

II.

Arte — Anseio pelo ideal

Antes de abordar os problemas específicos da natureza da arte cinematográfica, creio ser importante definir o meu modo de entender o objetivo fundamental da arte como tal. Por que a arte existe? Quem precisa dela? Na verdade, alguém precisa dela? Estas são questões colocadas não só pelo poeta, mas também por qualquer pessoa que aprecie arte — ou, naquela expressão corrente, por demais sintomática da relação entre a arte e seu público do século XX — o "consumidor".

Muitos fazem essa pergunta a si próprios, e qualquer pessoa ligada à arte costuma dar a sua resposta pessoal. Alexander Block⁹ disse que "do caos, o poeta cria harmonia". ... Puchkin acreditava que o poeta tem o dom da profecia. ... Todo artista é regido por suas próprias leis, mas estas não são, em absoluto, obrigatórias para as demais pessoas.

De qualquer modo, fica perfeitamente claro que o objetivo de toda arte — a menos, por certo, que ela seja dirigida ao "consumidor", como se fosse uma mercadoria — é explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência. Explicar às pessoas a que se deve sua aparição neste planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão.

Para partirmos da mais geral das considerações, é preciso dizer que o papel indiscutivelmente funcional da arte encontra-se na idéia do *conhecimento*, onde o efeito é expressado como choque, como catarse.

A partir do exato momento em que Eva comeu a maçã da árvore do conhecimento, a humanidade foi condenada a uma busca sem fim da verdade. Primeiro, como sabemos, Adão e Eva descobriram que estavam nus e ficaram envergonhados. Ficaram envergonhados porque haviam compreendido; a partir daí, teve início a trajetória e a alegria de se conhecerem um ao outro. Esse foi o começo de uma viagem que não tem fim. Pode-se compreender como esse momento foi dramático para aquelas duas almas, mal saídas de um estado de plácida ignorância e já arremessadas na vastidão da Terra, hostil e inexplicável.

"Comerás o pão com o suor do teu rosto..."

Assim foi que o homem, "o coroamento da natureza", chegou à Terra para *compreender* por que surgiu ou por que foi enviado.

E, com a ajuda do homem, o Criador vem a conhecer a si próprio. A esse avanço deu-se o nome de evolução, um avanço que vem acompanhado pelo torturante processo do autoconhecimento humano.

Num sentido muito real, todo indivíduo vivência por si próprio esse processo, à medida que vai conhecendo a vida, a si mesmo e os seus objetivos. É certo que todas as pessoas usam a soma dos conhecimentos acumulados pela humanidade, mas, mesmo assim, a experiência do autoconhecimento ético e moral representa, para cada um, o único objetivo da vida, e, em termos subjetivos, ela é vivenciada a cada vez como algo novo. O homem está eternamente estabelecendo uma correlação entre si mesmo e o mundo, atormentado pelo anseio de atingir um ideal que se encontra fora dele e de se fundir ao mesmo, um ideal que ele percebe como um tipo de princípio fundamental sentido intuitivamente. Na inatingibilidade de tal fusão, na insuficiência do seu próprio "eu", encontra-se a fonte perpétua da dor e da insatisfação humanas.

E assim, a arte, como a ciência, é um meio de assimilação do mundo, um instrumento para conhecê-lo ao longo da jornada do homem em direção ao que é chamado "verdade absoluta".

Aqui, porém, termina toda e qualquer semelhança entre essas duas formas de materialização do espírito criativo do homem, nas quais ele não apenas descobre, mas também cria. No momento, é muito mais importante perceber a divergência, a diferença de princípio, entre as duas formas de conhecimento: o científico e o estético.

Através da arte o homem conquista a realidade mediante uma experiência subjetiva. Na ciência, o conhecimento que o homem tem do mundo ascende através de uma escada sem fim, e a cada vez é substituído por um novo conhecimento,

cada nova descoberta sendo, o mais das vezes, invalidada pela seguinte, em nome de uma verdade objetiva específica. Uma descoberta artística ocorre cada vez como uma imagem nova e insubstituível do mundo, um hieroglifo de absoluta verdade. Ela surge como uma revelação, como um desejo transitório e apaixonado de apreender, intuitivamente e de uma só vez, *todas* as leis deste mundo — sua beleza e sua feiúra, sua humanidade e sua crueldade, seu caráter infinito e suas limitações. O artista expressa essas coisas criando a imagem, elemento *sui generis* para a detecção do absoluto. Através da imagem mantém-se uma consciência do infinito: o eterno dentro do finito, o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada.

Poder-se-ia afirmar que a arte é um símbolo do universo, estando ligada àquela verdade espiritual absoluta que se oculta de nós em nossas atividades pragmáticas e utilitárias.

Para poder penetrar em qualquer sistema científico, uma pessoa deve recorrer a processos lógicos de pensamento, deve chegar a um entendimento que requer como ponto de partida um tipo específico de educação. A arte se dirige a todos, na esperança de criar uma impressão, de ser sobretudo sentida, de ser a causa de um impacto emocional e de ser aceita, de persuadir as pessoas não através de argumentos racionais irrefutáveis, mas através da energia espiritual com que o artista impregnou a obra. Além disso, a disciplina preparatória que ela exige não é uma educação científica, mas uma lição espiritual específica.

A arte nasce e se afirma onde quer que exista uma ânsia eterna e insaciável pelo espiritual, pelo ideal: ânsia que leva as pessoas à arte. A arte contemporânea tomou um caminho errado ao renunciar à busca do significado da existência em favor de uma afirmação do valor autônomo do indivíduo. O que pretende ser arte começa a parecer uma ocupação excêntrica de pessoas suspeitas que afirmam o valor intrínseco de qualquer ato personalizado. Na criação artística, porém, a personalidade não impõe seus valores, pois está a serviço de uma outra idéia geral e de caráter supe-



Andrei Rublev

O monge-pintor Andrei Rublev, (Anatoli Solomtsyn) admira i dos mais célebres ícones russos Chudo o Georgiy Pobedor (O Milagre do Triunfante São Jorge).

rior. O artista é sempre um servidor, e está eternamente tentando pagar pelo dom que, como que por milagre, lhe foi concedido. O homem moderno, porém, não quer fazer nenhum sacrifício, muito embora a verdadeira afirmação do eu só possa se expressar no sacrifício. Aos poucos, vamos nos esquecendo disso, e, inevitavelmente, perdemos ao mesmo tempo todo o sentido da nossa vocação humana__

Quando falo do anseio pelo belo, ideal como objetivo fundamental da arte, que nasce de uma ânsia por esse ideal, não estou absolutamente sugerindo que a arte deva esquivar-se da "sujeira" do mundo. Pelo contrário! A imagem artística é sempre uma metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior. Para referir-se ao que está vivo, o artista lança mão de algo morto; para falar do infinito, mostra o finito. Substituição ... não se pode materializar o infinito, mas é possível criar dele uma ilusão: a imagem.

O horrível e o belo estão sempre contidos um no outro. Em todo o seu absurdo, este prodigioso paradoxo alimenta

a própria vida, e, na arte, cria aquela unidade ao mesmo tempo harmônica e dramática. A imagem materializa uma unidade em que elementos múltiplos e diversos são contíguos e se interpenetram. Pode-se falar da idéia contida na imagem, e descrever a sua essência por meio de palavras. Tal descrição, porém, nunca será adequada. Uma imagem pode ser criada e fazer-se sentir. Pode ser aceita ou recusada. Nada disso, no entanto, pode ser compreendido através de um processo exclusivamente cerebral. A idéia do infinito não pode ser expressada por palavras ou mesmo descrita, mas pode ser apreendida através da arte, que torna o infinito tangível. Só se pode alcançar o absoluto através da fé e do ato criador.

A única condição para lutar pelo direito de criar é a fé na própria vocação, a presteza em servir e a recusa às concessões. A criação artística exige do artista que ele "pereça por inteiro", no sentido pleno e trágico destas palavras. E assim, se a arte carrega em si um hieroglifo da verdade absoluta, este será sempre uma imagem do mundo, concretizada na obra de uma vez por todas. E se a cognição científica, fria e positivista do mundo assemelha-se à ascensão por uma escada infinita, o seu equivalente artístico sugere, por outro lado, um infinito sistema de esferas, cada uma delas perfeita e auto-suficiente. Esses dois fatos podem se complementar ou contradizer reciprocamente; em nenhuma circunstância, porém, podem anular um ao outro. Pelo contrário, eles se enriquecem mutuamente e se juntam para formar uma esfera que a tudo abarca e que se lança para o infinito. Essas revelações poéticas, todas elas válidas e eternas, testemunham o fato de que o homem é capaz de reconhecer a imagem e a semelhança de quem o criou, e de exprimir este reconhecimento.

Além disso, a grande função da arte é a comunicação, uma vez que o entendimento mútuo é uma força a unir as pessoas, e o espírito de comunhão é um dos mais importantes aspectos da criação artística. Ao contrário da produção científica, as obras de arte não perseguem nenhuma finalidade

prática. A arte é uma metalinguagem com a ajuda da qual os homens tentam comunicar-se entre si, partilhar informações sobre si próprios e assimilar a experiência dos outros. Mais uma vez, isso nada tem a ver com vantagens práticas, mas com a concretização da idéia do amor, cujo significado encontra-se no sacrifício: a perfeita antítese do pragmatismo. Simplesmente não posso acreditar que um artista seja capaz de trabalhar apenas para dar expressão a suas próprias idéias ou sentimentos, os quais não têm sentido a menos que encontrem uma resposta. Em nome da criação de um elo espiritual com outros, a auto-expressão só pode ser um processo torturante, que não resulta em nenhuma vantagem prática: trata-se, em última instância, de um ato de sacrifício. Mas valerá a pena o esforço, apenas para se ouvir o próprio eco?

A intuição certamente tem um papel importante na ciência, assim como o tem na arte, o que poderia parecer um elemento comum a esses dois métodos antagônicos de domínio da realidade. No entanto, apesar da sua grande importância em ambos os casos, a intuição que opera na criação artística não é o mesmo fenômeno que encontramos na pesquisa científica.

Da mesma forma, a palavra *compreensão* não tem, absolutamente, o mesmo valor nessas duas esferas de atividade.

Em sentido científico, a compreensão significa um consenso num plano lógico e cerebral; é um ato intelectual que em muito se assemelha ao processo de demonstração de um teorema.

A compreensão de uma imagem artística representa uma aceitação estética do belo, num nível emocional ou mesmo supra-emocional.

Ainda que semelhante a uma iluminação ou inspiração, a intuição do cientista nunca deixará de ser um código indicativo de uma dedução lógica, no sentido de que nem todas as diferentes leituras baseadas nas informações disponíveis foram registradas; estão sendo consideradas como lidas, presentes na memória, sem que figurem como dados já proces-

sados. Em outras palavras, o conhecimento das leis pertinentes a um determinado campo da ciência permitiu que se queimassem algumas das etapas intermediárias.

E, embora uma descoberta científica possa parecer o resultado de uma inspiração, a inspiração do cientista não tem nada a ver com a do poeta.

Afinal, o processo empírico do conhecimento intelectual não pode explicar o nascimento de uma imagem artística — única, indivisível, criada e existente num plano diverso daquele do intelecto. Estamos, aqui, diante de um problema de consenso quanto à terminologia empregada.

Na ciência, quando ocorre o momento da descoberta, a lógica é substituída pela intuição. Na arte, como na religião, a intuição equivale à crença, à fé, É um estado de alma, não um método de pensamento. A ciência é empírica, ao passo que a criação de imagens é regida pela dinâmica da revelação. Trata-se de uma espécie de lampejos súbitos de iluminação — como olhos cegos que começam a enxergar; não em relação às partes, mas ao todo, ao infinito, àquilo que não se ajusta ao pensamento consciente.

A arte não raciocina em termos lógicos, nem formula uma lógica do comportamento; ela expressa o seu próprio postulado de fé. Se, na ciência, é possível confirmar a veracidade dos argumentos e comprová-los logicamente aos que a eles se opõem, na arte é impossível convencer qualquer pessoa de que você está certo, caso as imagens criadas a tenham deixado indiferente e não tenham sido capazes de convencê-la a aceitar uma verdade recém-descoberta sobre o mundo e o homem, se, na verdade, a pessoa ficou apenas entediada ao deparar-se com a obra.

Se tomarmos Lev Tolstói como exemplo — principalmente as obras nas quais ele insiste, com ênfase especial, na expressão ordenada e exata das suas idéias e da sua inspiração moral — veremos como, a cada vez, a imagem artística por ele criada põe de lado, por assim dizer, suas próprias fronteiras ideológicas, recusa-se a ajustar-se à estrutura imposta por seu autor, discute com ele e, às vezes, em sentido

poético, chega mesmo a contradizer a própria lógica do seu sistema. E a obra-prima segue vivendo por suas próprias leis, exercendo um tremendo impacto estético e emocional mesmo quando não concordamos com os princípios fundamentais do seu autor. E muito comum que uma grande obra nasça dos esforços feitos pelo artista no sentido de superar seus pontos fracos; não que estes sejam eliminados, mas a obra adquire vida apesar deles.

O artista nos revela seu universo e força-nos a acreditar nele ou a rejeitá-lo como irrelevante e incapaz de nos convencer. Ao criar uma imagem ele subordina seu próprio pensamento, que se torna insignificante diante daquela imagem do mundo emocionalmente percebida, que lhe surgiu como uma revelação. Pois, afinal, o pensamento é efêmero, ao passo que a imagem é absoluta. Pode-se então afirmar que, no caso do homem espiritualmente receptivo, existe uma analogia entre o impacto produzido pela obra de arte e o impacto de uma experiência puramente religiosa. A arte atua sobretudo na alma, moldando sua estrutura espiritual.

O poeta tem a imaginação e a psicologia de uma criança, pois as suas impressões do mundo são imediatas, por mais profundas que sejam as suas idéias sobre o mundo. E claro que, ao falarmos de uma criança, também podemos dizer que ela é um filósofo; isso, porém, só pode ser afirmado num sentido bastante relativo. E a arte se esvai diante de conceitos filosóficos. O poeta não usa "descrições" do mundo; ele próprio participa da sua criação.

Uma pessoa só será sensível e receptiva à arte quando tiver a vontade e a capacidade de confiar e de acreditar num artista. No entanto, como é difícil, às vezes, superar o limiar de incompreensão que nos separa da imagem emocional e poética. Exatamente da mesma forma, no caso da verdadeira fé em Deus, ou até mesmo para sentir a necessidade de ter essa fé, uma pessoa precisa ter certa predisposição de alma, uma potencialidade espiritual específica.

A esse respeito, convém lembrar o diálogo entre Stavrogin e Shatov em *Os Possessos*, de Dostoievski:



Andrei Rublev

Andra Rublev na novaatedral.

Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse caridade, seria como o metal que soa ou como o sino que tine. E ainda que tivesse o dom de profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse caridade, nada seria. E ainda que distribuísse toda a minha fortuna para sustento dos pobres, e ainda que entregasse o meu corpo para ser queimado, e não tivesse caridade, nada disso me aproveitaria. A caridade é sofredora, é benigna; a caridade não é invejosa; a caridade não trata com leviandade, não se ensoberbece. Não se porta com indecência, não busca os seus interesses, não se irrita, não suspeita mal; Não folga com a injustiça, mas folga com a verdade; Tudo sofre, tudo crê, tudo espera, tudo suporta. A caridade nunca falha; mas havendo profecias, serão aniquiladas; havendo línguas, cessarão; havendo ciência, desaparecerá.

I Cor. 13, 1—8

— Gostaria de saber uma coisa: acreditais ou não em Deus? — Nikolai Vsevolodovich (Stavrogin) olhou duramente para ele (Shatov).

— Acredito na Rússia e na ortodoxia russa ... acredito no corpo de Cristo... Acredito que o Segundo Advento dar-se-á na Rússia... Acredito... — Shatov pôs-se a balbuciar desesperadamente.

— E em Deus? Em Deus?

— Eu... eu acreditarei em Deus.

O que se pode acrescentar a isso? Trata-se de um brilhante *insight* do estado de perplexidade da alma, do seu declínio e inadequação, que se estão tornando a síndrome cada vez mais crônica do homem moderno, a quem poderíamos definir como espiritualmente impotente.

O belo oculta-se aos olhos daqueles que não buscam a verdade, para os quais ela é contra-indicada. Porém, a profunda falta de espiritualidade das pessoas que vêem a arte e a condenam, e o fato de as mesmas não estarem dispostas nem prontas a refletir, num sentido mais elevado, sobre o significado e o objetivo da sua existência, vêm muitas vezes mascarados pela exclamação vulgarmente simplista: "Não gosto disso!", "É tedioso!". Não é um argumento que se possa discutir, mas parece a reação de um cego a quem se descreve um arco-íris. O homem contemporâneo simplesmente permanece surdo ao sofrimento do artista que tenta compartilhar com os outros a verdade por ele alcançada.

Mas o que é a verdade?

Creio que um dos mais desoladores aspectos da nossa época é a total destruição na consciência das pessoas de tudo que está ligado a uma percepção consciente do belo. A moderna cultura de massas, voltada para o "consumidor", a civilização da prótese, está mutilando as almas das pessoas, criando barreiras entre o homem e as questões fundamentais da sua existência, entre o homem e a consciência de si próprio enquanto ser espiritual. O artista, porém, não pode ficar surdo ao chamado da beleza; só ela pode definir e

organizar sua vontade criadora, permitindo-lhe, então, transmitir aos outros a sua fé. Um artista sem fé é como um pintor que houvesse nascido cego.

E errado dizer que o artista "procura" o seu tema. Este, na verdade, amadurece dentro dele como um fruto, e começa a exigir uma forma de expressão. E como um parto... O poeta não tem nada de que se orgulhar: ele não é o senhor da situação, mas um servidor. A obra criativa é a sua única forma possível de existência, e cada uma das suas obras é como um gesto que ele não tem o poder de anular. Para ter consciência de que uma seqüência de tais gestos é legítima e coerente, e faz parte da natureza mesma das coisas, ele deve ter fé na idéia, pois somente a fé dá coesão a um sistema de imagens (leia-se: sistema de vida).

E o que são os momentos de iluminação, se não percepções instantâneas da verdade?

O significado da verdade religiosa é a *esperança*. A filosofia busca a verdade, definindo o significado da atividade humana, os limites da razão humana e o significado da existência, até mesmo quando o filósofo chega à conclusão de que ela é absurda, e de que é vão todo o esforço humano.

A função específica da arte não é, como comumente se imagina, expor idéias, difundir concepções ou servir de exemplo. O objetivo da arte é preparar uma pessoa para a morte, arar e cultivar sua alma, tornando-a capaz de voltar-se para o bem.

Ao se emocionar com uma obra-prima, uma pessoa começa a ouvir em si própria aquele mesmo chamado da verdade que levou o artista a criá-la. Quando se estabelece uma ligação entre a obra e o seu espectador, este vivência uma comoção espiritual sublime e purificadora. Dentro dessa aura que liga as obras-primas e o público, os melhores aspectos das nossas almas dão-se a conhecer, e ansiámos por sua liberação. Nesses momentos, reconhecemos e descobrimos a nós mesmos, chegando às profundidades insondáveis do nosso próprio potencial e às últimas instâncias de nossas emoções.

A não ser nos termos mais genéricos de uma sensação de harmonia, como é difícil falar de uma grande obra! E como se existissem certos parâmetros imutáveis a definirem a obra-prima e a destacá-la dentre os fenômenos circundantes. Além disso, do ponto de vista daqueles que a apreciam, o valor de uma determinada obra de arte é em grande parte relativo. Uma obra-prima é um julgamento da realidade, completo e acabado, e que mantém uma absoluta afinidade com essa mesma realidade; seu valor encontra-se no fato de dar plena expressão a uma personalidade humana em interação com o espírito. Costuma-se pensar que o significado de uma obra de arte será esclarecido ao ser a mesma confrontada com as pessoas, ao se estabelecer um contato entre ela e a sociedade. Em sentido geral, isso é verdade, mas o paradoxo consiste no fato de que, nesse contexto, a obra de arte se encontra em total dependência daqueles que a recebem, daquele que é capaz de perceber, ou manipular, os fios que a ligam, primeiro, com o mundo em geral, e, depois, com a personalidade humana em sua relação individual com a realidade. Goethe está mil vezes certo quando diz que ler um bom livro é tão difícil quanto escrevê-lo. Não convém imaginar que o nosso ponto de vista e a nossa avaliação pessoais sejam objetivos. E apenas através da diversidade das interpretações pessoais que pode surgir certo tipo de avaliação relativamente objetiva. E a ordem hierárquica de mérito que as obras de arte assumem aos olhos das massas, da maioria das pessoas, manifesta-se sobretudo em decorrência do mero acaso: por exemplo, quando uma determinada obra de arte teve a sorte de encontrar bons intérpretes. Ou, ainda, para outras pessoas, o círculo das predileções estéticas desta ou daquela pessoa pode iluminar menos a obra em si do que a personalidade do crítico.

A crítica tende a abordar seu tema com o objetivo de ilustrar uma concepção específica; com muito menos frequência, infelizmente, ela já parte do impacto emocional vivo e direto da obra em questão. Para se alcançar uma percepção pura da obra de arte, é preciso ter uma capacidade

de julgamento original, independente e "inocente". Em geral, as pessoas buscam exemplos e protótipos conhecidos para verem confirmada a sua opinião, e a obra de arte é então avaliada em relação ou por analogia com as aspirações subjetivas ou com o ponto de vista pessoal dessas mesmas pessoas. E claro que, por outro lado, diante da multiplicidade de julgamentos por que passa, a obra de arte adquire, por sua vez, uma espécie de vida autônoma, múltipla e inconstante, e tem sua existência ampliada e intensificada.

"As obras dos grandes poetas nunca foram lidas pela humanidade, pois somente os grandes poetas são capazes de lê-las. Elas só foram lidas da mesma maneira que as multidões lêem as estrelas, quando muito como astrólogos, não como astrônomos. Em sua maior parte, as pessoas aprenderam a ler para atenderem a alguma mesquinha conveniência, assim como aprenderam a fazer contas para manterem em dia sua contabilidade, sem serem enganadas em seus negócios; quanto a ler como um nobre exercício intelectual, trata-se de algo sobre o qual pouco ou nada sabem. No entanto, essa é a única forma possível de leitura no sentido mais elevado do termo; não aquela que nos acalenta como um luxo, ao mesmo tempo que entorpece as nossas mais nobres aptidões, mas aquela em que temos que nos colocar na ponta dos pés para ler, dedicando-lhe as melhores horas da nossa vigília." Assim escreveu Thoreau em seu maravilhoso livro, *Walden*.

Uma coisa é certa: uma obra-prima só adquire vida quando o artista é inteiramente sincero no tratamento que dá ao seu material. Os diamantes não são encontrados na terra negra; é preciso procurá-los próximo aos vulcões. Um artista não pode ser parcialmente sincero, tanto quanto a arte não pode ser uma aproximação da beleza. A arte é a forma absoluta do belo, do perfeito.

E, na arte, o belo e o consumado — aquilo que é peculiar à obra-prima — é algo que vejo onde quer que se torne impossível isolar ou dar preferência a qualquer um dos elementos, seja do conteúdo ou da forma, sem detrimento



do todo. Pois, numa obra-prima, é impossível preferir um componente ao outro; não se pode, por assim dizer, "apanhar o artista em seu próprio jogo", e formular para ele as suas intenções e finalidades essenciais. "A arte consiste em ocultar a arte", escreveu Ovídio; Engels declarou que "quanto mais ocultas estiverem as concepções do autor, tanto melhor para a obra de arte".

A obra de arte vive e se desenvolve, como qualquer outro organismo natural, através do conflito de princípios opostos. Os opostos se interpenetram em seu interior, lançando a idéia para o infinito. A idéia da obra, aquilo que a determina, está oculta no equilíbrio dos princípios opostos que a compõem — e, assim, o "triunfo" sobre uma obra de arte (em outras palavras, uma explicação unilateral da sua concepção e do seu objetivo) torna-se impossível. Eis por que Goethe observou que "quanto menos acessível ao intelecto for uma obra, tanto maior ela será".

Uma obra-prima é um espaço fechado sobre si mesmo, não sujeito a resfriamento ou superaquecimento. A beleza

está no equilíbrio das partes. O paradoxo encontra-se no fato de que, quanto mais perfeita a obra, maior a clareza com que se sente a ausência de quaisquer associações por ela geradas. O perfeito é único. Ou talvez ela seja capaz de gerar um número infinito de associações — o que, em última instância, significa a mesma coisa.

Vyacheslav Ivanov¹⁰ teceu alguns comentários extraordinariamente perspicazes e penetrantes sobre esse assunto, quando escreveu sobre a inteireza da imagem artística (que ele chama "símbolo"): "Um símbolo só é um símbolo verdadeiro quando é inesgotável e ilimitado em seu significado, quando exprime, em sua linguagem oculta (mágica e hierática) de sinais e alusões, alguma coisa de inexprimível, que não corresponde às palavras. Tem uma multiplicidade de faces e abriga muitas idéias, permanecendo inescrutável em suas mais recônditas profundezas... É formado por processos orgânicos, como um cristal... Na verdade, é uma mônada, e, como tal, essencialmente diferente de alegorias complexas e redutíveis, parábolas e símiles... Os símbolos são inexprimíveis e inexplicáveis, e, diante da totalidade do seu significado secreto, somos impotentes".



Andrei Rublev
O saque de Vladimir pelos

Como são arbitrárias as decisões dos críticos de arte sobre a importância ou superioridade de uma obra! Sem pretender, por um só momento, sugerir — à luz do que venho afirmando — que meu próprio julgamento é objetivo, gostaria de extrair alguns exemplos da história da pintura, especificamente do Renascimento italiano. Quantas avaliações comumente aceitas existem, e que me deixam, no mínimo, cheio de perplexidade!

Quem ainda não escreveu sobre Rafael e a sua *Madona Sistina*? A idéia do homem, que finalmente conquistou sua própria personalidade, em carne e osso, que descobriu o mundo e Deus em si mesmo e ao seu redor depois de séculos de adoração do Deus medieval, cuja contemplação o privara da sua força moral — diz-se que tudo isso encontrou concretização perfeita, coerente e definitiva nessa tela do gênio de Urbino. De certo modo, é possível que assim tenha sido. Pois, a Virgem Maria, na configuração do artista é, de fato, uma cidadã comum, cujo estado psicológico, tal como o vemos refletido na tela, tem sua base na vida real: ela está temerosa pelo destino do filho, oferecido em sacrifício aos homens. Embora tudo se dê em nome da salvação destes últimos, ele próprio está capitulando na luta contra a tentativa de defender-se deles.

Tudo isso está, de fato, vivamente "escrito" no quadro — em minha opinião, com uma clareza excessiva, pois as idéias do artista oferecem-se ali à leitura: tudo por demais inequívoco e definido. Irrita-nos a tendenciosidade doentia-mente alegórica do pintor, que paira sobre a forma e ofusca todas as qualidades puramente pictóricas do quadro. O artista concentrou sua vontade na clareza das idéias e na conceituação intelectual da obra; para isso, porém, pagou seu preço, pois a pintura é débil e insípida.

Estou falando de vontade e energia, e de uma lei de intensidade que me parece constituir uma condição fundamental da pintura. Encontro essa lei expressa na obra de um dos contemporâneos de Rafael, o veneziano Carpaccio. Em sua pintura, ele resolve os problemas morais que assedia-

vam o homem do Renascimento, fascinado por uma realidade repleta de objetos, pessoas e matéria. Ele os resolve através de meios verdadeiramente pictóricos, muito diversos daquele tratamento quase literário que confere à *Madonna Sistina* seu tom de alegoria, de sermão. A nova relação entre o indivíduo e a realidade exterior é por ele expressa com coragem e nobreza — sem nunca cair no excesso de sentimentalismo, sabendo como ocultar as suas inclinações, a sua vibrante alegria frente à emancipação.

Gogol escreveu a Zhukovsky¹¹ em janeiro de 1848: "... não me compete fazer nenhum sermão. *De qualquer modo, a arte é uma homília*. A minha tarefa é falar através de *imagens vivas*, e não de argumentos. Tenho de exibir a *vida* de rosto inteiro, não discutir a vida."

Quanta verdade há nisso! De outra forma, o artista estará impondo suas idéias ao seu público. Alguém terá dito que ele é mais inteligente do que as pessoas na platéia, o leitor com um livro nas mãos, ou o espectador na primeira fila do teatro? Acontece, simplesmente, que o poeta pensa por imagens, com as quais, ao contrário do público, ele pode expressar sua visão do mundo. E óbvio que a arte não pode ensinar nada a ninguém, uma vez que, em quatro mil anos, a humanidade não aprendeu absolutamente nada.

Se houvéssemos sido capazes de prestar atenção à experiência da arte e de permitir que ela nos modificasse de acordo com os ideais que expressa, já teríamos nos transformado em anjos há muito tempo. A arte tem apenas a capacidade, através do impacto e da catarse, de tornar a alma humana receptiva ao bem. E ridículo imaginar que se pode ensinar as pessoas a serem boas, assim como é impossível pensar que alguém possa tornar-se uma esposa fiel seguindo o exemplo "positivo" da Tatiana Larina, de Puchkin. A arte só pode oferecer alimento — um impulso, um pretexto para a experiência espiritual.

Voltando à Veneza do Renascimento... As composições cheias de figuras de Carpaccio têm uma beleza surpreendente e misteriosa. Talvez seja até mesmo possível chamá-

la "a Beleza da Idéia". Diante delas, tem-se a perturbadora sensação de que o inexplicável está prestes a ser explicado. Momentaneamente, é impossível compreender o que cria o campo psicológico em que nos encontramos, ou fugir ao lascínio que se apodera de nós diante da pintura e nos põe num estado muito próximo do medo.

Podem se passar horas antes que comecemos a perceber o princípio da harmonia que rege a pintura de Carpaccio. No entanto, assim que o apreendemos, permanecemos para sempre sob o encanto da sua beleza e do nosso arrebatamento inicial.

Quando o analisamos, descobrimos que o princípio é extraordinariamente simples e expressa, no mais alto sentido, a base essencialmente humana da arte renascentista, em minha opinião, com muito mais intensidade do que Rafael. A questão é que *cada* personagem é um centro na composição cheia de Carpaccio. Km qualquer figura que nos concentremos, começamos a perceber, com clareza inequívoca, que tudo o mais é mero contexto, segundo plano, construído como uma espécie de pedestal para esse personagem "incidental". O círculo se fecha, e ao olharmos para a tela de Carpaccio, nossa vontade acompanha, dócil e involuntariamente, o fluxo lógico de sentimentos pretendido pelo artista, voltando-se primeiro para uma figura aparentemente perdida na multidão, e depois para outra.

Não tenho a menor intenção de convencer os leitores da superioridade dos meus pontos de vista sobre dois grandes artistas, nem de estimular a admiração por Carpaccio em detrimento de Rafael. Tudo o que pretendo dizer é que, embora em última instância toda arte seja tendenciosa, que até mesmo o estilo seja comprometido, uma mesma tendência tanto pode ser absorvida pelas camadas insondáveis das imagens artísticas que lhe dão forma, quanto pode ser exageradamente afirmada, como num cartaz, como é o caso da *Madonna Sulina* de Rafael. Até mesmo Marx afirmou que, na arte, a tendência deve estar oculta, para que não fique à mostra como as molas que saltam de um sofá.

Cada idéia autonomamente expressada é por certo tão preciosa quanto a miríade de peças de mosaico que entram na formação de um padrão geral, representativo da maneira como o homem criador vê a realidade. E, no entanto...

Se, para dar maior clareza à minha teoria, nos voltarmos agora para a obra de Luis Bunuel, um dos cineastas de quem me sinto mais próximo, descobriremos que a força condutora dos seus filmes é sempre o anticonformismo. Seu protesto — furioso, intransigente e duro — expressa-se, sobretudo, na textura sensual do filme e é emocionalmente contagiante. O protesto não é calculado, cerebral, nem intelectualmente formulado. Bunuel tem uma veia artística por demais grandiosa para ceder à inspiração política, que, em minha opinião, é sempre espúria quando se expressa abertamente numa obra de arte. Mesmo assim, o protesto social e político que encontramos em seus filmes já seria suficiente para inúmeros diretores de menor estatura.

Bunuel é, sobretudo, portador de uma consciência poética. Ele sabe que a estrutura estética não necessita de manifestos, e que a força da arte não se encontra aí, mas, sim, no poder de persuasão, naquela força vital única a que se referia Gogol na carta acima citada.

A obra de Bunuel está profundamente enraizada na cultura clássica da Espanha. É impossível pensar nele sem o seu vínculo inspirado com Cervantes e El Greco, Loira e Picasso, Salvador Dali e Arrabal. A obra desses artistas, cheia de paixão, terna e irada, intensa e desafiadora, nasce, por um lado, de um profundo amor pela pátria, e, por outro, de seu ódio implacável pelas estruturas sem vida e pela brutal e insensível exaustão da inteligência. O campo da sua visão, limitado pelo ódio e pelo desprezo, abarca apenas o que está animado pela comunhão humana, pela centelha divina, pelo sofrimento humano — por todas aquelas coisas de que, há séculos, se tem impregnado o escaldante e pedregoso solo espanhol.

A fidelidade à sua vocação de profetas tornou grandiosos esses espanhóis. A força tensa e rebelde das paisagens de



Andrei Rublev
Andrei Rublev e a Louca.

El Greco, o devoto ascetismo das suas figuras e a dinâmica das suas proporções alongadas e cores selvagememente frias, tão pouco característicos de sua época e familiares, mais exatamente, aos admiradores da arte moderna — deram origem à lenda de que o pintor sofria de astigmatismo, o que explicaria a sua tendência de deformar as proporções dos objetos e do espaço. Creio, porém, que a explicação é por demais simplista!

O Dom Quixote de Cervantes tornou-se um símbolo de nobreza, generosidade desinteressada e fidelidade, enquanto Sancho Pança passou a simbolizar um saudável bom senso. Cervantes, porém, mostrou-se mais fiel ao seu herói do que

este último à sua Dulcinéia. Na prisão, num acesso de fúria devido a algum patife que publicara ilegalmente uma segunda parte das aventuras de Dom Quixote que era uma afronta à afeição pura e sincera do autor por sua criatura, ele escreveu a verdadeira segunda parte do romance, matando o herói no final, para que ninguém mais pudesse macular a sagrada memória do Cavaleiro da Triste Figura.

Goya enfrentou, sozinho, o poder cruel do rei e insurgiu-se contra a Inquisição. Seus sinistros *Caprichos* tornaram-se a concretização de forças das trevas, que o levaram a debater-se entre o ódio selvagem e o terror animalesco, entre o desprezo sarcástico e a batalha quixotesca contra a loucura e o obscurantismo.

No sistema do conhecimento humano, o destino do gênio é surpreendente e rico de ensinamentos. Esses mártires escolhidos por Deus, condenados a destruir em nome do movimento e da reconstrução, encontram-se num estado paradoxal de equilíbrio instável entre uma ânsia pela felicidade e a convicção de que esta, enquanto realidade ou estado exequível, não existe. Pois a felicidade é um conceito abstrato e moral. A verdadeira felicidade, a felicidade feliz, consiste, como sabemos, na aspiração àquela felicidade que não pode ser senão absoluta: aquele absoluto pelo qual ansiamos. Imaginemos, por um instante, que as pessoas alcançaram a felicidade — a manifestação de uma perfeita liberdade da vontade humana, em seu mais pleno sentido: nesse exato instante, a personalidade será destruída. O homem torna-se tão solitário quanto Belzebu. A ligação entre os seres que vivem em sociedade é cortada como o cordão umbilical de uma criança recém-nascida. Conseqüentemente, a sociedade é destruída. Removida a força da gravidade, os objetos põem-se a voar pelo espaço. (Alguns podem dizer, por certo, que a sociedade deveria ser destruída para que algo de inteiramente novo e justo pudesse ser edificado sobre os seus escombros! ... Não sei, não sou um destruidor...)

Difícilmente se poderia chamar felicidade a um ideal adquirido e dominado. Como disse o poeta, "Não existe feli-

cidade no mundo, mas existem a paz e a vontade". Bastanos examinar atentamente as obras-primas, e penetrar-lhes a força revigorante — e misteriosa — para que seu significado, ao mesmo tempo ambivalente e sagrado, se torne claro. Elas se erguem no caminho do homem como misteriosos prenúncios de catástrofe, anunciando: "Perigo! Passagem proibida!"

As obras-primas alinham-se nos locais de possíveis ou iminentes cataclismos históricos, como sinais de perigo à beira de precipícios e pântanos. Elas definem, intensificam e transformam o embrião dialético do perigo que ameaça a sociedade, e quase sempre se tornam o prenuncio de um choque entre o velho e o novo. Nobre, mas triste destino!

Os poetas dão-se conta dessa barreira de perigo antes de seus contemporâneos, e quanto mais cedo o fazem, mais próximos estão da genialidade. E assim, como é comum acontecer, permanecem incompreensíveis enquanto o conflito hegeliano amadurece no seio da história. Quando finalmente sobrevem o conflito, seus contemporâneos, conturbados e comovidos, erguem um monumento ao homem que deu expressão, quando ela ainda era nova, vital e cheia de esperanças, a essa força que provocou o conflito, e que agora se tornou o símbolo claro e inequívoco de um triunfante avanço.

O artista e pensador torna-se, então, o ideólogo e apolo-gista do seu tempo, o catalisador de transformações prede-terminadas. A grandeza e a ambigüidade da arte consistem no fato de que ela não prova, não explica e não responde às perguntas, mesmo quando emite sinais de advertência como "Cuidado! Radiação! Perigo!" Sua influência tem a ver com a sublevação ética e moral. E aqueles que permanecem indiferentes à sua argumentação emotiva, incapazes de acreditar nela, correm o risco de contaminação radioativa... Pouco a pouco... Inadvertidamente... Com um sorriso estúpido no rosto largo e imperturbável do homem convencido de que o mundo é tão plano quanto uma panqueca e se apóia sobre três baleias.

As obras-primas, nem sempre distintas ou perceptíveis entre todas as obras com pretensão à genialidade, estão dispersas pelo mundo como sinais de advertência num campo minado. E só por muita sorte não voamos pelos ares! Esta boa sorte, porém, gera uma descrença no perigo e permite o desenvolvimento de um pseudo-otimismo tolo e presunçoso. Quando esse tipo de visão de mundo otimista se encontra na ordem do dia, a arte se torna um fator de irritação, como o alquimista ou charlatão medieval. Ela parece perigosa, pois é perturbadora. ...

Vem-nos à lembrança a maneira como, depois da aparição de *Un Chien Andalou*, Luis Bunuel teve que se esconder dos burgueses enfurecidos, chegando mesmo a levar um revólver no bolso sempre que saía de casa. Era o começo; como se costuma dizer, ele já começara a escrever por linhas tortas. O homem comum, que começava a se acostumar com o cinema como uma forma de divertimento que a civilização lhe oferecia, horrorizou-se diante das imagens e símbolos dilacerantes, destinados a *épater*, deste filme, realmente difícil de aceitar. Mesmo aqui, porém, Bunuel foi artista o suficiente para dirigir-se ao seu público não em linguagem de manifesto, mas no idioma emocionalmente contagioso da arte. Com que extraordinária precisão escreveu Tolstói em seu diário, em 21 de março de 1858: "A política não é compatível com a arte, pois a primeira, para provar seus argumentos, precisa ser unilateral." De fato! A imagem artística não pode ser unilateral: exatamente para que possa ser chamada verdadeira, ela deve unir em si mesma fenômenos dialeticamente contraditórios.

E natural, portanto, que nem mesmo críticos especializados tenham a necessária sutileza para procederem à análise das idéias de uma obra e do seu conjunto de imagens poéticas. Pois, na arte, uma idéia só existe nas imagens que lhe dão forma, e a imagem existe como uma espécie de apreensão da realidade através da vontade, que o artista realiza de acordo com suas próprias tendências e as idiosincrasias de sua visão de mundo.



Na minha infância, minha mãe sugeriu que eu lesse *Guerra e Paz*, e, durante muitos anos, ela citou freqüentemente o romance, chamando-me a atenção para a sutileza e as particularidades da prosa de Tolstoi. Desse modo, *Guerra e Paz* tornou-se para mim uma espécie de escola de arte, um critério de gosto e profundidade artística; depois desse livro, nunca mais consegui ler porcarias, que sempre me causaram um profundo desagrado.

Em seu livro sobre Tolstoi e Dostoievskí, Merezhkovsky¹² critica os trechos em que os personagens de Tolstoi põem-se a filosofar, formulando, por assim dizer, suas idéias definitivas sobre a vida... Contudo, mesmo concordando inteiramente que a idéia de uma obra poética não deve ser formulada com base apenas no intelecto, ou, de qualquer modo, embora concorde com esta afirmação em termos gerais, devo ainda dizer que estamos falando da importância de um indivíduo numa obra literária, onde a sinceridade da expressão de suas próprias idéias constitui a única garantia de seu valor. E, mesmo achando que a crítica de Merezhkovsky baseia-se num raciocínio lúcido, isso não faz com que eu



Andrei Rublev

*A feiticeira foge para o rio,
para escapar dos homens
do grão-duque.*

deixe de amar *Guerra e Paz*, inclusive, se assim o quiserem, os trechos que são "um equívoco". O gênio, afinal, não se revela na perfeição absoluta de uma obra, mas sim na absoluta fidelidade a si próprio, no compromisso com sua própria paixão. O anseio apaixonado do artista de encontrar a verdade, de conhecer o mundo e a si próprio dentro desse mundo, confere um significado especial até mesmo aos trechos um tanto obscuros de suas obras, ou, como se costuma dizer, "menos bem-sucedidos".

Pode-se ir ainda mais longe; não conheço uma só obra-prima que não tenha suas fraquezas ou que esteja inteiramente isenta de imperfeições, pois as tendências pessoais que criam o gênio e a integridade de propósitos que sustenta sua obra constituem a fonte não apenas da grandeza de uma obra-prima, mas também das suas falhas. Volto a dizê-lo — pode-se dar o nome de "falha" a um componente orgânico de uma visão de mundo integral? O gênio não é livre. Como escreveu Thomas Mann: "Só a indiferença é livre. O que tem caráter distintivo nunca é livre; traz a marca do seu próprio selo; é condicionado e comprometido."