

Criar, resistir, escrever: *arte, imaginário e engajamento*

Florent Gaudéz

Resumo

Este artigo visa questionar o potencial revolucionário da arte por meio da relação forma/conteúdo dentro da dimensão estética, sob o pressuposto de que, se a revolução reside em um outro mundo, que é vislumbrado antes de ser construído, é importante abordá-la mediante representações mentais que o artista é capaz de trazer à tona, fazendo-as passar do conteúdo à forma. O texto se propõe, particularmente, a analisar o tema da relação entre arte e política com base na posição assumida por Julio Cortázar, na época da revolução cubana, sobre a questão dos modos de engajamento do artista enquanto intelectual latino-americano. Uma postura que ilustra o postulado de Herbert Marcuse, de que o potencial político da arte reside em sua dimensão estética.

Palavras-chave: Imaginário, Arte, Crítica, Criação, Escrita, Resistência.

♦Tradução do original em francês: Liana Fernandes

*Université Grenoble Alpes. Grenoble, França

Create, resist, write: art, imagination and political commitment

Abstract

This article aims to examine the revolutionary potential of art by looking into the relation form / content within the aesthetic dimension, assuming that, if revolution resides in another world, one that is envisaged before being built, it is important to approach it through mental representations, which the artist is able to engender, turning them from content into form. The text proposes, particularly, to analyze the relationship between art and politics, based on the stance taken by Julio Cortázar at the time of the Cuban revolution, on the matter of the artist's modes of political commitment as a Latin American intellectual. A stance that illustrates the postulate of Herbert Marcuse, that the political potential of art lies in its aesthetic dimension.

Keywords: Imaginary, Art, Critical, Creation, Writing, Resistance.

Criar não é comunicar, mas resistir (...)

Escrevemos em relação a um povo que virá, que não tem língua (...)

O ato de resistência tem duas faces: é humano e é também o ato da arte (...)

Somente o ato de resistência resiste à morte,

seja na forma de uma obra de Arte, seja na forma de uma luta dos homens.

(Gilles Deleuze, 1987)

Somos um exército de sonhadores,

e por isso somos invencíveis.

(Subcomandante Marcos, 1996)



reflexão que desejo propor aqui originou-se de um encontro: o da citação de Gilles Deleuze, na epígrafe deste artigo, que entrou em ressonância com outros encontros realizados no espaço da produção artística, particularmente nos planos musical e literário. Assim, um famoso cantor francês, Bernard Lavillier, em seu último álbum, intitulado *Baron samedi*, remete ao vodu e ao Caribe, questionando as relações entre

arte e política, entre criação e resistência. A canção *Tête chargée*, por exemplo, pergunta muito diretamente “O que pode a arte contra a miséria negra? / A música contra a solidão? / Os artistas contra os costumes?”.

Essas perguntas ilustram perfeitamente a preocupação deste artigo, que visa questionar o potencial revolucionário da arte através da relação forma/conteúdo dentro da dimensão estética (Marcuse, 1979). De fato, se a revolução reside em um outro mundo, vislumbrado antes de ser construído, então é importante abordá-la através das representações mentais que o artista é capaz de trazer à tona fazendo-as passar de conteúdo à forma.

Outro exemplo atual, desta vez tirado do mundo literário, é o da escritora estadunidense Toni Morrison, que recentemente afirmou:

Tenho uma visão muito diferente da relação entre arte e política do que a maioria das pessoas. Acredito que qualquer arte verdadeira é política, e tentar torná-la algo apolítico é em si um ato político. Em suas peças, Shakespeare fala sobre governo, guerra, poder, e tudo isso é político, a meu ver. Com a era anticomunista, a palavra “política” tornou-se uma palavra suja. Em reação ao que estava acontecendo na União Soviética, foi decidido, nos Estados Unidos, que a arte deveria ser apenas estética. Então começamos a desviar o sentido da palavra “política”, assimilando-a à propaganda, a algo sujo. Todo o trabalho que faço ao escrever é para restaurar o vínculo entre política e literatura, no melhor sentido da palavra (Morrison, 2013).

Fica clara a importância que ela confere às palavras, à escolha dos termos. Ora, a linguagem (em todas as suas formas, inclusive as não verbais) é de fato o instrumento específico da dinâmica constitutiva do social (Castoriadis, 1975). Ela é o que possibilita um investimento imaginário das “condições reais de existência”, investimento imaginário que produz uma reformulação do simbólico (Leenhardt, 1999).

Uma controvérsia de arte/política

Mas, se é importante poder expressar-se, também é preciso saber dar um passo para trás diante de certas evidências. Assim, Gilles Deleuze (1990, p. 177) já nos alertava para o fato de que “As forças da repressão não impedem que as pessoas se expressem, elas obrigam-nas a se expressarem”.

Por isso, proponho uma reflexão, num contexto mais geral, sobre o tema da relação entre arte e política, baseando-me, entre outras coisas, na postura de Julio Cortázar, resultante da controvérsia que o opôs (1969-70) ao escritor argentino Oscar Collazos e a Roberto Fernandez Retamar, na época da revolução cubana, sobre a questão dos modos de engajamento do artista enquanto intelectual latino-americano.

Os jovens revolucionários, como Collazos, recém retornados de uma estadia em Cuba, invocam apenas essa nova deusa que é a “realidade”, cujo nome sempre evoca, na memória dos mais velhos, as horríficas aberrações do “realismo socialista”. É com uma muito edipiana – e, portanto, assassina – agressividade que essas novas gerações exigem que Cortázar faça uma literatura “a serviço do povo”¹. Mas Cortázar critica severamente esses jovens contestadores por menosprezarem o povo ao afirmar que o escritor deve “dedicar-se” a ele e assim reduzir artificialmente o grau de compreensão de seus textos para mostrar-se um bom democrata. Esta reivindicação demagógica fere seu senso de dignidade, e parece-lhe ser mesmo, com o espírito de seriedade, a expressão do mal que ainda espreita as revoluções:

“Que pena! Infelizmente, as revoluções parecem trazer em si uma tendência à estratificação [...] Essas revoluções, em sua fase inicial, haviam adotado formas dinâmicas, formas lúdicas [...] Mas com uma frequência um tanto

¹ Como apontado por Karine Berriot. A oportunidade para isso se deu em abril de 1970, na Cité Universitaire de Paris, num evento intitulado “América Latina não oficial”. Entre os escritores convidados, Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa irão, em sua qualidade de “atração principal”, servir como “bodes expiatórios” durante reuniões tempestuosas. Nesta ocasião, a polêmica ainda oferece a Cortázar a oportunidade de aprofundar certos temas de reflexão já apresentados na carta dirigida a seu amigo, o poeta cubano Roberto Fernandez Retamar, em maio de 1967 (e incluída em *Dernier round*); assim, em maio do mesmo ano, ele escreve um texto, *Viaje alrededor de una mesa* (Viagem em torno de uma mesa), que chamou a atenção de seus compatriotas latino-americanos para a opinião que ele tem de si mesmo na especificidade de sua tarefa: “Como escritor, não me oponho a que minha atividade seja colocada em pé de igualdade com qualquer outra profissão ou labor humano, e não tenho a menor impressão de privilégio, na medida em que o que escrevo não me parece nem superior, nem inferior ao que o médico faz em seu consultório ou o tipógrafo na imprensa. Exijo apenas uma coisa: que se fale de um assunto sabendo do que se está falando...” (Berriot, 1988, p. 247).

assoladora, após essa primeira etapa, as revoluções institucionalizam-se, começam a encher-se de quitina, a transformar-se em escaravinhos” (Cortázar, 1986, p. 179-80).

Engajamento cortazariano e revolução literária e política

Gostaria de focar, neste artigo, especialmente na postura de Julio Cortázar que, lembrando, é um escritor argentino (1914-1984) que viveu a primeira metade de sua vida em Buenos Aires e a segunda em Paris, onde acabou sendo naturalizado francês, no final de sua vida. Ele é bem conhecido por sua literatura, descrita às vezes como “neo-fantástica” em contato constante com o cotidiano, mas também por seus engajamentos políticos, com relação às revoluções latino-americanas em particular (Cuba, Nicarágua...), o que também o levou, entre outras coisas, a participar do Tribunal Russell.

A Argentina estava no centro das atenções na Feira do Livro de Paris, realizada entre 21 e 24 de março de 2014, e na qual celebrou-se o centenário do nascimento de Julio Cortázar, que, por meio da escrita, tocou todos os registros da vanguarda contemporânea, buscando novos horizontes no sentido da representação da totalidade humana². Angel Rama (1980, p. 8) assinala que:

“Como os grandes das vanguardas europeia e latino-americana, de Picasso a Neruda, Cortázar postula a equivalência das duas vanguardas (a artística e a política), porque ambas são maneiras intrépidas de recuperar a plenitude dinâmica da humanidade”.

² Que aqui entendo no sentido da socioantropologia e do conceito de *fenômeno social total* (de Marcel Mauss). É também a questão da diversidade do humano, no espaço e no tempo, que aqui está em jogo, mas também a da invenção do social que contribui para a realização de práticas e símbolos diferenciados através de todas as instituições sociais (“arranjos sociais fundamentais”, mas também crenças, modos de conduta, em termos de práticas e representações).

Pode-se perceber aí um perigo: aquele de, nos períodos revolucionários, impor à arte as armas – taticamente, para ocultar um passado muito próximo, ou de forma simplista, por falta de imaginação estética – sufocando, então, as habilidades criativas e reduzindo o patrimônio cultural. Mas, sobre o engajamento do escritor (e do artista em geral), Julio Cortázar assume uma posição clara e de maneira muito pessoal (1986, p. 173-5): “Sempre vivi num mundo de literatura que é também um mundo lúdico, pois isso é, para mim, a mesma coisa. Era absolutamente impossível para mim aceitar um engajamento que teria sido uma obediência ao dever exclusivo de lidar apenas com questões ideológicas”.

Depois de um primeiro período de sua vida dominado pela indiferença política, a biografia de Cortázar dá uma guinada decisiva com os acontecimentos de Cuba. Após uma viagem à ilha, o escritor retorna a Paris com preocupações de outra ordem: ideológicas e geopolíticas (“eu não faço política”, ele afirma). Ele escolhe, então, ter uma abordagem “engajada” tomando muitas precauções para que sua literatura não sofra com isso: “Há escritores engajados que acreditam que se deve fazer uma literatura política, e os resultados políticos são medíocres... e os resultados literários ainda mais medíocres” (Cortázar, 1977, s/i). A missão da arte e dos artistas é, na verdade, para Cortázar, fazer perguntas, propor enigmas; a ciência existindo para tentar dar respostas. Diante das relações entre obra, artista e contexto histórico, Cortázar acredita que é preciso ter uma visão marxista das coisas. Isto é, deve-se, segundo ele, saber compreender o que é uma nova geração; pessoas mais jovens, certamente, mas sobretudo que vivem num mundo diferente, com problemas diferentes, o que permeia, necessariamente, sua literatura.

Num artigo publicado em 9 de outubro de 1983, no jornal *El País* de Madri, Cortázar explica como, no contexto dos movimentos de libertação de Cuba e da Nicarágua, ele faz críticas a favor desses movimentos e não *contra* eles, e que aí há uma diferença fundamental da crítica que os rejeita completamente, mesmo que esta não reconheça isso explicitamente. Ele conclui:

Em vista dessa perspectiva, acredito somente no socialismo como possibilidade humana; mas esse socialismo deve ser uma fênix permanente, superar-se num processo constante de renovação e invenção; e isso só pode ser alcançado através de uma autocrítica na qual essas notas são apenas pequenos fragmentos vagos (Cortázar, 1983).

De fato, como apontava Jacques Rancière, referindo-se a Michel Foucault: “É preciso levar em conta o caráter histórico da literatura e tomá-la como uma formação discursiva, episteme, diria Foucault” (Rancière, 1998, s/i).

Jogo entre imaginário e aparências

A posição do escritor é delicada, exterior à epopeia militante, ele busca somente ligar-se, através de sua abordagem literária, ao que ele chama de “exercício imaginário da compreensão”, posição revolucionária no individualismo e, portanto, suspeita aos olhos dos revolucionários. Mas sua ideia é que: “Não se deve sacrificar a literatura à política ou corromper a política nos altares de um esteticismo literário. Eu não acreditaria no socialismo como um destino histórico para a América Latina, se ele não fosse movido por razões de amor” (Cortázar, 1983, s/i). Cortázar se distancia deliberadamente do real; segundo ele, o homem consiste num conjunto de virtualidades que não podem ser captadas e implementadas de acordo com os processos racionais aos quais estamos acostumados. O mundo é uma nebulosa composta de “partículas dinâmicas”, onde as alavancas da vida e da ação são a imaginação e o sonho (*O Jogo da Amarelinha*). Ao explorar “as falhas de aparência”, o autor procura dar uma forma poética à “deformação insidiosa que o cotidiano codifica” (Fell, 1980, p. 56), afirmando-se assim como “um anarquista enamorado da ordem cósmica, mas nunca da nova ordem ou do *slogan* que dá o compasso a quinhentos ou setecentos milhões de homens numa paródia de ordem” (*idem*). O lúdico é para Cortázar a condição *sine qua non* do exercício da liberdade para o artista em geral, e ele alude particularmente aos “jogos do tempo” a que se entregava Marcel Duchamp: encadeamentos que reduzem o

antes e o depois a simples conveniências históricas (cfe. Fell, 1980). O jogo é um deslocamento, realização de uma cerimônia que se desenrola rumo ao estado final que a coroa. Os contos mostram esse deslocamento, os romances o debatem “dialeticamente” (Fell, 1980). O autor se perde em seu próprio jogo, esse “vai-e-vem de estrelas, palíndromos e anagramas”, um verdadeiro desafio ao senso comum. Fundamentalmente subversivos, o humor e o jogo questionam a pretensa “lealdade” do realismo que “quebra as pernas”, para Cortázar: “nada mais cômico do que o sério considerado como valor anterior a toda literatura significativa” (Fell, 1980).

Essa postura cortazariana está, por exemplo, muito presente, implícita ou explicitamente, nos escritos do Sub (Subcomandante insurgente Marcos). Cortázar é frequentemente citado diretamente, mas às vezes Marcos o evoca na forma de brincadeiras, piscadelas ou ainda na forma “à maneira de...”. Assim, no prefácio de Marcos (1996) à edição dos comunicados do EZLN (*¡Ya Basta!*), sob o disfarce de um comunicado político extremamente sério, ele narra um episódio muito cotidiano da vida militar insurgente na selva Lacandona que termina em circunstâncias totalmente fantásticas e surrealistas, pois, ao buscar a origem de uma pane numa estação de rádio da campanha, descobre-se, desmontando o seu painel traseiro, que ele estava cheio de um bando de papagaios multicoloridos e araras: “Consegui contar dezessete pequenos papagaios, oito araras fêmeas e três machos, todos empurrando uns aos outros ao sair” (*idem*, p. 8). Isso tudo, por fim assinado, como de costume, com o solene “Das montanhas do Sudeste mexicano, insurgente Marcos”. É só então que se descobre o *Post scriptum*: “Que mancada. Esqueci que o assunto da presente é: ...” (*idem*, p. 10). Ele então se dedica a apresentar o verdadeiro conteúdo do comunicado político, que se estende por meia dúzia de páginas, isto é, o mesmo espaço dedicado à história cotidiana e fantástica que constitui todo o corpo do comunicado.

Esse cruzamento Cortázar/Marcos, constituindo uma estrutura quiasmática Literatura/Política vs. Política/Literatura, ilustra claramente o postulado de Herbert Marcuse (1979), segundo o qual o potencial político da arte reside em sua dimensão estética, sendo sua relação com a práxis

fraca e enganadora. Quanto mais uma obra de arte é imediatamente política, mais ela perde seu poder de descentramento e a radicalidade, a transcendência de seus objetivos de mudança.

A passagem do conteúdo para a forma

Herbert Marcuse questiona, através da estética marxista, a ortodoxia dominante como interpretação da qualidade e da verdade³ de uma obra de arte, inclusive as literárias, em relação aos meios de produção. Embora se una à estética dita marxista para afirmar que a obra de arte tem uma função e um potencial político em sua relação com o contexto e as relações sociais, Marcuse se afasta dela em vários pontos, porque é na própria arte (na forma estética como tal) que ele encontra o potencial político, e para ele, há autonomia entre a arte e as relações sociais dadas (a arte se opõe a essas relações sociais e as transcende, e subverte a consciência dominante, isto é, a experiência ordinária). Marcuse trata da arte em geral concentrando-se na literatura em particular. Para ele, a arte é revolucionária no sentido de uma mudança radical de estilo, de técnica, como um prenúncio de mudanças na sociedade, mas especialmente pela forma dada ao conteúdo (ele cita Brecht, Kafka, Beckett), o conteúdo (verdade estabelecida) aparece apenas distanciado e midiaticizado. Por outro lado, ele remete a Lucien Goldmann (1964, p. 44), para quem a questão essencial é perguntar-se “como se dá o vínculo entre as estruturas econômicas e as manifestações literárias numa sociedade onde este vínculo ocorre *fora da consciência coletiva*”, e recorda que isso problematizou a estética marxista no contexto do capitalismo avançado, em que o proletariado não é mais a negação da sociedade, mas, pelo contrário, está em grande parte integrado a ela: a estética marxista deve, então, enfrentar uma realidade particular em que formas autênticas de criação cultural não se referem sistematicamente à consciência – ainda que possível – de um determinado grupo social (Goldmann, 1964). Assim, a obra de arte não é revolucionária porque se dirige à classe trabalhadora

³ “A verdade é a morte da intenção” (Benjamin, 1991, p. 216).

ou porque prepara a revolução, mas, como aponta Marcuse, porque se refere a si mesma enquanto conteúdo transformado em forma.

Enquanto Adorno (1967, p. 97)⁴ afirmava que as obras que se apresentam sem resíduos para o olhar e para o pensamento não são obras de arte, Brecht (1967, p. 411), por sua vez, embora longe de ser um fanático da autonomia da arte, dizia que “uma obra que não demonstra soberania frente à realidade e que não confere soberania ao público [povo] sobre a realidade não é uma obra de arte”, enquanto, mais tarde, na Sorbonne, Louis-Vincent Thomas, estendendo a questão ao espaço do imaginário, escrevia que:

Se o imaginário desconcerta por seus excessos, seus impulsos descontrolados, suas divagações frenéticas, nada o impede de refletir o homem total que a sociedade tecnicista e racionalista atrofia sem cessar. O sistema tem apenas duas atitudes possíveis com relação ao imaginário: recuperá-lo no circuito da rentabilidade, o que não deixa de ocorrer em muitas circunstâncias; ridicularizá-lo, tratando-o como mau hábito de poeta ou de *gauchiste*. É preciso, de qualquer forma, controlá-lo, extirpá-lo, mantê-lo às margens (Thomas, 1979, p. 16-7).

A Imagem-Tempo

O projeto revolucionário considera a ideia de um homem alienado apenas para libertá-lo e transfigurá-lo em homem total autodeterminado; assim, seu predicado e seu objeto confundem-se e a mudança que ele traz situa-se no nível da totalidade e da universalidade. Seria a totalidade do projeto revolucionário da ordem da imagem, mais do que da do sonho; da realidade, mais que da utopia? Segundo André Decouflé, essa totalidade

⁴ Ele explica da seguinte forma: “Há obras de arte cuja qualidade é incontestável, mas que, pelo menos se forem julgadas de acordo com os critérios de sua influência quantitativa, são insignificantes no nível social e, portanto, devem, segundo Silbermann, ser excluídas do campo da pesquisa. Mas tal exclusão levaria a um empobrecimento da sociologia da arte: as obras de arte mais valiosas lhe escapariam. O fato de estas não conseguirem exercer uma influência social considerável é um fato social tanto quanto o contrário. A sociologia da arte deve abdicar diante desse problema?”.

institui o projeto como realidade necessária na mais imediata banalidade de seu cotidiano; o projeto revolucionário implica que a revolução seja autossuficiente e exclui a destruição do homem, já que ele é sua regeneração:

Mudar a vida e o mundo implica a criação coletiva diária de um novo “conjunto histórico” situado no tempo, que une a história do passado à história de hoje – o cotidiano – e ao mundo do amanhã: o projeto revolucionário é imanente ao mundo e, ao mesmo tempo, tomada de posse ingênua da vida cotidiana. Cotidianidade da revolução em atos e imanência do projeto revolucionário não se opõem: são as duas faces de uma mesma realidade (Decouflé, 1968, p. 41).

Situo essas duas vertentes, cada uma em uma das duas dimensões temporais destacadas por Cornelius Castoriadis: a cotidianidade da revolução em ações no tempo identitário do fazer social, e a imanência do projeto revolucionário no tempo imaginário do representar social. Seria, então, uma questão de distanciar-se do tempo do “fazer social”, do tempo “identitário”, para retomar os termos usados por Castoriadis (1975) em sua distinção entre tempo “identitário” e tempo “imaginário”. O tempo identitário é o tempo em que o “fazer social” torna-se possível, o tempo imaginário é o tempo que permite o “representar social”; Castoriadis prolonga aqui o pensamento de Freud (o inconsciente ignora o tempo e ignora a contradição), afirmando que o inconsciente constitui um “lugar” onde o tempo “identitário” não existe, que o inconsciente é apenas como um fluxo indissociavelmente representativo/afetivo/intencional. Mas o sociólogo não pode prescindir de hipóteses sobre os determinantes da ação social, a miséria não explica a revolta, muito menos a revolução, pois esta supõe um objetivo, uma imagem da liberdade que permite tomar consciência da miséria. É essa imagem que fundamenta a elaboração do projeto. E se a revolução se baseia num projeto em vista de um outro mundo descoberto antes de ser construído, é então particularmente interessante abordá-la primeiro por suas representações mentais.

Ernesto “Che” Guevara dizia que o revolucionário não procura a felicidade, mas uma outra vida que possa dar a seu projeto uma dimensão

diferente da felicidade do cotidiano; de fato, o que faz o revolucionário é que ele não escolhe aquilo que, em geral, se busca alcançar: a paz. Considerando que, ao escolher a paz, não se tem garantia de liberdade, é preciso aceitar não ter paz se se quer liberdade. Ideia que “Che” resume à sua maneira, “Antes guerrilheiro que ministro!”, e Castro (1962) à sua, “o dever de um revolucionário é fazer revolução”.

No plano literário, Cortázar retoma essa ideia para explicar que: “O romance revolucionário não é apenas aquele que conta a revolução, mas especialmente aquele que revoluciona o romance [...] Mais do que nunca, precisamos de um Che Guevara da linguagem, de revolucionários da literatura em vez de estudiosos da revolução” (1980b, p. 63-81). O intelectual surrealista não é menos revolucionário que o guerrilheiro, ele apenas o é de um modo diferente. No mesmo espírito, um dos personagens de Julio Cortázar declara: “Me pergunto se entre Lenin e Rimbaud tinha tanta diferença” (*O livro de Manuel*).

Dimensão estética e revolução

Em Marcuse, a *catarse* tem um caráter redentor, uma função de reconciliação entre a realidade estabelecida e as “forças rebeldes” que transcendem a determinação de classe: “A própria *catarse* baseia-se no poder da forma estética de chamar o destino pelo seu nome, de desmistificar essa força, de dar voz às vítimas” (Marcuse, 1979, p. 24). Ela toma mais do ontológico que do psicológico e, ao se opor à realidade estabelecida, baseia-se nas propriedades da própria forma: “sua ordem não repressiva, sua capacidade cognitiva e a imagem que ela oferece do fim do sofrimento” (*idem*, p. 70).

Mas, através da arte, a subversão da experiência e a rebelião que ela engendra contra o princípio da realidade não podem, segundo Marcuse, cristalizar-se numa prática política, e é precisamente sobre essa não identidade que está fundado o potencial radical da arte; daí a pergunta que ele nos faz: “Como esse potencial pode encontrar uma representação válida numa

obra de arte, e como ele pode tornar-se um fator de transformação da consciência?” (Marcuse, 1979, p. 51). Isto seguiu o que ele havia formulado algumas dezenas de páginas antes:

Neste sentido, a arte é ‘pela arte’ na medida em que a forma estética revela dimensões da realidade que são reprimidas ou tratadas como tabus. A poesia de Mallarmé é um exemplo extremo: ela suscita modos de percepção, imaginação, gestos, uma festa sensual que esfaca a experiência cotidiana e anuncia um princípio de realidade diferente (Marcuse, 1979, p. 33).

Isso remete a Julio Cortázar (1980b)⁵ quando declara que “... os materialistas te dizem que é preciso escrever sobre a realidade de todos os dias e sobre o destino dos povos. [...] continuam a quebrar nossos pés com a literatura de tese e o realismo” e, por outro lado, “A literatura deve atingir o alvo de qualquer lugar e não apenas do ponto de vista sociopolítico sob o pretexto de que pertencemos ao Terceiro Mundo”. Ora, como apontei anteriormente, para Marcuse, a obra de arte não é revolucionária porque se dirige à classe trabalhadora ou porque prepara a revolução, mas porque se refere a si mesma enquanto conteúdo transformado em forma. Para ele, o potencial político da arte reside, então, em sua dimensão estética, pois, além disso, sua relação com a práxis é fraca e decepcionante; quanto mais uma obra de arte é imediatamente política, mais ela perde seu poder de subversão (de descentramento e radicalismo). Essas posições nos levam de volta a Cortázar, quando falava sobre sua prática como escritor: “Mas não acredito hoje, como convenientemente acreditei em outro momento, que a literatura de pura criação imaginária me baste para sentir que cumpro meu dever de escritor [...] hoje sei que escrevo *para*; que há uma intenção dirigida a um leitor esperado, no qual já residiria a semente do homem futuro” (Cortázar, 1986, p. 24-5). A distinção no plano revolucionário entre Breton ou Malraux, Lênin ou Rimbaud, Guevara, Cortázar ou Marcos, não

⁵ Observemos também, a pequena história de que Cortázar tinha um gato apelidado de “Theodore W. Adorno”, sobre o qual escreveu um belo texto intitulado: “A entrada na religião de Theodore W. Adorno” (Cortázar, 1980a. p. 233-6).

parece tão profunda quanto é óbvia; igualmente quanto à relatividade dos limites ação/imaginação e engajamento/representação⁶.

Conclusão: arte e emancipação

É preciso criar restrições para poder inventar livremente.

Umberto Eco (1985, p. 30)

Ao enfocar a questão da arte como fato social, Jean Duvignaud (1967, p. 5)⁷ adverte contra a simplificação que consistiria em querer restituir a experiência individual da criação baseando-se unicamente em elementos provenientes da abordagem do coletivo social *stricto sensu*. Segundo ele, é preciso entender a “dinâmica da vida social”, integrando a experiência da criação como experiência viva, em atos, e “compreender a totalidade da experiência artística na totalidade da experiência social” (*idem*, p. 34). Parece-me importante aproximar esta posição da de Roger Bastide, quando escrevia que

A arte continua o dinamismo social por outros meios. Resumidamente, se em vez de considerar o social como uma realidade estática, o considerarmos como uma realidade dinâmica, o produtor de arte é aquele que, pelo poder de sua imaginação, amarra-se ao movimento que está se produzindo para completá-lo e igualá-lo à sua originalidade criativa. O artista é menos um reflexo da sociedade do que aquele que dá à luz todas as suas novidades (Bastide, 1977, p. 93).

O que é interessante, ao colocar as coisas dessa forma, é que isso dá à ideia de criação uma dimensão a mais do que a de simples processo de produção de uma mercadoria. Essa dimensão específica no campo simbólico é a da função crítica da criação artística. Claro, o criador e sua obra estão inseridos como tais na realidade social, mas o que os especifica no ato

⁶ Limites que ele tranquilamente aproxima dos seguintes: projeto revolucionário/revolução em atos, fantástico/cotidiano, imaginário/real.

⁷ Uma sociologia da arte deve procurar “redescobrir as formas do enraizamento do imaginário em nossa existência coletiva, sem dogmatismo e sem pedantismo”.

da criação é essa possibilidade de mostrar algo novo que poderia não ter surgido, ou teria acontecido de outra maneira, sem a abordagem do artista e o que deu origem ao objeto de arte ou ao texto literário enquanto obra. É por isso que, para Marcuse, a questão da forma é central, “É na própria arte, na forma estética como tal, que encontro o potencial político da arte” (1979, p. 9)⁸, acrescentando

A arte afirma sua reserva frente à tese de que chegou a hora de mudar o mundo. A arte atesta a necessidade da libertação, mas atesta também seus limites. O que ocorreu não pode mais ser desfeito, o que passou não pode mais ser salvo; a história é falha, mas sem redenção. Eros e Thanatos não são apenas adversários, mas também amantes (Marcuse, 1979, p. 79).

Se não pensássemos o impossível, o possível não seria viável. O mundo da arte é, segundo Marcuse, Marcos e Cortázar, o mundo da alteridade, o de um princípio de realidade diferente, que cumpre uma função cognitiva: dizer o que de outra forma é indizível e... contradizer.

Num contexto internacional ao mesmo tempo frágil, agitado e violento, num mundo hoje incerto, instável e globalizado, quero pontuar este texto deixando a última palavra para um socioantropólogo, que já citei anteriormente, Jean Duvignaud:

Deixemos ao cemitério as tradições mortas. Apenas as tradições vivas dispõem do dinamismo criador capaz de antecipar o futuro e estabelecer entre aqueles que, em todos os campos, procuram inventar o futuro das relações, das correspondências. Há um *hino revolucionário dos criadores*. [...] Afinal, o mundo humano é feito mais do imprevisível que do inevitável, e o dinamismo das culturas pode ajudar a dissolver as brumas de um apocalipse resistente (1984, s/i).

Foi há mais de trinta anos...

⁸ Mais de dez anos antes, ele escreveu: “A imaginação foi tocada pelo processo de reificação. Somos possuídos por nossas imagens, sofremos por nossas imagens” (Marcuse, 1968, p. 274).

Florent Gaudéz é socioantropólogo, professor de Sociologia da UFR Sciences de l'Homme et de la Société da Universidade Grenoble Alpes e na École de hautes études en sciences sociales de Paris e vice-presidente da AFL (Associação Francesa de Sociologia).

✉ florent.gaudez@univ-grenoble-alpes.fr

Referências

1. ADORNO, Theodor W. Thesen zur Kunstsoziologie. In: ADORNO, Theodor W. **Ohne Leitbild**. Parva Aesthetica. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
2. BASTIDE, Roger. **Art et société**. Paris: Payot, 1977.
3. BENJAMIN, Walter. Ursprung des Deutschen Trauerspiels. In: BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften 1**. Frankfurt: Suhrkamp, 1991. p. 216.
4. BERRIOT, Karine. **Julio Cortázar**. L'enchanteur. Paris: Presses de la Renaissance, 1988.
5. BRECHT, Bertolt. **Gesammelte Werke**, Vol. XIX. Frankfurt: Suhrkamp, 1967.
6. CASTORIADIS, Cornélius. **L'institution imaginaire de la société**. Paris: Seuil, 1975.
7. CASTRO, Fidel. **Deuxième déclaration de La Havane**, 1962. Disponível em: <<http://www.fidelcastro.cu/fr/discursos/discours-de-fidel-castro-ruz-la-deuxieme-assemblee-generale-nationale-du-peuple-de-cuba>>
8. CORTÁZAR, Julio. "Le fantastique du quotidien et le jazz", interview. **Jazz-hot**, v. 43, n. 337, mai 1977.
9. CORTÁZAR, Julio. **Le tour du jour en quatre-vingts mondes**. Paris: Gallimard, 1980a.
10. CORTÁZAR, Julio. Paris, "Littérature et révolution". **L'ARC**, n. 80, 1980b. p. 63-81.
11. CORTÁZAR, Julio. El destino del hombre era... '1984'. **El País**, Madrid, 9 oct. 1983. Disponível em: <https://elpais.com/diario/1983/10/09/internacional/434502007_850215.html>.
12. CORTÁZAR, Julio. **Entretiens avec Omar Prego**. Paris: Gallimard, 1984.
13. DECOUFLÉ, André. **Sociologie des révolutions**. Paris: P.U.F., 1968.
14. DELEUZE, Gilles. "Qu'est-ce que l'acte de création ?". **Conférence à la FEMIS**, 17 mar. 1987.
15. DELEUZE, Gilles. **Pourparlers**. Paris : Minuit, 1990.

16. DUVIGNAUD, Jean. "Le théâtre et la dérision". **Internationale de l'Imaginaire**, n. 0, jan./fév. 1984.
17. DUVIGNAUD, Jean. **Sociologie de l'art**. Paris: P.U.F., 1967.
18. ECO, Umberto. **Apostille au nom de la rose**. Paris: Grasset, 1985.
19. FELL, Claude. "Des jeux pour vivre et pour rêver". **L'ARC**, n. 80, p. 56-62, 1980.
20. GOLDMANN, Lucien. **Pour une sociologie du roman**. Paris: Gallimard, 1964.
21. LEENHARDT, Jacques. "Une sociologie des œuvres d'art est-elle nécessaire et possible ?". In: MOULIN, Raymonde (dir.) *Sociologie de l'Art*. Paris : L'Harmattan, 1999, pp. 385-395.
22. MARCOS, Sous-commandant. **¡Ya Basta !** Les insurgés zapatistes racontent un an de révolte au Chiapas. Tome 1. Paris: Dagorno, 1996.
23. MARCUSE, Herbert. **L'homme unidimensionnel**. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée (1964). Paris: Minuit, 1968.
24. MARCUSE, Herbert. **La dimension esthétique**. Paris: Seuil, 1979.
25. MORRISON, Toni. "Tout art véritable est politique". **Magazine Littéraire**, n. 527, p. 85-9, jan. 2013.
26. RAMA, Angel. "Julio Cortázar, inventeur du futur". **L'ARC**, n. 80, p. 8-16, 1980.
27. RANCIÈRE, Jacques. À part Rancière. "Casser l'opposition des mots et des choses". Entretien à Robert Maggiori. **Libération**, 5 mars 1998. Disponible em: http://next.liberation.fr/livres/1998/03/05/casser-l-opposition-des-mots-et-des-choses_232210
28. THOMAS, Louis-Vincent. **Civilisation et divagations**. Paris: Payot, 1979.

Recebido: 21.10.2017

Aceito: 18.04.2018