceitual, que vai muito mais além do que qualquer perspectiva convencional de análise materialista, para uma crítica social. O filósofo insiste na significação social e histórica da evolução que apresenta e aplica aos gêneros estéticos a crítica lukacsiana à ideologia e a crítica à sociedade civil moderna que Hegel desenvolveu nos *Princípios da filosofia do direito*. Evidentemente, a abordagem literária através da estética e da filosofia política delineia uma sociologia do romance e esboça reflexões sobre a situação do intelectual e do artista, que serão inseparáveis de sua obra ulterior. Há quem veja os goliardos como precursores da contracultura dos anos 60-70, do século XX, pelo caráter libertário e sem projeto definido, pela busca do prazer como um fim em si mesmo. Para concluir, lembro que certo viés capaz de unir ética e estética já estava vigorosamente presente nas reflexões de Marcuse desde a tese de doutorado, como revela a seguinte citação do escritor francês Theophile Gautier:

Alegria aparece para mim como a finalidade da vida e a única coisa útil no mundo. Deus também a quer: ele criou mulheres, perfumes, luz, belas flores, bons vinhos, cabelos cacheados, lábios, gatos angorás; ele não disse a seus anjos: tenham Virtude, e sim: amem!³⁰

28 LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 68.

29 Cf. KR, p. 320-329 e KELLNER. *Herbert Marcuse and the crisis of Marxism*, p. 28-30. Alford observa que escrever *Morte em Veneza* libera Mann da alienação artística sobre a qual ele escreve. O próprio processo artístico que coloca o artista em outro mundo (ainda que somente em sua imaginação), facilita sua integração neste mundo. Cf. ALFORD. *Science and the Revenge of Nature*, p. 23.

30 GAUTIER, *apud* MARCUSE, KR, p. 179.

Referências

- ALFORD, C. Fred. *Science and the Revenge of Nature: Marcuse and Habermas*. Gainesville: University of Florida Press, 1985.
- BIHLMAYER, K.; TUECHLE, H. *História da Igreja*. São Paulo: Paulinas, 1964.
- BURNS, Edward M. *História da civilização ocidental*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1959.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978. v. I.
- CURTIUS. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- KATZ, Barry. *Herbert Marcuse and the Art of Liberation*. London: Verso, 1982.
- KELLNER, Douglas. *Herbert Marcuse and the Crisis of Marxism*. Berkeley: UCLA Press, 1984.
- LE GOFF, Jacques. *A civilização do Ocidente medieval*. Lisboa: Estampa, 1964. v. II.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. A. Margarido. Lisboa: Presença, [s.d.].
- MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. Trad. Maria Deling. São Paulo: Hemus, [s.d.].
- MARCUSE, Herbert. *Der deutsche Künstlerroman*. In: _____. *Schriften I*. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
- MARTINEAU, Alain. *Herbert Marcuse's Utopia*. Montreal: Harvest House, 1986.
- NASCIMENTO, Dalma. Idade Média: as pulsações do século XII e o canto marginal dos goliardos. In: LOBO, L.; SOARES, A. (Org.). *Margens da Literatura*. Ensaios de Teoria e Crítica. Rio de Janeiro: Numem, 1994.
- RAULET, Gérard. *Herbert Marcuse Philosophie de l'Emancipation*. Paris: PUF, 1992.
- REITZ, Charles. *Art, Alienation and the Humanities, a Critical Engagement with Herbert Marcuse*. New York: SUNY, 2000.
- VILLENA, Luis Antonio de. *Dados, amor y clérigos: el mundo de los goliardos en la Edad Media Europea*. Madrid: CUPSA, 1978.
- VAN WOENSEL, Maurice (Org.). *Carmina Burana*. São Paulo: Ars Poética, 1994.
- VILLON, François. *Poesias de François Villon*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1986.