

DA RESPONSABILIDADE ARTÍSTICA

[Poeta] *militiae quamquam piger et malus, utilis urbi*
 Horácio — Epist. II, 1, v. 124

QUE é que de fundamental significa a arte na vida, para que tantas preocupações nos cause o artista? O artista — esse pobre diabo inútil, que se gasta no passatempo de cobrir de tinta uma tela, de contar historietas, de nos entreter o bicho do ouvido... Porque é evidente que a coisa útil é a acção imediata, o derrubar impérios, impor uma vontade, reformar, dominar, decidir a tiro e a polícia o destino do mundo. Qual o artista que não foi olhado ainda com piedade por um desses pedreiros da eficácia — os convictos construtores do futuro? A piedade nasce da superficial certeza, concreta, imediata, de que um murro forte cala irremediavelmente uma voz. E no entanto, o artista dir-se-ia tirar o sono ao nosso homem do músculo. Alguma coisa aí se furta a um juízo geométrico, à força do murro, por prodigiosa e decisiva que pareça. Qualquer coisa aí resiste à agressão, à vontade imperiosa, ao suborno, à lisonja, à disciplina, ao doutrinador moralista, ao director espiritual, às exigências do raciocínio de mil «correctos» raciocinadores. E é exactamente por essa qualquer coisa que o sono dos construtores dos impérios não tem definitivamente a paz do sono dos justos. Inquietação indisfarçável, ela instala-se em problema desde os milénios, para os que têm de sonhar a vida numa harmonia perfeita, para os que no fim de contas *sabem* que a voz discordante do artista é um «erro» e não *sentem* que o é. Voz do próprio remorso para o pedreiro, no intervalo das construções, ela obceca-o, persegue-o, e assim ele se inventa mil sofismas e estratégias para a calar, para a submeter ao balir do rebanho, para a abafar no urro colectivo. Mas o urro estafa-se e o balir esbofa-se e num intervalo de silêncio a voz obscura recomeça. Naturalmente os estratégias variam consoante as possibilidades de os tornar eficazes. Assim, o expediente fácil do tiro e da polícia, quando de um e de outra se dispõe, adia o problema para o limite do *après moi le déluge*, se é que o artista, o falso artista, se não moldou à exigência da força; porque, se se moldou, a submissão imita suficientemente, para a aparência pública de um público ignaro ou desinteressado, a verdadeira adesão profunda. Mas faltando o expediente da força, porque força se não tem, inventam-se outros. Por exemplo, o da «responsabilidade» do artista.

Ora este problema da «responsabilidade» assenta em vários equívocos que normalmente se não evidenciam. Eles poderão enfrentar-se devidamente, se os submetemos a duas perguntas prévias. A primeira poderia formular-se assim: se uma obra de arte «prejudica», quem é o maior responsável — o artista ou quem o artista contaminou? E a segunda poderia formular-se, tentando saber-se em que deve assentar a «responsabilidade» do artista, se no *fazer o jogo* de quem quer «orientá-lo», se no denunciar o que tãcticamente o «orientador» nos encobre. Naturalmente, todos os equívocos se desfariam, se não fingíssemos esquecer uma pequena verdade fundamental, e é que, segundo uma fórmula de Sartre (da 1.ª ou da 2.ª ou de uma possível 3.ª fase), a arte nasce da liberdade e dirige-se à liberdade. Só isto. Mais nada, absolutamente mais nada. Os tãcticos insinuam no problema a questão ambígua do «dever». Mas ocultam-se, e aos outros, que o «dever» para o verdadeiro artista *não existe*. E não existe porque aí, na sua arte, o «dever» é a adesão total da pessoa que é àquilo que exprime. Assim sendo, tal «dever» não implica uma ordem, não é pois realmente um «dever», porque é o modo total de se ser, uma indiscutibilidade desde o sangue, como o é a sua própria pessoa. Logo, não há que pregar-se-lhe *como deve* realizar a sua arte, mas *inventar-se-lhe* uma pessoa que ele não é, já que é uma pessoa «inconveniente». O que há a fazer não é pôr-lhe um código nas mãos, mas inventar-lhe um outro sangue, uma outra carne, uma outra consciência. Ninguém precisava de pregar a verdade a um artista religioso numa época de Totalização (que os Totalitarismos sonham imitar); tal verdade era o próprio ar que o artista respirava. Com uma lógica inflexível, nós poderíamos pois concluir que, se um artista não realiza a sua arte segundo o gosto do director espiritual, a culpa não é do artista (que não sabe mentir) mas desse director que o não soube convencer... Todo o «dever» é um constrangimento e toda a arte é liberdade. E é só nestes pólos extremos que se há-de fixar o problema.

De posse desta pequena verdade, quem não poderá decifrar tanto pretenso enigma, mais do que nunca propostos à nossa decifração, tanta contradição em que o catequista se enrodilha? A arte medieval é uma grande arte, a jesuítica não o é: porquê? A arte de uma Totalização convence-nos, a de um Totalitarista não: porquê? Eis aí Hitler e o vazio da sua arte, da sua cultura. Eis aí um povo de cerca de 200 milhões de indivíduos e que há meio século nos não deu ainda um só grande romance. Mas dera-os outrora, atingindo através deles os pontos mais altos da História da Literatura. Sem dúvida, tal povo realizou uma das mais espantosas recuperações civilizacionais através da ciência e da técnica. Significa isso, sem dúvida, que a ciência e a técnica *estão certas* com uma determinada orientação geral. Porque o não estão as artes — mormente algumas delas, e aí nomeadamente a literatura, em especial o romance? «O mais simples, diante de uma tal falência — diz Camus — seria reconhecer que o realismo chamado socialista, tem pouco que ver com a grande arte e que os revolucionários, no próprio interesse da revolução, deveriam procurar uma outra estética. Mas sabemos pelo contrário, que os seus defensores proclamam que não há arte possível fora dela. Eles proclamam-no, com efeito. Mas a minha profunda convicção é que o não acreditam e que decidiram, para consigo, que os valores artísticos

deveriam submeter-se aos valores da acção revolucionária. Se dissessem isso claramente, seria mais fácil a discussão (...) Sim, o realismo socialista deveria confessar (...) que é o irmão gémeo do realismo político. Ele sacrifica a arte a um fim estranho à arte, mas que na escala de valores pode parecer-lhe superior». Simplesmente, declará-lo seria arrotar com um gravíssimo problema; como o seria, com uma agudeza maior, talvez, reconhecer que a arte se deve *submeter* aos valores da acção. E isto porque, se a arte é liberdade, todos sabemos, e o «prático» também, que ela e só ela pode «provar» cabalmente que uma doutrina está certa. Mas como igualmente sabemos que alguma coisa em tal doutrina está errada, impõe-se, e de fora, ao artista, uma orientação, mas que isso não pareça e que o não haveria de parecer, se a obra fosse uma obra grande. Mas se justamente ela o não é, de quem é a culpa? Que é que está aí errado? Não se diga que um bom romance *se deve fazer assim*: faça-se! Em vez de uma boa orientação, dêem-se-nos antes bons exemplos, ou seja boas obras que a expliquem finalmente. Nem nos equivoquemos com o facto de que certos géneros artísticos podem florescer brilhantemente adentro do «constrangimento». Para um Marx, a preferência dos géneros de arte, organiza-se, no sentido ascendente, das artes «formais» para as artes mais «discursivas», da Literatura para a Música — exactamente no sentido inverso da preferência dos Totalitaristas. E isto é fortemente significativo. Porque justamente é nas artes mais «discursivas» que com maior agudeza se põe o problema da liberdade do artista. O combate às artes plásticas, à música, mesmo talvez ao *ballet* (se se combate) orientar-se-á apenas pelo que genericamente aí se opõe a uma doutrina da eficácia. A música, as artes plásticas, serão pois postas em causa, apenas na medida em que afirmam uma «rebeldia» do artista e em que não respondem à capacidade de adesão do grande público, ou de um certo grande público. Que isso foi o bastante para que se combatessem, todos dolorosamente o sabemos. Mas sabemos também que, por exemplo a música, pôde, apesar de tudo, transpor a oposição dos «dirigentes». Se Marx preferia as artes numa ordem inversa da dos Totalitarismos, a razão é exactamente a mesma por que os Totalitarismos as preferem numa ordem inversa da dele: um procura nelas um acesso ao que imediatamente lhe poderá importar, utilizando-as, se preciso, como arma de *combate*; os outros procuram nelas que essa realidade se não questione e utilizá-las-ão, segundo a prudência, como armas de *defesa*. E é porque certos orientadores estão ainda na fase do combate, às artes «discursivas» as preferem também e são com elas mais intransigentes, quanto à ortodoxia, do que com as artes «formais». E através da possibilidade de «discurso» que nos atingem as «ideias» que transbordam da arte. Assim esse «discurso» é útil como meio de acção; assim ele é perigoso, quando tal acção se não acorda com o que desejamos. Que acontece pois com o romance? Acontece que, normalmente, a própria defesa da arte nele se cinge a NÃO adentro dos Totalitarismos, e não ao SIM a que julgamos deveria cingir-se. Acontece assim que o mais útil e menos perigoso é falar-se no romance não do que *se é*, mas do que *se foi*, não do presente, mas do passado, não da positividade do que se conquistou, mas da negatividade do que se não superara ainda. Eis porque o realismo socialista é muito mais eficaz, para a arte, fora dos países onde a «justiça» se realizou.

Eis ainda porque, adentro dos Totalitarismos, as obras clássicas, as do passado remoto, mormente as que negavam um presente condenável, são generosamente aceites e difundidas pelos mesmos Totalitarismos. Mas não tão facilmente as do presente de outros povos — porque essas é que realmente interessam *agora*. Opostamente, porém, as obras de natureza mais «formal», as que se abeiram, ou isso se julga, da «inocência», as que dificilmente se podem mobilizar para uma acção utilitária, as que só derivadamente enfrentam a realidade contemporânea, as que afirmando a liberdade criadora a transferem para um domínio «inofensivo», as que se não contamam dos problemas imediatos, traduzíveis em «ideias», essas merecem um razoável acolhimento, ou não merecem pelo menos o ataque directo. Não é assim por acaso que certo realismo desistiu (ou o parece) de combater a pintura abstracta, a música moderna, olha mesmo com uma certa complacência a poesia (porque aí as «ideias» circulam numa atmosfera que as rarefaz, as transfigura muito mais, as *purifica*) como deixa em paz, naturalmente — suponho — o *ballet*; mas não abdica de modo algum de dirigir o romance, porque aí se atinge a realidade imediata, se põem problemas que interferem de perto com a problemática de base para a acção eficaz; renunciar ao romance para uma tal interferência (já que se pode «formalizar» também o romance) é abdicar da última e melhor possibilidade de recrutar a arte para uma acção *prática*. E é exactamente por isso que o director espiritual evita responder a essa premente questão sobre o porquê da tolerância para com certos géneros artísticos, e de uma vigorosa intolerância para com outros, nomeadamente o romance.

Mas justamente o ser responsável não o artista mas o mestre de catecismo, obriga-nos a reflectir sobre o primeiro equívoco atrás enunciado. Se uma obra de arte «inconveniente» me atinge, de quem é a culpa — minha ou do artista? Que voz inconfessável fala no meu sangue que assim se pôs de acordo com a dissoluta voz da obra de arte? A obra de arte de um homem é para homens — não para crianças. As crianças, sim, nós as defendemos, mal ou bem, como podemos, proibindo-lhes o acesso às obras que não são «para a sua idade». Mas porque responsabilizar categoricamente o artista, se a sua obra, para homens, aos homens perturbou? Se alguém matar alguém à minha vista e ao impulso desse exemplo eu cometer o mesmo crime, nenhum juiz me absolverá por eu ter sido «influenciado» — nem eu próprio. Se o exemplo frutificou em mim havia decerto terreno para isso. Quem é que suporta facilmente — já um dia o perguntei — até ao fim, a leitura de um *Justine* de Sade? Quem não reagiu pela repugnância frente ao que aí se nos narra, por maior que seja a «arte» com que se narre? Um Genet pretendeu que a arte se aguentasse pela sua forma, recorrendo para isso precisamente a uma matéria «repelente»; Sartre, que o anota, frisa que a tentativa falhou. E não se nos responda que muita obra de arte vinga, *apesar de* realizada sobre o que condenamos: isso que condenamos não se nos oferece precisamente nos limites do que condenamos e transcende-se para um plano que a nossa condenação já não atinge; porque se ela se fixa exactamente no que nos repugna, tal arte repugnará sempre. Só assim entendemos a afirmação, desde há séculos repetida, de que nenhuma

grande obra de arte pôde jamais erguer-se sobre a injustiça, sobre o crime.

Mas o director espiritual sabe isso muito bem — se não é cretino. Ele não ignora que se uma obra de arte «prejudica», é porque precisamente fala a voz da justiça a uma voz de justiça. Ele não ignora que, se uma obra de arte perturba, é porque se dirige ao que em nós próprios esquecêramos ou em nós próprios se não cala e resiste obstinadamente aos conselhos que lhe damos, à repressão que sobre ela exercemos. Ele não ignora que *ele próprio* ouve essa voz e que é por isso que justamente a recebe. Ele sabe muito bem que o culpado não é afinal o artista, mas aquele que o ouve. Se o director espiritual não ecoasse uma obra de arte, se a voz que nela fala nele não repercutisse, senti-la-ia estranha, incapaz de «influenciar», e portanto inofensiva. Se ele chama pois o artista à «responsabilidade», é porque sabe que ele próprio é pecador; e culpado por culpado, melhor é que o seja o outro... E nem se diga que a obra de arte dispõe de um meio «traçoeiro», qual seja precisamente a sua *qualidade estética*: a qualidade estética não é um meio de suborno com que se enfeita o veneno: *é esse mesmo «veneno»!* Porque a «beleza artística» não é um enfeite do que se quiser: é isso mesmo que se quiser, traduzido na sua verdade essencial, aquilo que fala à nossa emotividade, ou seja àquela parte de nós que transcende as «razões» ou está para alguém delas. «Enfeitar» esteticamente não é «dourar a pílula»: é dá-la no que ela é essencialmente. E é exactamente por isso que não há uma grande arte construída sobre a mentira. Pois se isso fosse possível, haveria problemas para o catequista? Qualquer grande artista poderia «dourar a pílula» da verdade que o director lhe prescreve. Se tal verdade fosse um Estaline gigantesco, Picasso poderia agigantá-lo, «dourando a pílula» que lhe queriam impor. Mas não «dourou» e o resultado foi o que todos sabemos. Se o «enfeite» fosse de facto um enfeite, não haveria uma arte mediocre adentro de certas orientações ou de qualquer «orientação», porque muitos e bons artistas a elas inútilmente se subordinaram. Se nada conseguiram, não é pois porque tudo se reduza ao «dourar», mas sim porque o «dourar» é outra coisa — a verdade sem margens. E é porque tal verdade não existia na obra «orientada», que a obra orientada falhou. Mas o problema é que o «enfeite» o não é, porque a «beleza estética» é a comunhão com as origens pelo artista: a grandeza da arte, tendo que ver com a grandeza do artista, tem que ver iniludivelmente com a sua autenticidade. E é exactamente por isso que ela pode «fazer mal»: porque é livre e fala a um homem livre...

Mas se a «responsabilidade» nos atinge a todos, é evidente que ao artista o atinge *também*. O problema começa quando queremos saber de que modo o artista eficientemente se executa adentro da responsabilidade. E não nos lancem em rosto o exemplo de um Sartre. Como algures pude frisar, há uma distância enorme entre o Sartre ensaísta, doutrinador — apesar de tudo — e aquele que se realizou através da obra de arte. Sem forçarmos a lógica do próprio Sartre, poderemos sem erro afirmar que *toda a arte é comprometida*. Mas se ao «compromisso» o reservamos apenas para um certo tipo de obras artísticas, recordemos que à celebrada «2.ª fase» do escritor pertence essa obra perturbadora *Les sequestrés d'Altona*, cuja «tese» perigosíssima é justamente a de que «possí-

velmente» amanhã um Hitler não será julgado o criminoso que todos nós, e Sartre também, julgamos hoje que foi. E quanto à própria *Critique de la raison dialectique*, será prudente que se não leia só a capa... E não esqueçamos que o «humanismo» de Sartre, hoje enfim proclamado por aqueles que lho recusavam, tem já mais de dez anos; e que certa sua conferência a propósito da Paz não foi ainda (sê-lo-á?) publicada em volume, e não decerto pela «Paz» que só os criminosos que capitalizam com o crime poderão detestar; e ao ataque a tal conferência promovido por Ponty, não foi Sartre a responder — esse polemista terrível — mas a *sartreuse*... Por sobre tudo, porém, não confundamos o Sartre da referida conferência ou o Sartre de Cuba, com o Sartre artista — que são, aliás, *perfeitamente conciliáveis*, como só o catequista não é capaz de entender, ou finge ignorá-lo para nossa edificação.

Mas em função de quê, portanto, o problema da «responsabilidade»? Naturalmente em função da justiça, da dignidade humana, do que é realmente um valor para o homem — em função, em suma, da sua liberdade. Aqui, porém, a dificuldade maior. Já um dia pude distinguir o que normalmente ou calculadamente se confunde, e é que o que é *urgente* pode não ser afinal o mais *importante*. «Urgência» e «importância» são dois valores inteiramente distintos, resolvendo-se cada um na sua esfera, e que *podem* portanto ou não coincidir. Que se me permita um exemplo grosseiro, mas que assim mesmo, bons deuses, me parece fortemente significativo. Imaginemos assim que um sujeito assiste a um concerto que jamais se repetirá e tem para esse sujeito uma beleza máxima. Eis que, porém, a meio do concerto, o enfrenta uma inoportuna e inexorável exigência desse vil corpo, seu pobre irmão... Quem não compreenderá que à exigência ele tenha de atender? Mas acaso concluiremos que a *importância* dela é maior do que a do concerto? Assim pela caricatura nos é possível talvez demarcarmos suficientemente o que o director espiritual nos quer impor como importante (declarando, em face disso, o artista «responsável») e o que de facto como importante ao mesmo artista se impõe. Dir-se-á que a chamada aqui «urgência» pode não delimitar-se por onde eu a delimito e definir-se precisamente por um certo «comportamento» do artista em face da vida. Não nos iludamos... Aprofundada tal «urgência», convertida em «importância», até ao seu limite máximo, acabaremos por encontrar aquilo que *precisamente o director nos condena!* Eis, pois, que, deste modo, o artista consciente, amante da justiça e amante da arte — que se reúnem num mesmo amor — conhece muito bem que comportamento adoptar em face do que é «urgente» e do que é «importante». Sartre pôde entender Cuba e escrever *Les sequestrés*... O mesmo um Malraux, em situações idênticas. E até um Kafka. Mesmo um Dostoievski. Mesmo... um Êsquilo que combateu uns Persas e escreveu uns *Persas*, onde dir-se-ia haver simpatia pelo inimigo. Opostamente, quantos escritores se oferecem como «exemplares» na sua obra e o são menos na sua vida? Não que arte e vida se separem: enfrentam-se em planos de diferente essencialidade. O que nos levaria longe a esclarecer. É na medida em que uma obra se furta ao accidental, ao efêmero, ao circunstancial (no pior sentido), que essa obra pode aspirar a ser grande. Além de que nos levaria também longe o perguntarmo-nos sobre o que é que mais condenaríamos num grande artista do passado, se uma grande

obra que realizou, paralelamente a um «má» vida, se uma «boa» vida, paralelamente a uma má obra a que teve de limitar-se. Porque é isso uma questão bem menos para nós do que para ele. Entre um António Nobre «exemplar», mas poeta mediocre por sujeitar-se a uma «norma», e um António Nobre «pessimista», etc. — qual é que nós hoje condenaríamos? É preferível o António Nobre do *Só* ou o João Grave de *Os fadintos* e o Bento Moreno do que se quiser? Shakespeare, ou o bom sapaiteiro, creio que preferido por Tolstoi ou Pisarev? Não aprofundemos a questão.

Temos, pois, que o artista pode perfeitamente executar-se nas duas esferas de acção — a da *urgência* e a da *importância*. Mas de qualquer modo, ele é «responsável» precisamente como artista. Desisto de discutir se a tal «responsabilidade» ele tem de senti-la antes de mais como o artista que os fados lhe infligiram ser, se como o homem que há-de exprimir-se através da sua arte — se acaso é permitido separar os dois campos. E admito, aliás, com boa lógica, que é como homem realizado através da arte, que ele deve primordialmente considerar-se responsável. Mas, nesse caso, que deve ele proclamar senão precisamente a justiça? Que deve ele exaltar senão o que se opõe à opressão, à mentira, à superficialidade? De que deve ele falar senão precisamente do que no homem é mais profundo, mais grave, mais radical, mais necessário? Que deve ele combater senão o disfarce, o suborno, a tirania, estejam eles onde estiverem? Que deve ele denunciar senão a estratégia dos que combatem uma injustiça, como ele também, mas para impor outra, como ele já não? Que há-de ele proclamar senão que o verdadeiro progressismo é o progressismo integral e não aquele que mutila o homem gravemente? E não nos digam, como o citado Camus prevê que se dirá, que se «suprime provisoriamente a arte para edificar antes de mais a justiça», e que «quando existir a justiça, num futuro ainda impreciso, a arte ressuscitará». Mas o próprio Camus nos responde: «Aplica-se assim nas coisas de arte essa regra de ouro da inteligência contemporânea que pretende se não faça uma *omelette* sem partir ovos. Mas este esmagador bom senso não deve iludir-nos. Não basta partir milhares de ovos para fazer uma boa *omelette* e não é, parece, pela quantidade de cascas quebradas que se avalia a qualidade do cozinheiro. Os cozinheiros artísticos do nosso tempo devem recear pelo contrário despejar mais cabazes de ovos do que teriam desejado e que assim a *omelette* da civilização se não consiga nunca, que a arte, enfim, não ressuscite. A barbárie não é nunca provisória». É em face destas questões iniludíveis que o artista é responsável. E é porque é responsável que ele deve prever e revelar as soluções de emergência, as soluções da mistificação. Só em face de uma verdade fundamental ele é integralmente responsável — a verdade de que o homem é livre. Mas tal «responsabilidade» não existe, já que é para o artista a indiscutibilidade do sangue, é a própria voz da sua arte, a sua razão de ser. Ser homem é assim para ele o mesmo que ser artista. A sua utilidade é essa, como atropeladamente o deve ter sentido já há 2000 anos um Horácio, ao dizer na única linguagem inteligível — mesmo no tempo de Augusto — para tropas e pedreiros, que o Poeta não será lá muito bom para soldado, mas que é «útil à cidade». Que os pertinazes denunciadores públicos não acusem pois os outros de «reaccionários», porque se calhar os reaccio-

nários não são tais outros mas eles. Ser homem, não é ser animal de rebanho, como exemplarmente um José Gomes Ferreira o proclama, em versos naturalmente pouco citados:

*Hoje até remorsos tenho
dos meus pobres versos a fingirem de subversivos
que os mortos do rebanho
lêem com o arreganho
de se julgarem vivos.*

A desgraça é que esses mortos imitam tão bem os vivos, que até o parecem e nos incomodam fortemente...

VERGILIO FERREIRA

ENCONTROS INTERNACIONAIS DE GENEVRA

foi já distribuído o primeiro volume desta notável série cultural

O ESPÍRITO EUROPEU

JASPERS - LUKÁCS - BERNANOS - BENDA - SPENDER
ROUGEMONT - MERLEAU-PONTY - WAHL - ANSERMET

Neste tomo se analisam as consequências da última guerra mundial e se estudam as vias por onde deve a Europa enveredar neste difícil pós-guerra, respondendo a muitas das inquietações que todos os dias se põem acerca dos destinos da Europa.

576 páginas / 55\$00

A seguir

PROGRESSO TÉCNICO E PROGRESSO MORAL

Com a participação de: Nicolas Berdiaeff, Emmanuel Mounier, Marcel Prenant, Eugénio d'Ors, J. B. S. Aldane, Benedetto Croce, etc.

Um grande empreendimento editorial de

PUBLICAÇÕES EUROPA-AMÉRICA — R. das Flores, 45 — Lisboa 2