

NOTAS SOLTAS ACERCA DA ARTE, DOS ARTISTAS. E DO PÚBLICO

por

JOÃO JOSÉ COCHFEL

I

Bem vistas as coisas, raras vezes a arte em Portugal saíu do pé do amadorismo puro e simples. Escusado será invocar o exemplo dos escritores, dos plásticos e dos músicos, cavando o pão nosso de cada dia em repartições, estabelecimentos de ensino e profissões liberais, deixando umas aparasinhas de tempo para se entregarem amorosamente ao culto da arte, que afinal não passa para eles de um «violino de Ingres», que uns se contentam de arranhar e de que só poucos conseguem tirar o conjunto das notas justas, roubando ao sono e às horas normais de ociosidade. Esta é a dura realidade, e que se lhe há-de fazer? Se os editores não pagam, se os quadros e as esculturas não se vendem, se o público não acorre aos concertos, se o teatro e o cinema só esporadicamente se erguem do charco dos negócios escuros, de que há-de viver o artista se não lançar mão de outro amparo?

O pior é que a maleita é contagiosa, e às tantas a bola continua a rolar, independente já do empurrão que a pôs em movimento — adquirindo a arte o aspecto de passatempo sem responsabilidades, de actividade secundária, de entretenimento à margem do lado sério da vida. O público vem então fechar o círculo vicioso. Porque o «amadorismo» não atinge apenas o artista criador, começa perniciosamente por imbuir o espírito do público, de que afinal o artista criador também faz parte e de que é ao fim e ao cabo a principal vítima. Dir-me-ão que estou a sofismar e a refugiar-me no paradoxo. Pois não será o público amador por natureza? Explico-me: o que eu quero dizer na minha é que o nosso público, ou por deficiência de cultura ou por vício de educação, não inclui a arte nos seus interesses vitais, não a sente como necessidade, como bem que lhe pertence e lhe cumpre zelar, por lhe permitir compreender melhor o mundo e descortinar a beleza contida no passado, no presente ou no futuro;

ou mesmo quando raramente assim deixe de acontecer, não cura pelo menos de perscrutá-la na sua íntima estrutura, na sua problemática específica, no seu desenvolvimento histórico, na sua função social, tomando-a unicamente pelas suas mais fáceis aparências. É a isto que eu chamo o «amadorismo» do público, e por via dele, amadorismo, é que o público compra um livro lá de ano a ano, quando lhe dá na tineta, deixa às moscas as salas de concerto se não se exhibe algum desses virtuosos capazes de habilidades maiores que as dos malabaristas dos circos, não põe o pé num museu e só de longe em longe vai a uma exposição, sobretudo porque há lá uns quadros do amigo Fulano ou umas cerâmicas do inimigo Beltrano. E não me venham com a eterna cantiga que tudo explica: a crise. Bem certo que a esta cabem grandes culpas, mas como acreditar exclusivamente nela, se os cinemas se enchem três vezes por dia com baboseiras (ao passo que filmes como *Deus precisa dos homens* ou *Breve Encontro* caem redondamente) e não há memória de ao domingo ficar deserto um campo de futebol?

A questão é outra: a arte, e com ela tantos ramos da cultura, ainda não conseguiu, em Portugal, integrar-se na vida, na esfera das nossas preocupações, impondo-se como primordial instrumento de conhecimento e de transformação, como insubstituível fonte de beleza. Está bem que nos entretenha quando há vagar, mas nada de pensar muito nessas fantasias de lunáticos. Pois não se vêem até pessoas intelectualmente responsáveis acusar a arte de desviar a atenção das tarefas mais sérias, mais urgentes e mais fundamentais da vida? É, como diz um amigo meu, uma espécie de querer malhar o ferro a frio. Ou ignora-se porventura o enorme poder catalisador da arte? E eu pergunto: não será todo o artista, à semelhança do escritor, um engenheiro de almas? Então a que missão mais nobre, mais urgente, mais fundamental poderá ele aspirar?

II

Mas há um outro problema que imediatamente se articula com o que atrás esbocei: para que a arte ganhe a têmpera de um verdadeiro gládio (que é a ferramenta utilizada pelo engenheiro de almas) e não resulte uma ridícula espada de papelão (sirvo-me aqui da espirituosa imagem que todos conhecem), necessário se torna que o artista esteja de posse dos segredos do respectivo fabrico. Em suma: é preciso que o artista tenha meditado os meios ao seu dispor, a forma eficiente de dar corpo ao que quer exprimir. E eis que nova tempestade lhe desaba sobre a cabeça: Aqui-dél-rei que caiu no formalismo e

esqueceu a sua nobre missão, essa missão de que afinal o público bem pouco se apercebia. Está certo que o engenheiro perca meia dúzia de anos a preparar-se e depois elabore conscienciosamente os seus cálculos para que a ponte não abata e a máquina dê rendimento; mas o pobre do artista, esse não: esse há-de ter logo ali no bico da pena, nas linhas do pentagrama, na caixa da imaginação, na ponta dos dedos ou do pincel, a faísca divina capaz de fulminar a hidra das sete cabeças. Senão, se começa a «perder tempo» a ponderar, a discutir e a querer esclarecer os problemas da sua arte, está tramado.

Mas será de facto assim vão ou supérfluo esse trabalho de dilucidação, essa tentativa de o artista se esclarecer esclarecendo o público, hoje em dia que o campo da arte se nos apresenta tão intrincado, havendo tanta coisa a des-trinçar, tanta ideia a arrumar, tanto caminho enganoso, e que o público se alheia da arte precisamente, em larga medida, por falta de apoio, de familiarização com as questões que lhe são inerentes ou por desnorteamento em relação a essas questões? E se o público se alheia da arte, adeus comunicabilidade entre o artista e o público, e — consequentemente — adeus missão social do artista. Por isso se me afigura que este está na razão ao propor-se estudar os problemas do seu ofício a fim de torná-lo eficiente, e ao elucidar o público do resultado das suas pesquisas, preparando-o para que possa mais facilmente e mais largamente aceitar, sentir e compreender a arte que se lhe destina. Prevejo já a objecção de que entretanto o artista terá descurado a finalidade primeira que o deve nortear: empunhar o gládio, ser engenheiro de almas. Mas continuando com a metáfora da engenharia: uma coisa é a utilidade da ponte e a função que a máquina irá desempenhar, outra coisa é a teoria e a técnica que permitem que a ponte e a máquina sejam possíveis.

E a engenharia de almas, não o esqueçam por favor, também tem a sua teoria e a sua técnica.

III

O diabo é que tal teoria e tal técnica atingiram de nossos dias uma complexidade tremenda. De nada vale fechar-lhe os olhos, fazer como o avestruz da fábula: a complexidade persiste e mais perigosa porque ignorada ou não analisada.

É bem certo que, quanto à primeira, a teoria, possuímos já uma aparelhagem científica aplicada a um corpo de doutrina organizado que nos poupa muita dor de cabeça. E neste ponto não posso por exemplo estar de acordo com António José Saraiva quando no n.º 2 do jornal «Ler» opta pela negativa

às seguintes perguntas que formula: «Acaso a Estética explica melhor hoje em dia a natureza da obra de arte do que no tempo de Platão? Acaso se efectuou nesse domínio uma marcha irresistível que deixe as teorias platónicas perante as que lhe sucederam na mesma posição em que se encontra por exemplo a física de Galileu relativamente à de Einstein?» Por mim penso que sim, atendendo evidentemente às diferenças qualitativas que existem entre ciência e arte: a ciência, impessoal e impassível, estabelecendo as leis da realidade; a arte, surpreendendo *afectivamente* o processo *vivo* da mesma realidade; isto é: duas faces opostas da mesma moeda do conhecimento. Nem por isso a arte se furta todavia a uma disciplina explicativa e interpretativa: racional, organizadora e relacionante. E nesta ordem de ideias creio de facto estarmos hoje tão longe da estética de Platão como estamos, não direi só da física de Galileu, mas da dos filósofos eleáticos, pelo que dela avaliamos. É possível que o velho Lessing, Diderot e Kant, e mesmo Hegel, não tivessem adiantado grande coisa (embora eu, pela parte que me toca, pense o contrário — mas isso é outra questão) — mas para que chinelos velhos deita Você, meu caro Saraiva, todas as posteriores contribuições da psicologia científica, da economia, da sociologia, da etnografia — e essa tremenda revolução no conceito e na compreensão da arte que consistiu na sua localização histórico-social? Onde vai a discussão platónica «do belo e do bem» e quem pensa ainda em termos de categorias «imutáveis» — senão aqueles mesmos que pretendem negar progresso no conhecimento destas matérias? A menos que se opte por uma negação rígida e unilateral do tipo do positivismo comteano e se condene a arte a desaparecer perante o avanço da ciência. Mas, depois de Comte, muita água passou sob as pontes, não é verdade meu Amigo?, e não vamos assim do pé para a mão fazer tábua rasa das perspectivas abertas pelo autor do *Manuscrito de 44* — debatidas, desenvolvidas, aprofundadas por um sem número de obras e de autores nos últimos cem anos.

IV

Ora pois, deixemos a arte como «categoria imutável» e tomemo-la como o que é: um espelho do homem, dos seus sentimentos e das suas ideias, diverso, mutável e vivo como ele, e de que o homem se serve para melhor se conhecer e transcender, a si próprio e correlativamente ao mundo em que vive.

Claro está que os meios de alcançar esse conhecimento e essa superação variam de época para época, e o artista, como homem que é, pertence, quer queira quer não, à sua própria época. Todavia, as épocas não são unas e uni-

formes. O século XVI, por exemplo, tão marcante na história da cultura europeia, não se pode conceber abstractamente como uma identidade universal — pois que as diferenças observadas, desde civilização para civilização até de país para país, aí estão a fragmentá-lo. A realidades diversas correspondem características e formas artísticas diversas. Temos pois um segundo factor condicionante do artista a vir juntar-se ao factor *época*: o factor *lugar*. (Daí não chegar eu a compreender muito bem a celeuma que ultimamente se levantou nos arraiais das nossas letras entre defensores do nacionalismo e defensores do cosmopolitismo. Adiante).

Debrucemo-nos mais atentamente sobre o fenómeno artístico e verificaremos que o factor *lugar* não é ainda decisivo. Pois será igual o significado da arte dos contemporâneos e compatriotas Gil Vicente e Sá de Miranda, Mussorgsky e Rimsky-Korsakoff, Molière e Racine, Chardin e Watteau, Gorki e Tchekhoff? É que a realidade não é uma mesmo em iguais circunstâncias de lugar. Os homens são diversos e pertencem a diversos sectores, e consoante o seu meio de origem acusam diferentes ideias sobre as coisas. Contudo, não nos deixemos iludir por uma fácil concepção mecanicista: o artista não é prisioneiro do seu meio e da sua origem: mil impulsos materiais, espirituais, afectivos ou intelectuais podem levá-lo a furtar-se-lhes abraçando uma ideologia alheia. E até dentro da mesma ideologia o artista opta por determinado conjunto das noções e concepções referentes à maneira de encarar a arte e as suas relações com o mundo, noções e concepções que formam as várias correntes. Ainda que reflectindo porém ideologias e correntes idênticas, a obra de arte apresenta feições distintas de criador para criador, o que depende, evidentemente, da personalidade de cada um. Podemos assim estabelecer um esquema da cadeia de factores que condicionam a obra de arte:

Época — lugar — origem — ideologia — corrente — personalidade

Cadeia que não é de modo algum irreversível e estática, permitindo explicitar cada termo em função dos outros, e que apenas a comodidade de exposição me leva a dispor por esta ordem.

Novo problema todavia nos aparece pela frente: como é que a obra de arte, obedecendo a um tal condicionalismo, poderá interessar um público que não pertença à mesma época, ao mesmo lugar, à mesma origem, que não partilhe da mesma ideologia ou da mesma corrente e que não tenha afinidades algumas com a personalidade do seu autor? Contudo o facto é inegável. Intervém aqui o alargamento de conhecimento que o artista pratica, o novo aspecto da infinita realidade que vem descobrir, os meios que para tanto utiliza, o con-

junto enfim de que nasce o sentimento de beleza e o correspondente enriquecimento do homem que daí deriva, possibilitando que a obra de arte rompa os limites do espaço, tornando-se «universal», e do tempo, continuando válida no futuro.

V

Falámos nos meios de que o artista se serve. São eles que constituem a «técnica» artística. Meios que, eles próprios, fazem também parte, como é óbvio, da realidade geral e portanto se modificam de época para época. Por isso a história da arte, olhada em globo, nos patenteia uma infinita variedade.

E o público? Não nos esqueçamos dele, visto que sem público não há arte. O público, como há-de ele orientar-se no meio de tamanha confusão se não for esclarecido? Se não estiver de posse de meia dúzia de noções acerca da teoria e da técnica artísticas? E se apenas se lhe chamar a atenção para a «missão» da arte, não acabará ele, público, por atender unicamente ao que a arte lhe diz, tanto se lhe dando nesse caso que lhe seja dito pela arte como pelo artigo ou pelo discurso, prescindindo assim, em seu próprio detrimento, do calor, da emoção, da beleza com que a arte lho diria e do «enriquecimento humano» que daí lhe adviria?

Mas então, perguntarão alguns ingénuos bem intencionados, o que se pede à arte não é essa comunicabilidade imediata, essa capacidade de criar de súbito a emoção e de nos pôr de chofre em contacto com as intenções expressas? Idealmente, talvez. Mas se me recitarem um poema em turco, não terei probabilidade alguma de sentir qualquer emoção, por desconhecer totalmente aquela língua. Ora a arte possui uma linguagem própria, que é necessário conhecer, ou pelo hábito ou pelo estudo, para que se possa abordá-la, — ou estar apetrechado com um mínimo de rudimentos de cultura geral que permitam intuí-la, a menos que se trate daquelas raras naturezas extraordinariamente dotadas, que também as há, para quem a primeira abordagem é logo uma revelação. E encontramos-nos assim em pleno dilema da arte contemporânea: arte para todos, claro, desde que haja gosto por ela, queda, inclinação natural, porque é tão natural não gostar de arte como não gostar de bacalhau ou de lagosta; mas como levá-la, a arte, não a lagosta, ao grande público, conservando-lhe o nível estético, — mesmo «limpando-a» de todos os esoterismos, de todos os experiencialismos decadentes que nos últimos tempos a têm precipitado por vezes na esterilidade, — pois que optar pela solução aliciantemente cómoda de lhe baixar o nível redundaria em lisongear aquilo

mesmo que se pretende combater, ou seja a alienação desse grande público ? Já vimos que a «intenção» impressa à arte não basta para lhe assegurar essa difusão compreensiva. É preciso criar os «sentidos cultos» a que se refere o citado *Manuscrito de 44*. Portanto a tarefa que se impõe parece-me ser a do esclarecimento: favorecer por todos os meios o contacto do público com a arte de todos os tempos, especialmente a moderna, e desvendar-lhe os segredos da sua orgânica. É esta uma tarefa que incumbe a todo o artista, crítico ou ensaísta, consciente do valor da missão da arte. E longe de tombar no negregado «formalismo», estará preparando, não digo prèviamente mas simultâneamente, o terreno para que a semente não caia em vão, quer dizer: para que aquela missão se exerça mais fecunda e largamente.