

CIES e-WORKING PAPER Nº 91/2010

A retórica da arte *desejável*
ou
uma análise dos procedimentos argumentativos
em *A Arte, o Artista e a Sociedade*, de Álvaro Cunhal

TERESA DUARTE MARTINHO

CIES e-Working Papers (ISSN 1647-0893)

Av. das Forças Armadas, Edifício ISCTE, 1649-026 LISBOA, PORTUGAL, cies@iscte.pt

Teresa Duarte Martinho é socióloga e investigadora permanente do Observatório das Actividades Culturais (OAC); doutoranda do Programa de Doutoramento em Sociologia do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL); mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação pelo ISCTE-IUL, e em Estudos Curatoriais pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL); licenciada em Sociologia pelo ISCTE-IUL. Áreas de investigação: políticas culturais; profissões e emprego no sector cultural; intermediação cultural; entidades culturais; festivais e outros eventos culturais; públicos da cultura. Publicações recentes: *Trabalho e Qualificação nas Actividades Culturais: Um Panorama em Vários Domínios*, Observatório das Actividades Culturais, 2008 (em co-autoria); *Apresentar a Arte: Estudo sobre Monitores de Visitas a Exposições*, Observatório das Actividades Culturais, 2007.

E-mail: teresa.martinho@oac.pt.

Resumo

Este texto aborda *A Arte, o Artista e a Sociedade* (1996), obra escrita por Álvaro Cunhal (1913-2005), político português que foi secretário-geral do Partido Comunista Português de 1961 e 1992. Ao analisar o livro como um discurso dirigido a uma audiência, o presente artigo procura examinar os principais procedimentos argumentativos do orador e mostrar de que modo tais procedimentos revelam as suas concepções sobre a arte e o papel do artista na sociedade.

Palavras-chave: arte, artista, formalismo, procedimentos argumentativos, retórica.

Abstract

This text discusses *Art, Artist and Society* (1996), a book written by Álvaro Cunhal (1913-2005), a portuguese politician who served as secretary-general of the Portuguese Communist Party (PCP) from 1961 to 1992. Providing an analysis of the book as a discourse addressed to an audience, the present paper aims to examine the main argumentative procedures in the orator's approach and to show how these procedures reveal his views on art and on the artist's role in society.

Key words: art, artist's role, formalism, argumentative procedures, rethoric.

I. ENQUADRAMENTOS

I. 1. O lugar de *A Arte, o Artista e a Sociedade* na trajectória do seu autor

O livro *A Arte, o Artista e a Sociedade*, de Álvaro Cunhal (1913-2005), surgiu nas livrarias em Novembro de 1996, um dos anos em que o seu autor mais se deixou focar pelos *media*, com a singularidade de tal visibilidade se dever a outros factores que não a sua intervenção no campo da política. Assim, como criador da novela em que se baseou o guião do filme português *Cinco Dias, Cinco Noites*, de José Fonseca e Costa, estreado em meados de 1996, o homem que “cultiva o mistério como um jardineiro inglês cultiva as rosas”,¹ concederia em ser entrevistado por um número invulgar de *media* (televisão, rádio, jornais – *Público, Expresso, Independente, Visão*). A abertura revelada pelo antigo líder comunista tem um antecedente principal em finais de 1994, quando aceitou, pela primeira vez, realizar uma sessão pública de apresentação de uma obra escrita por si (*A Estrela de Seis Pontas*), expressamente com o intuito de assumir a posse do que sempre fora seu e que até aí preferira ocultar: o pseudónimo Manuel Tiago, autor de obras ficcionais.

Desde 1992 ausente do lugar de secretário-geral do Partido Comunista Português – cargo que ocupara durante 31 anos – Álvaro Cunhal, ao “entrar na reforma política [...] suavizou a imagem de inflexibilidade e reserva que mantinha desde a clandestinidade”.² Esta operação de “suavização” assinala uma novidade, sem abalar a marca de constância e de tenacidade da figura em presença,³ como afirmava José Carlos de Vasconcelos, a propósito de uma entrevista que fez ao “velho combatente que marcou este nosso século português”, em Fevereiro de 1997:

¹ Maria João Avillez, citada em “Cunhal depois de Tiago”, *Público*, 19/5/1996.

² “A retirada do ‘príncipe’”, em fascículo temático “Política”, *Expresso*, 19/9/1998.

³ Qualidade que, a par de “um amor próprio muito desenvolvido”, constitui um dos traços do “grande homem”, segundo Serge Moscovici. Outro importante atributo daquele tipo de figura é a “intensidade”, que “faz com que características que seriam absolutamente ridículas nos outros se tornem, nele, qualidades” (Moscovici e Paillard, 1985: 173-174).

Aos 83 anos, com toda uma vida vivida com raríssima intensidade, Álvaro Cunhal é o mesmo de sempre – e é, ao mesmo tempo, um homem novo [...] que assumiu, embora da forma mais discreta, a sua condição de escritor, artista, ensaísta. Com a coragem [...] de no seu novo livro, sobre estética, rever, actualizar ou explicitar perspectivas e opiniões.

José Carlos de Vasconcelos, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 26/2/1997

Rever, actualizar. É no sentido de uma continuidade, em vez de um começo, que parece apontar, desde logo, o texto do prefácio de *A Arte, o Artista e a Sociedade*, no qual Álvaro Cunhal afirma que o livro “começou há anos a ser escrito”, sendo a “data deste ensaio [...] a data deste prefácio. Contém as opiniões actuais do autor sobre a matéria versada.”⁴ Porquê tais marcações, poderia interrogar-se um leitor menos prevenido, antevendo, talvez, uma eventual tentativa de demarcação. Neste caso, em relação a quê? Conviria então saber que o autor protagonizou duas polémicas em torno da concepção do lugar da arte e dos artistas na sociedade, nas quais sucessivamente se confrontaria com o presencista José Régio (1901-1969), no final dos anos 30, nas páginas da *Seara Nova*, e com Mário Dionísio (1916-1993) e Fernando Lopes Graça (1906-1994), na década de 50, na *Vértice* – tomando o partido do neo-realismo (na sua feição mais ortodoxa). Especificando: Álvaro Cunhal combatia, então, aqueles artistas que, a seus olhos, mostravam “horror pela realidade social”, horror manifestado, em sua opinião, “não apenas em especulações formais, mas também em tendências egocentristas, místicas, românticas, e na criação de heróis irreais ou patológicos” (Vale, 1954: 466-467). E se refere o diferendo com José Régio no seu ensaio, já o confronto com Mário Dionísio, bem como o facto de nele Álvaro Cunhal ter participado sob a capa de um pseudónimo – António Vale – são omitidos.

O ensaio *A Arte, o Artista e a Sociedade* assinala, assim, mais um regresso do autor a uma área já aflorada do que uma chegada, como poderá parecer aos menos

⁴ A data do prefácio é Julho de 1996.

informados. Sobre as razões deste retorno algo aparatoso,⁵ colocaram-se várias hipóteses, partindo a seguinte de Vasco Graça Moura:

[...] significa ele, tão somente, o simples prazer, mais do que legítimo, de um intelectual exprimir livremente as suas concepções? Ou está-se, antes de mais nada, ante uma espécie de encíclica que um pontífice da envergadura de Álvaro Cunhal resolveu dirigir à massa dos seus correligionários? Nesse caso, porquê?

Vasco Graça Moura, *Diário de Notícias*, 27/11/1996.

Entre as explicações possíveis, esta foi a assinada por José Pacheco Pereira:

Ele usa hoje a “cultura” [...] para os seus objectivos políticos. E fá-lo com a desfaçatez de se apresentar como “tolerante”, ele que seguiu à letra todos os anátemas e exclusões do comunismo. Que o digam [Mário] Dionísio, [Fernando] Lopes Graça e Carlos Oliveira [1921-1981], que já o não podem dizer, porque entretanto morreram.

José Pacheco Pereira, *Diário de Notícias*, 29/5/1997

I. 2. O lugar de *A Arte, o Artista e a Sociedade* no domínio da ensaística: um caso de ensaio-diagnóstico

À luz da tipologia elaborada por Marc Angenot, no sentido de sistematizar as várias expressões que os discursos podem assumir no domínio mais vasto da ensaística – tratando-se, pois, de identificar tipos específicos no que respeita à função ideológica e à estrutura interna do discurso –, o livro de Álvaro Cunhal sobre arte e estética parece configurar um caso de ensaio-diagnóstico (Angenot, 1982). Antes de mencionar as suas

⁵ *A Arte, o Artista e a Sociedade* é apresentado, no primeiro artigo publicado sobre o ensaio, nestes termos: “uma edição de luxo, a cores, que vale pelo texto e também pelas ilustrações, custa 6.300 escudos” (*Independente*, 15/11/1997). Por sua vez, Augusto M. Seabra, na *Já*, de 28/11/1996, aproveitará a aparência da obra para uma ironia em torno da querela que a percorre: “Excelente é a qualidade do álbum, com uma muito didáctica reprodução dos quadros citados. Mas não será que assim a ‘forma’ supera o ‘conteúdo’?”

características – que servem, afinal, de fundamento à correspondência que se acabou de estabelecer – convém situar aquela categoria na linhagem discursiva de que descende.

Como raiz primeira, surge o discurso entinemático, conjunto que se distingue de outro grande grupo, abrangendo os discursos narrativos. De acordo com Angenot, o discurso que se baseia no entinema é formado por “enunciados lacunares que relacionam o particular e o ‘universal’ e supõem uma coerência relacional do universo do discurso”. Sendo o entinema comparado pelo autor a um “elo de uma ‘cadeia de pensamento’” – a qual se desenvolve de forma irreversível e não aleatória, organizando-se “segundo uma estratégia geral de ordem cognitiva” (*id., ibid.*: 31) –, o discurso entinemático manifesta uma natureza teleológica: a “cadeia” progride da pergunta para a resposta, do saber menor para o saber maior.

Desta fonte comum derivam dois tipos discursivos, distintos pelo modo como se colocam perante as normas axiomáticas por que se regem. Um, o discurso científico, integra-as “na trama discursiva, de modo a cercar todo o universo do discurso, as suas classes e as suas relações no próprio discurso” (*id., ibid.*: 32), o qual se apresenta como totalidade auto-suficiente. O outro, o discurso doxológico, produz sentido sem que produza conceitos, que vai buscar a um plano exterior, à doxa, à opinião corrente – integrando-os, porém, de forma discriminada. Afirma M. Angenot que o “estatuto ontológico” do discurso doxológico “é da ordem do provável. [...]. A verdade não é percebida como pertencendo à essência do julgamento mas à sua posição. A adesão do auditório às teses submetidas à sua aprovação é obtida pela via indirecta de uma integração num conjunto que permite manobras de verificação.” (*id., ibid.*: 34)

Na matriz doxológica inscreve-se o ensaio-diagnóstico, também nomeado como ensaio cognitivo. Trata-se de um discurso que faz apelo à evidência, sendo o encadeamento das asserções norteado pela lógica do discurso – pretendendo-se um conjunto homogéneo de proposições. O facto de, neste tipo discursivo, as proposições contidas nas conclusões se encontrarem já nos momentos iniciais do discurso é sintoma de tal homogeneidade. De carácter descritivo e não informativo – os dados introduzidos são utilizados de acordo com o “projecto global” que anima o ensaio – a retórica da constatação desempenha, aqui, um papel fulcral, procurando com ela criar-se uma

impressão da neutralidade do enunciador, como se o discurso partisse de uma entidade indefinida, sem nome. Como se aquele que escreve não fosse muito mais do que um meio através do qual as palavras chegam ao destinatário.

O apagamento do enunciador – conseguido, designadamente, pela frequente substituição do “eu” pelo “nós” – constitui, aliás, uma das diversas facetas retóricas que denunciam o nível doxológico de um tipo discursivo como o ensaio-diagnóstico, de acordo ainda com Angenot. O autor refere ainda quatro outros traços de natureza retórica operando no mesmo nível: i) tendência para o discurso se circunscrever ao exercício de pôr em relação abstrações; ii) carga axiológica do discurso, resultante do facto de os enunciados representarem julgamentos de valor, conotando de modo positivo ou negativo os seus componentes; iii) carácter preferencialmente axiomático do discurso, já que os pressupostos das teses que estruturam a lógica discursiva estão isentos de aprofundamento; e iv) abundância de metáforas, sobretudo espaciais.

Para além do distanciamento do enunciador, o carácter axiológico e axiomático do discurso são – entre os traços retóricos destacados por Angenot – aqueles que se encontram mais presentes no livro de Álvaro Cunhal em análise. O que permite aproximar este texto da categoria dos ensaios-diagnósticos, onde o saber que “se enuncia é um saber de foro interior”, onde o discurso não apresenta vestígios de “ruptura” ou “conflitos *in praesentia*” (*id., ibid.:* 54).

II. PROCEDIMENTOS

II. 1. Retórica e argumentação

“Tenho necessidade de discursos persuasivos somente quando preciso convencer pessoas a quem peço o livre consentimento. A maior parte dos discursos que fazemos nas relações com os nossos semelhantes são discursos de persuasão [...]. O discurso persuasivo, em si mesmo, não é um mal; só o é quando se torna o único trâmite da cultura” (Eco, 1971: 281). Com estas palavras, Umberto Eco participa do movimento de reabilitação do conceito de retórica, em que se inscrevem diversos pensadores, e dos quais se destaca o filósofo Chaim Perelman, pela extensão da obra dedicada ao tema.

Interessado naquilo que se encontra em jogo na actividade racional, Perelman mostrará que esta não se limita ao cálculo, antes se encontra ligada à arte da persuasão, às técnicas discursivas que procuram alcançar a adesão de um auditório. Deste modo, a sua atenção irá convergir num diversificado conjunto de procedimentos convocáveis quando o fim é alcançar a adesão de um grupo de interlocutores às teses avançadas pelo orador/enunciador. A que se propõe a argumentação? “[...] agir sobre um auditório, modificar as suas convicções ou as suas disposições por meio de um discurso que se lhe dirige e que visa ganhar a adesão dos espíritos, em vez de impor a sua vontade pela constrição ou pela domesticação” (Perelman, 1993: 30).

Assim, um discurso – longe da inocência e da naturalidade, embora o enunciador possa trabalhar para criar tais impressões – torna-se desmontável nos passos tomados, deixando perceber uma estratégia alargada. É a esta luz que aqui se aborda o livro *A Arte, o Artista e a Sociedade*, procurando inventariar gestos argumentativos do seu enunciador e auscultar a orientação da exposição do autor. O objectivo é mostrar que este discurso, ao mesmo tempo que procura dar a ver-se ao seu auditório com as qualidades da abertura e da tolerância, não deixa de condenar e de tomar partido, constantemente revelando uma vontade de indicar aos outros o que é, em arte, ou desejável ou menos conveniente. Como se o orador, interiormente, pretendesse cumprir duas missões: manifestar que é um homem *deste tempo*, defensor, como os outros, da liberdade de expressão artística; e evidenciar que, *neste tempo*, continua a justificar-se a dedicação dos criadores à “arte de intervenção”, a preocupação, apesar de todas as liberdades, em trazer “a sua arte ao povo” (Cunhal, 1996: 203). Donde resulta um discurso contraditório, atributo reforçado pelos processos argumentativos detectados.

Diz-nos este orador, no princípio, que “o dogmatismo e a intolerância introduzem critérios que impedem ou limitam gravemente a apreciação do valor estético” (*id., ibid.*: 48). É o mesmo que, mais à frente, cumprido o que poderia designar-se “o ciclo da moderação” (1.º, 2.º e 3.º capítulos), apresenta o seguinte enunciado, num momento de louvor da “arte de intervenção” – a arte *desejável*: “**Ninguém ousará negar que é impossível** apreciar o superior valor estético da 3.ª Sinfonia (a *Heróica*) e da 9.ª Sinfonia (com o hino *À Alegria*) de Beethoven, dos frescos monumentais de Riviera, dos poemas de Neruda (*id., ibid.*: 148-149).⁶

⁶ Sublinhado nosso.

II. 2. Procedimentos argumentativos

II. 2. 1. Da presença do enunciador

Onde se encontra o enunciador em *A Arte, o Artista e a Sociedade?* Dada a *quase* ausência de marcas de enunciação neste discurso, ele parece ter-se apagado: o “eu” não faz uma única aparição; o “nós” é empregue uma vez:

- Referindo-se a filósofos e críticos que, perante a obra de arte “que expressa a vida, a acção, os costumes das classes laboriosas”, “proclamam que se trata não de arte mas de intervenção propagandística política [...]”:

E entretanto não se lembram de proferir qualquer semelhante reparo crítico quando enaltecem (e nós também enaltecemos em termos de apreciação estética) todo o património artístico da humanidade [...] repleto de obras expressando simpatia e apoio à vida [...]” (*id.*, *ibid.*: 145)

Perante o acentuado distanciamento do sujeito do plano da enunciação, predominam as asserções impessoais. Logo no prefácio, onde o destinador se nos dirige como se fosse outra pessoa a falar dele, anuncia-se a reduzida pessoalização do discurso. Assim, retira-se o enunciador para ceder o lugar ao enunciado.

Como explicar a opção de quem escreve? Como estratégia prudente face ao desconhecimento do seu auditório, constituído, provavelmente, por muitos simpatizantes da causa comunista, mas não limitado a este segmento. Deste modo, em vez da utilização de “nós”, que remeteria para um plural integrado pelo enunciador, são empregues:

- **Sujeitos indefinidos**, entre os quais:

“Toda a gente sabe ...” (p. 61)

- **Sujeitos universais**, tendo por fundamento uma ideia de evidência e universalidade da verdade, logo, tornando desnecessária a explicitação do sujeito da enunciação:

- “Sem dúvida que ...” (pp. 56-57)
- “Nada de estranhar a ...” (p. 75)
- “Esta situação foi tão evidente que ...” (p. 106)
- “Como já há muito foi observado ...” (p. 74)
- “Como desde Hegel tem sido reconhecido ...” (p. 26)
- “[...] e fácil é concluir que ...” (p. 123)
- “Difícil é não relacionar...” (p. 132)
- “Nada de admirar que ...” (p. 60)
- “Não é difícil relacionar esta diferença com ...” (p. 33)
- “Uma observação atenta conduz sem dificuldade à conclusão de que ...” (p. 31)
- “Observação atenta mostra ...” (p. 157)

Ao mesmo tempo que possibilitam o distanciamento do enunciador, os sujeitos universais alimentam a intensidade assertiva do discurso. Funcionando como autenticadores das proposições que introduzem, são um dos recursos para conseguir ganhar a adesão do auditório às teses apresentadas.

O enunciador de *A Arte, o Artista e a Sociedade* não deixa, ainda, de recorrer ao argumento da autoridade, convocando figuras credenciadas,⁷ como pode observar-se nestes excertos:

- “Difícil é não lembrar as palavras de Marx escritas muitos anos antes” (p. 133)
- “Nessa contradição entre o posicionamento político e o significado da obra reside (no

⁷ Se bem que o limitado leque de autores citados por Á. Cunhal – sobretudo tendo em conta que a História e a Sociologia da Arte ocupam neste ensaio a matriz teórica principal – se revele uma fraqueza do livro, quando apreciado por um olhar mais crítico. Como aponta Augusto M. Seabra, “se testemunha dos alargados conhecimentos e interesses do autor, sobretudo no campo da pintura, o seu aparato conceptual não deixa de ser sofrível – atente-se ao quase anonimato dos ensaístas citados, em contraposição à total ignorância de um Francastel ou de um Panofski” (*Já*, 28/11/1996).

Paralelamente, é perceptível que “pelo texto de Á. Cunhal prepassam autores que não teve a amabilidade de citar”, como observava Rui Mário Gonçalves, numa conferência realizada na Faculdade de Letras, a 6 de Maio de 1997, a propósito de *A Arte, o Artista e a Sociedade*.

dizer de Marx) [...]” (p. 128)

- “O que mais depressa fere a atenção na poesia gongórica (observa Óscar Lopes)” (p. 73)
- “Stendhal dizia [...]. Segundo Tolstoi [...]. O Padre António Vieira, mestre da escrita e da língua portuguesa, sublinhava [...]” (p. 192)
- “Apenas tal arte, assim como a poesia formalista da aristocracia na sua decadência, é (como observava Hermâni Cidade) ...” (p. 60)

A diminuta pessoalização do discurso é observável, para além da operação de substituição do sujeito definido por sujeitos difusos, na ausência de termos que remetam para aquela figura. Veja-se, como exemplo, o seguinte parágrafo, a encerrar o capítulo 1:

Utilizando os termos usuais do debate que se arrasta ao longo dos anos, é nos valores que se complementam da “forma” e do “conteúdo” que, na obra de arte, o Belo se revela e se comunica e que o valor estético se afirma. (*id., ibid.*: 21)

Algumas interrogações podem ser colocadas pelo destinatário: Quem nos fala? A quem se revela e comunica o Belo? Para quem é tão natural a complementaridade da “forma” e do “conteúdo”? Como diria Angenot (1982: 49), “sem dúvida, a um olhar universal e desencarnado”, o mais conveniente à colocação das proposições como dados adquiridos.

Considere-se, por outro lado, a repetida opção, ao longo do discurso, pela colocação de verbos que exprimem posições do autor na terceira pessoa do singular, com o pronome “se” (em vez da primeira pessoa do plural, que criaria um efeito homólogo ao do uso de “nós”):

- “Com este espírito, apela-se ...” (p. 203)
- “Não se contesta ...” (p. 58)
- “Não se nega ...” (p. 48)
- “Se defende ... (p. 78)
- “Por tudo isso se critica ...” (p. 78)
- “Nesse sentido se afirma ...” (p. 91)

- “Sublinha-se apenas um apelo ...” (p. 188)
- “Quando se fala [...] não se pretende ...” (p. 111)
- “Assim falando, esclarece-se ...” (p. 203)
- “Explica-se assim que ...” (p. 78)

Não obstante uma apagada presença do sujeito no plano da enunciação, é possível encontrar sinais da tentativa do orador em incentivar o seu auditório à acção.⁸ Tentativa traduzida no uso de verbos no modo imperativo; tal aplicação opera-se, novamente, no sentido da impessoalização, criando-se a impressão que a exortação é dirigida a uma entidade indefinida (a todos e a ninguém):

- “E que nada se considere como absoluto” (p. 148)
- “Então não se exija que se explique o porquê. [...]. Deixe-se o ser humano livre [...]. Encante-se com o discorrer da linguagem [...]. Esqueça-se do meio envolvente [...]” (p. 76)
- “Que se condene a malícia, mas que se gabe o humor” (p. 63)

A tentativa do orador de conduzir o auditório à acção evidencia-se também no uso do infinitivo (recurso especialmente presente em determinados momentos do discurso, como no capítulo final):

- “Procurar as formas adequadas à mensagem” (p. 198)
- “[...] levar ao ser humano e à sociedade uma comunicação de beleza” (p. 198)
- “De desejar que os artistas [...] tenham a medida do que lhes falta” (p. 201)
- “Não condenar e sim compreender todos os estilos e tendências” (p. 202)
- “De valorizar tais ou tais características e valores que têm por si particular significado humanista” (p. 119)

⁸ Como refere Perelman, “a argumentação não tem unicamente como finalidade a adesão puramente intelectual. Ela visa, muito frequentemente, incitar à acção ou, pelo menos, criar uma disposição para a acção” (Perelman, 1993: 31).

II. 2. 2. Da carga axiológica do discurso

Enunciados contendo julgamentos de valor constituem uma marca predominante no discurso em análise. Manifestando, por vezes, algum cuidado no modo como concentra o peso axiológico ao longo das 14 etapas (14 capítulos) do seu texto, o orador coloca, como tema maior, a oposição entre duas visões da arte: uma representada pela “arte de intervenção”, outra pelo que designa “correntes formalistas” ou “formalismo”. A comparação entre as duas atravessa o discurso – sobretudo após os três primeiros capítulos –, parecendo, por vezes, que o enunciador oscila entre a tolerância e a condenação em relação às “correntes formalistas” (prevalecendo a condenação). Assim, em torno de um par axiológico central – o que opõe arte como comunicação/arte de intervenção(+) a arte como isolamento/formalismo (-) – irrompem outras antinomias, a corroborar aquela antítese. Vejam-se os seguintes exemplos:⁹

- Arte como **comunicação/ ARTE de INTERVENÇÃO (+)**....*Arte como isolamento/FORMALISMO (-)*

+ “Se defende que a obra de arte é um **meio de comunicação** dos seres humanos e que é justo desejar que o artista, em vez de desprezar a reacção que a sua obra provoca, procure que ela provoque uma reacção espontânea de agrado e apreço. Se defende uma **arte de intervenção**” (p. 78)

+ “Não é só no século XX que o artista, olhando a sociedade [...] sente que está ali não só um motivo que merece ser traduzido em termos artísticos mas também o motivo para uma **mensagem** de significado social” (p. 102)

– “[...] o **formalismo**, como afirmação exclusivista e intolerante, é um processo de criação artística que procura **isolar-se da vida social**” (p. 71)

Sobre a pretensão, por parte de “alguns teóricos”, de se ver na “abstracção” “a imagem da realidade mais conforme com o ‘espírito científico’ ”:

– “A evolução da **arte formalista** desmente tais palavras. Neste processo, as escolas sucedem-se [...], mas acentuando na criação artística o **progressivo e voluntário distanciamento da realidade natural e social**” (p. 165)

⁹ Os sublinhados que surgem adiante são nossos.

- Arte de **intervenção**/ classes motoras de **processo revolucionário** (+).....*Correntes formalistas/ classes dominantes* (-)

+ “A ‘**arte de intervenção**’ corresponde à intervenção social e política de uma classe ou classes motoras de um processo revolucionário visando profundas transformações sociais” (p. 184)

– “As correntes *formalistas* [...] coincidem com a **posição das classes dominantes** nos países capitalistas interessados em conter o passo, diminuir, desanimar, isolar, desautorizar, uma arte de intervenção” (p. 146)

- A mensagem a enriquecer a forma e a arte (+)...*A forma a empobrecer a arte* (-)

+ “A renovação e **enriquecimento da forma** sofrem poderoso impulso com o empenhamento apaixonado de levar com a arte uma **mensagem** à sociedade” (p. 144)

– “Como já há muito foi observado, em algumas correntes estéticas contemporâneas [...] a **idolatria da forma**, a idolatria da estética ‘pura’, conduz a jogos formais que se afunilam num **empobrecimento até à indigência estética**” (p. 74)

- ”**Valorização do ser humano** através da sua figuração” (+).....“*Tratamento desumanizador da figura humana*” (-)

+ “A **valorização do ser humano** através da sua figuração é **sinal de confiança** na sua capacidade de se afirmar, de trabalhar e de lutar” (p. 119)

– “O **tratamento desumanizador** (da figura humana) indica em geral **falta de confiança no seu futuro**” (p. 119)

- Arte que **admite** (+).....*Arte que exclui* (-)

+ “Inversamente [...] a **arte de intervenção**, para explicitar a mensagem, admite seguir e pode seguir caminhos formais muito variados, **não excluindo nenhum**” (p. 148)

– “Os teóricos do **formalismo negam** o valor estético dos processos formais do realismo, por pretenderem expressar ‘assunto’, ‘tema’, ‘mensagem’. **Excluem** tais processos por contrariarem a ‘pureza’ da arte” (p. 148)

• **Simplicidade, clareza (+).....Complexidade, artifício (-)**

+ “Mozart, Chopin, Beethoven conseguiram, com total falta de artifício e com **extrema simplicidade**, virtuosismo e superior valor estético transmitir uma tão profunda, límpida e serena alegria e bem-estar **dando só por si vontade de viver**” (pp. 189-190)

+ “[...] a **clareza**, mesmo nas mais difíceis condições, é característica natural de uma arte de intervenção, da obra com a qual o artista se propõe levar uma mensagem à sociedade” (p. 192)

+ “**A arte popular** [...] é uma fonte de água **límpida**, por vezes a mais importante fonte, da inspiração de grandes realizações artísticas” (p. 111)

– “[...] a **complexidade** procurada em abstracto como complexidade pela complexidade é um **elemento perturbador** da própria criatividade” (p. 191)

Sobre a “poesia barroca ou gongórica”:

– “*A arte poética, para a qual só a forma interessava, era concebida como um jogo verbal, com arrebiques pretensiosos e tolos, enfeites, **artifícios** de construção de frases, trocadilhos, metáforas, sucessivas e rebuscadas adjectivações*” (p. 72)

• **Bom/ “o que é melhor” (+).....Mau/ “mancha”, “mau exemplo” (-)**

+ “O *Rei Lear* convence do **que é melhor** e do **que vale a pena** no comportamento do ser humano” (p. 114)

Sobre os três edifícios de Oscar Niemeyer¹⁰ destinados a acolher órgãos de soberania, em Brasília:

+ “A resposta é **esteticamente exacta**” (p. 145)

¹⁰ Trata-se do único arquitecto citado no ensaio. De relembrar a sua ligação ao ideário comunista e a sua resposta à escritora Clarice Lispector quando, em entrevista por ela realizada, lhe pergunta: “*Acha que Brasília, depois de pronta, em sua essência, atenderá ao ideal democrático que sua arquitectura pretendeu quando a planejou?*” Resposta de Niemeyer: “A arquitectura não impede nem sugere determinada política. No Palácio do Planalto, por exemplo, previ uma tribuna externa e dela, infelizmente, o povo brasileiro nunca ouviu as decisões que reclama. Mas somos otimistas. Um dia ela terá utilização justa. Afinal, o Palácio é do povo e as minorias dominantes não poderão subsistir.” (Lispector, 1992: 98)

Sobre “um urinol de fabrico em série” – *Fountain* (1917) – apresentado por Marcel Duchamp “como escultura”:

– “[...] *estamos perante iniciativas mais **manchando** que ilustrando o campo das artes*” (p. 178)

Sobre a “tentação do jogo de palavras” em *Missão*, de Ferreira de Castro:

– “[...] *está-se perante uma **mancha** barroca no estilo directo e claro de um grande escritor realista*” (p. 73)

Sobre diversas construções com traços do barroco:

– “[...] *vários outros grandes edifícios exibem uma panóplia de motivos ornamentais tão artificialmente colocados nas fachadas que parece ter-se ido buscar a inspiração nesses **maus exemplos***” (p. 74)

• Criar com **liberdade** (+).....Criar de acordo com **leis** (-)

+ “[...] a criação artística é um acto de **liberdade** que não se conforma com regras que a submetam ou espartilhem” (p. 57)

+ “Ter por estímulo à criatividade formal e à mensagem as palavras de Beethoven: ‘**Não há regra** que não possa ser atacada por amor do mais belo’” (p. 198)

– “[...] *e uma obra ‘exacta’ desde que **obediente às regras e leis**, pode ser um produto obtido quase mecanicamente, frio, sem a presença da imaginação e da audácia. Pode deixar completamente indiferente o comum dos mortais*” (pp. 60-61)

– “*No **decalque dos ‘traçados reguladores’ de esquemas geométricos das obras mais notáveis podem realizam-se pinturas de indiscutível mediocridade***” (p. 57)

• Atitude **colectivista** (+).....Atitude **individualista** (-)

Sobre o *Novo Cancioneiro*:

+ “Cada poeta fala por si e **fala por todos**. Assume o ‘eu’ e **explicita um ‘nós’** de fraternidade e militância. ‘Eu e tu/ que não sei quem és, que não sabes quem sou:/ eu e

tu, Amigo! Milhões!’ (Joaquim Namorado, *Aviso à Navegação*).” (p. 100)

– “[...] o formalismo [...] procura isolar-se **num eremitério de acabrunhado individualismo**” (p. 71)

• Artista activo (+).....Artista passivo (-)

+ “[...] **Millet e Courbet** [...] com profunda sensibilidade, compreensão e **opção** ousaram trazer à arte da época não a fealdade mas a beleza e a dignidade do trabalho e do trabalhador” (p. 108)

Sobre os processos criativos dos surrealistas:

– “[...] tais concepções e métodos acabaram por negar ao artista decisão, vontade e propósito e atribuem-lhe o **papel passivo e involuntário** de uma válvula aberta” (p. 78)

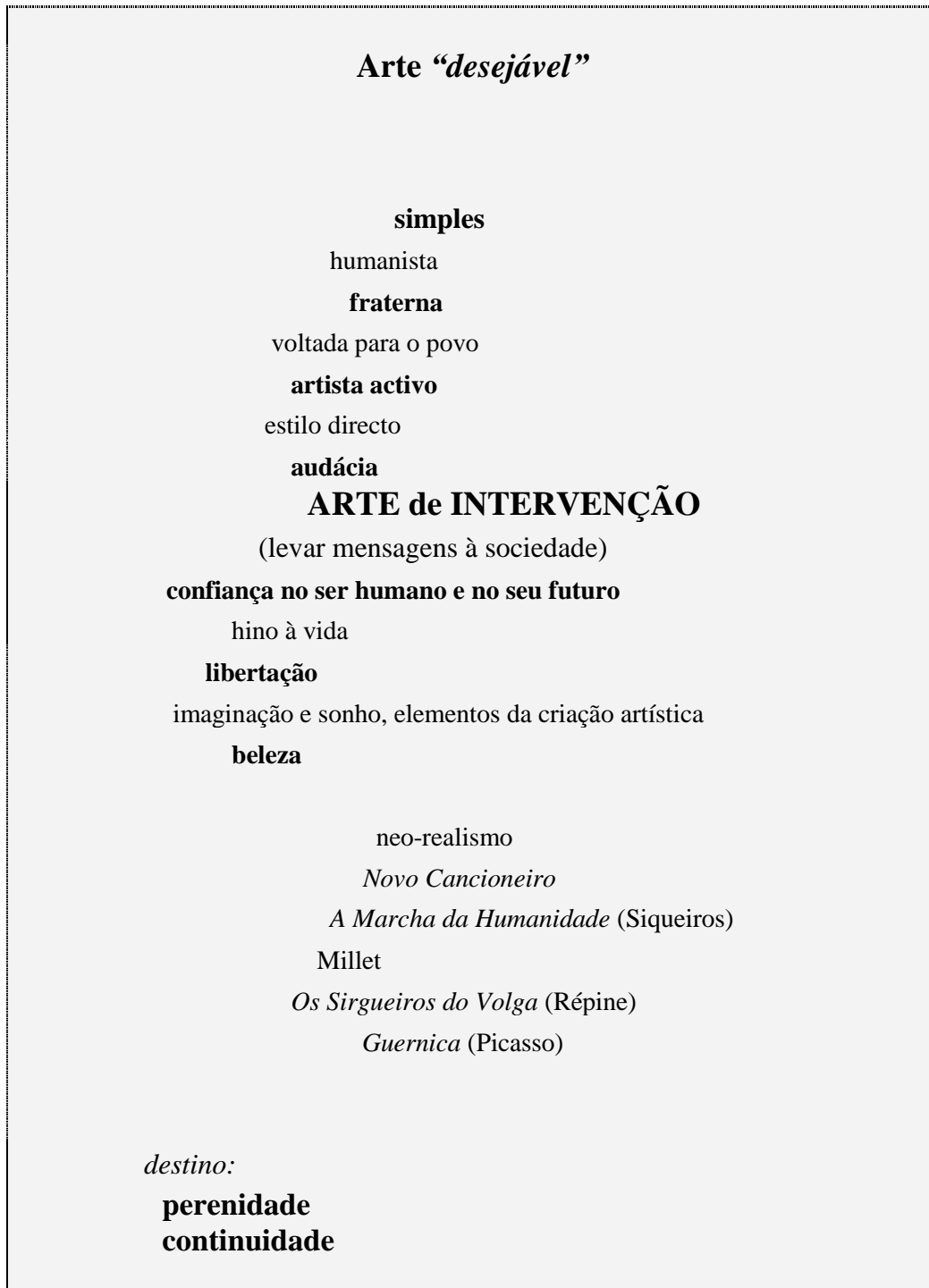
• Artista próximo do povo (+).....Artista distante do povo (-)

+ “Voltados para o povo, os **neo-realistas observavam atentamente a vida dos trabalhadores** no seu meio natural e social” (p. 99)

– “[...] **poetas populares desconhecidos, bem rentes à terra, são mais poetas que certos poetas aristocratas que olham o povo das alturas**” (p. 63)

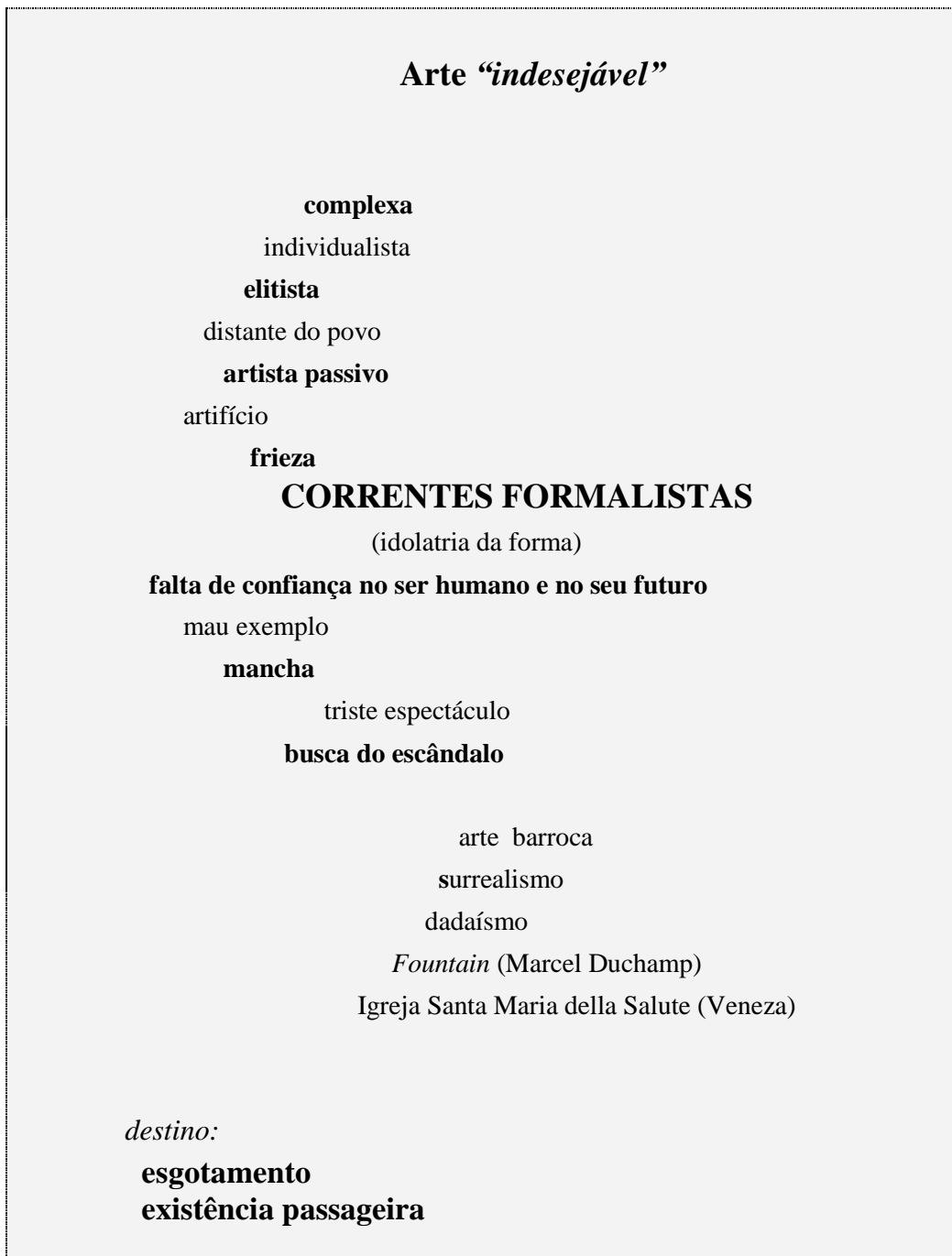
Deste levantamento de proposições que constituem os elementos positivos e negativos dos pares axiológicos detectados no discurso, resulta a imagem de dois universos antagónicos (sintetizados nas figuras n.ºs 1 e 2), animados por diferentes disposições, luminosidades e temperaturas. Um – “arte de intervenção”, origem de “grandes realizações artísticas” – exalta em sentimentos e expande-se em extroversão. Outro – “correntes formalistas”, fonte de “mediocridade” artística – compraz-se em interioridades, divaga, experimenta o que parece despropositado e inútil, passa como autista. O segundo, para além do peso da estranheza que irradia, teria ainda o “defeito” de não se prestar ao encontro e ao intercâmbio com o primeiro mundo, aquele para que devia olhar – na lógica do nosso orador – como um exemplo.

Figura n.º 1 – A arte “desejável” segundo Álvaro Cunhal



Nota: As obras de arte e os movimentos artísticos referidos na Figura são mencionados pelo autor no livro em análise.

Figura n.º 2 – A arte “indesejável” segundo Álvaro Cunhal



Nota: As obras de arte e os movimentos artísticos referidos na Figura são mencionados pelo autor no livro em análise.

Tendo ainda presentes os pares axiológicos acima inventariados, é interessante observar como algumas analogias empregues pelo enunciador insistem no antagonismo

dos seus componentes – estremando, assim, ainda mais os valores positivo e negativo. A analogia, como refere Perelman, vem afirmar “uma similitude de correspondências. [...]. Já não se trata de uma divisão mas de uma relação qualquer que é assimilada a uma outra relação”, tendo tal assimilação “a finalidade de esclarecer, estruturar e avaliar o tema graças ao que se sabe do foro, na medida em que é melhor conhecido do que o do tema” (Perelman, 1993: 127-128).

- A propósito de Criar com liberdade (+).....Criar de acordo com leis (-):

No capítulo 4 – “A pretensa ‘ciência’ da criação artística” – o orador interroga:

“Se a arte é uma questão de ‘ciência’ e de ‘razão’, por que não há-de o conhecimento e estrita aplicação das ‘leis científicas’ dar a qualquer estudioso inteligente a possibilidade de ser um grande artista? E por que não ajudar aqueles que por próprio alvedrio não cheguem à descoberta e à aplicação de leis pondo ao seu dispor fórmulas, receitas, esquemas, tão prontos e prestáveis como as sopas de pacote para maus cozinheiros [...]?” (p. 58)

- Uma ironia envolvendo uma analogia, a segunda traçando a seguinte correspondência:

| | | | |
|------|-------------------------------|------------|----------------------------|
| | <u>as fórmulas e receitas</u> | estão para | <u>[os maus artistas]</u> |
| como | as sopas de pacote | estão para | os maus cozinheiros |

Moral da analogia: Assim como os maus cozinheiros obtêm cozinhados graças a preparados instantâneos – sem criatividade e esforço próprio –, também os maus artistas necessitariam de fórmulas e receitas para obter as leis que lhes permitem criar obras de arte. Tais artistas seriam, aliás, duplamente estéreis: não só acreditariam na “criação ‘científica’” da obra de arte como ainda seriam incapazes, por si, de chegar à descoberta das leis de que precisam.

- A propósito de Simplicidade, clareza (+).....Complexidade, artifício (-)

De novo, uma fábula. De novo, uma crítica à tendência para pairar nas alturas. O orador

menciona que alguns defensores da complexidade “são tão categóricos que nos levam a lembrar os presumidos que quanto menos compreensivelmente os artistas falam mais eles dizem compreendê-los. E lembrar também as palavras que, numa fábula de Lessing, o rouxinol dirige à cotovia: ‘– Eh, amiga, tu pairas só lá tão alto é para que te não ouçam, não?’” (p. 191)

Ou seja:

| | | |
|--------------------------------------|------------|--------------------------------------|
| <u>os que não são presumidos</u> | estão para | <u>os presumidos</u> |
| <u>os que prezam a clareza</u> | estão para | <u>os defensores da complexidade</u> |
| como o rouxinol (cá em baixo) | está para | a cotovia (só lá tão alto) |

Moral da analogia: Apreciar a complexidade é afastar-se dos outros e da realidade, é vaidade, é caminhar para a arte como isolamento/formalismo (–). Caminho a evitar, sinalizaria o destinatador.¹¹

- A propósito de Artista próximo do povo (+).....Artista distante do povo (–):

Ainda no capítulo 4, o orador cita uma fábula conhecida em que um “pequeno pardal”, dirigindo-se a um “majestoso avestruz”, lhe diz “ser mais ave do que ele porque, embora rente à terra, voava com desembaraço”. Álvaro Cunhal logo infere: “A fábula pode ter nova versão dizendo que os poetas populares desconhecidos, bem rentes à terra, são mais poetas que certos poetas aristocratas que olham o povo das alturas” (p. 63)

| | | |
|------------------------------|------------|------------------------------|
| <u>poetas populares</u> | estão para | <u>poetas aristocratas</u> |
| como pequenos pardais | estão para | majestosos avestruzes |

Moral da analogia: olhar a vida e os homens a partir das “alturas” não é caminho certo para o artista produzir magníficas realizações artísticas.

¹¹ Ocorrem, aqui, palavras de Manuel Laranjeira (numa carta a Teixeira de Pascoaes): “Quando eu ergo a minha fronte para a luz não quero dizer que estou fitando estrelas, esquecido da terra onde poiso os pés; como quando olho para a terra [...], não quer isso dizer que eu só esteja fitando a lama, esquecido da luz que me vem do alto. É preciso não olhar demasiado para cima, nem demasiado para baixo; é preciso olhar para a frente, para a vida: abranger no mesmo olhar o céu e a terra.” (Laranjeira, 1990: 36).

II. 2. 3. *Dos fundamentos de autoridade*

Note-se que a avaliação positiva atribuída a determinados objectos é ainda ampliada por meio de outros recursos argumentativos. Encontra-se nesta categoria a convocação de um fundamento de autoridade como a hierarquia do tempo, estabelecendo a superioridade da longevidade sobre o episódico. As duas durações, e o valor que cada uma conota, são acrescentadas pelo autor na lista das qualidades da arte por ele defendida, por um lado, e no conjunto de desvantagens das correntes artísticas que menos considera, por outro lado. Se a longevidade se torna condição de sucesso, a sua ausência, pelo contrário, constitui garantia de fracasso.

O uso daquela hierarquia visa conseguir a adesão do auditório à preferência do orador. Tratando-se de um discurso dirigido a toda a gente e não a um público perfeitamente delimitado, o destinador poderá apelar para “o senso comum ou para a opinião comum, para a intuição ou para a evidência” (Perelman, 1993: 36). E é à “opinião comum” que o atributo da longevidade oferece mais créditos, gera mais consenso que a brevidade e a ausência de continuidade. Também por aqui se reforçaria o tom contraditório do discurso, referido no início da segunda parte deste trabalho: pois aquele que condena o dogmatismo e incita à tolerância é o mesmo que não se escusa – antes parece entusiasmar-se – em denegrir as “correntes formalistas”, associando-lhes termos claramente diminuidores – como ilustram os pares axiológicos acima apresentados.

Através de alguns extractos do discurso, veja-se como em *A Arte, o Artista e a Sociedade* a hierarquia do tempo se torna alicerce de uma arte “desejável”:

- Sobre as “**especulações formalistas**”:

“Em vez da verdade **inapelável** e **derradeira**, a cruel condenação à sorte de uma **moda passageira**. Em vez da ‘**regeneração**’ definitiva da arte o ‘**piores destino**, o destino de durar **o que duram as rosas**’ (Dorival)” (p. 59)

“[...] se falta o impulso, o estímulo, a exigência de comunicar com a sociedade [...] o **formalismo** acaba por perder a dinâmica criativa, **estiola-se, repete-se, esgota-se**, como processo de criação e entra no tecnicismo, na **mediocridade** e na **ruptura**” (p. 91)

“O conceito basilar que empurrou e empurra a arte neste caminho foi e é colocar a forma como principal ‘personagem da arte’ [...]. Mas cada qual [...] **esgotou com rapidez** as suas potencialidades, foi tão copiado como contestado, foi **finalmente ultrapassado e sem continuidade** [...]” (p. 166)

- Sobre Beethoven, Camões e Kurt Schwitters:

“Há acordes de Beethoven que **ficam sempre** no ouvido como a repetirem o **agrado inesgotável**. Há curtas associações de palavras de Camões que [...] **resistem aos séculos e continuam a ser citadas**” (p. 147)

“As ‘poesias’ de Kurt Schwitters tiveram continuadores e imitadores, **não continuidade**”¹² (p. 71)

- Sobre as “soluções formais” da tragédia clássica na literatura francesa:

“A aristocracia teve a sua ‘tragédia’ [...]. A burguesia respondeu por sua vez com a sua ‘tragédia’ própria [...]. As soluções formais eram para o efeito manifestamente inadequadas ao sentido da evolução social e política. **Cedo se estiolaram e desapareceram**” (p. 174)

- Sobre o Cubismo:

“Com **absolutizante soberba**, os seus teóricos desprezaram as ‘regras antigas’ e estabeleceram ‘regras novas’ que a própria absolutização **condenou ao esgotamento**” (p. 83)

- Sobre a clareza:

“O reconhecimento e o **valor da clareza vem de longe**. [...]. Grandes escritores, grandes pintores, grandes músicos, que compreendiam a sua obra como uma arte de intervenção, orientaram a própria criatividade no sentido da simplicidade e da clareza” (p. 192)

¹² Sendo a poesia de Kurt Schwitters próxima do movimento Dada, que, pelos seus métodos criativos, não figura entre as preferências de Álvaro Cunhal, percebe-se a rapidez com que o orador desclassifica a obra de Schwitters – um não cumpridor, aos olhos de Cunhal, do imperativo da “mensagem”.

- Sobre a “mensagem”:

“Que o ‘tema’, o ‘assunto’, a **mensagem**, a arte de intervenção [...] não contraria, nem oprime, nem limita o valor estético, o valor formal, antes lhe dá novo impulso, **confirma-se ao longo de toda a história**” (p. 138)

II. 2. 4. *Das figuras ao serviço da intensidade*

Na leitura de *A Arte, o Artista e a Sociedade*, o destinatário é, por diversas vezes, confrontado com uma impressão de repetição, decorrente não apenas da apresentação, pelo enunciador, da mesma asserção ao longo de diferentes fases do discurso, mas também da ênfase que lhe é atribuída. Para tal contribui a argumentação com recurso a figuras geradoras de intensidade no discurso – como a sinonímia e a anáfora – que no ensaio de Álvaro Cunhal são amplamente solicitadas.

Considere-se, em primeiro lugar, a sinonímia. Segundo Pierre Fontanier (1968: 332), “consiste em acumular diversas expressões sinónimas para exprimir uma mesma ideia, uma mesma coisa com mais força”, permitindo, de acordo com Perelman (1993: 57), que se repita “a mesma ideia com a ajuda de termos diferentes que parecem rectificar o pensamento num dado sentido”. Alguns momentos do discurso em que é reconhecível o emprego da sinonímia:

- Referindo-se às “concepções da ‘pureza’ da arte” das “correntes formalistas”, para vincar o que seria a sua atitude “intolerante”:

“Tais ideias significam não só negar quaisquer significações sociais na obra de arte, mas **negar, recusar, rejeitar, desvalorizar** o valor estético das obras de arte figurativa” (p. 67)

- Sobre os efeitos da “pretensão exclusivista do jogo de combinações formais e técnicas” das “correntes formalistas”, para reforçar a ideia do correspondente empobrecimento do valor estético:

“[...] tende a **estreitar** e a **espartilhar** a criatividade e a **limitar** e a **empobrecer** o valor estético” (p. 71)

- Sobre a *coincidência* entre as “correntes formalistas” e a “posição das classes dominantes nos países capitalistas”, estes
“interessados em **conter o passo, diminuir, desanimar, isolar, desautorizar**, uma arte de intervenção” (p. 146)

- Referindo-se à “influência social determinante da realidade”, para marcar a *inevitabilidade* de o artista a *tematizar*:
“[...] é de sublinhar que os **grandes acontecimentos políticos e sociais, as grandes transformações, as revoluções sociais, as grandes tragédias, os momentos e épocas de violência e terror** marcam por vezes tão profundamente os artistas” (p. 183)

- Sobre as “marcas” que a Idade Média “imprimiu” na “representação pictórica” da figura humana, para acentuar a pouca liberdade que lhe estaria associada e, logo, para desvalorizar a sociedade medieval:
“[...] um **ser sem sangue e sem vida, enfraquecido pelos jejuns e a clausura, idiotizado pela superstição**” (p. 172)

- Referindo-se ao modo como a mulher era representada pela “pintura bizantina”, para vincar o “contraste” com a abordagem de outras escolas e, de novo, para condenar a Idade Média:
“[...] apresentava a mulher **oprimida** pela sociedade medieval, **hierática, tensa, fechada e hostil, quase mumificada nas vestes** que a encobrem” (p. 37)

- Sobre a maneira como a poesia de Fernando Pessoa traduz a “origem de classe” – a “pequena burguesia urbana” – para reforçar a indecisão, a duplicidade que a caracterizaria:
“Comparem-se as **contradições**, as **hesitações**, as **incertezas** que ele próprio cria nos seus heterónimos, o **radicalismo anarquizante** contrastando com os **conceitos conservadores**, os **ecos de renúncia** com os **lampejos de esperança**, os **excessos de confiança** com a **frustração** e a **falta de perspectiva**, o contraste entre o **atrevidimento da palavra** e o **acanhamento da atitude**, o **pessimismo** erigido em **proclamação ‘heróica’**” (p. 40)

- Referindo-se à importância do humor para a sociedade:

“Faz falta permanente à sociedade como **elemento de descontração de tensões e silenciamentos**, como **elemento promotor da reflexão**, como **incisiva chamada crítica rompendo constrangimentos, hesitações e temores**” (p. 64)

Se a sinonímia assenta no recurso a termos diferentes de significado afim, a anáfora traduz-se na repetição de uma mesma palavra, ou expressão, no início de várias frases seguidas. Fontanier atribui-lhe dois efeitos: i) simples ornamento do discurso e ii) dar uma expressão mais enérgica da paixão (Fontanier, 1968: 329). Em *A Arte, o Artista e a Sociedade*, estas funções estão bem presentes, tratando-se claramente, para quem escreve, de conferir vigor às proposições defendidas (denotando uma veemência que nos faz lembrar o estilo combativo do autor em intervenções orais – entrevistas e conferências). Algumas situações em que o uso da anáfora é detectável:

- Veja-se o penúltimo parágrafo do capítulo 5, composto de cinco frases, iniciando-se a segunda, a terceira e a quarta (as quais constituem o núcleo do parágrafo) do mesmo modo:

“**Se defende** a concepção da arte como um valor e um elemento da sociedade [...]. **Se defende** que a obra de arte é um meio de comunicação dos seres humanos [...]. **Se defende** uma arte de intervenção” (p. 78)

- Considere-se a maneira como o enunciador defende que o “prosiletismo [...] é um estorvo à mensagem e uma coacção à criatividade formal”, desdobrando-se em razões:

“**Porque** impede a visão ampla e global da realidade [...]. **Porque** esconde deficiências e fraquezas [...]. **Porque** menospreza as forças adversas. **Porque** emenda e inventa o mundo [...]” (p. 194)

- Repare-se como o autor insiste na ideia de presença inevitável da realidade histórica na obra de arte (nas duas últimas frases, a anáfora combina-se com a interrogação oratória, a sublinhar a *evidência* da resposta):

“Assim sucede na figuração do ser humano, **mesmo quando** o artista o utiliza como mero componente da forma. **Mesmo quando** o artista toma da figura humana ‘meras sugestões de forma’ [...]. **Mesmo quando** figura o ser humano, não na sua integridade física mas despedaçado, dividido, seccionado, fragmentado. Aqui um braço, ali uma perna, além uns seios, acolá uma cabeça [...]. **Apenas** ‘meras sugestões de forma’? **Apenas** ‘marcas alusivas e poéticas’?” (p. 131)

- Veja-se o uso repetido de um verbo bélico – combater – no capítulo final, em nome de uma atitude de abertura e de respeito pelas opções do artista:

“**Combater** todas as forma de pressão e coacção ideológicas contra a arte de intervenção [...]. **Combater** o sectarismo que nega o valor estético da arte formalista. **Combater** as lucubrações de filósofos ou pseudofilósofos reconhecidos pelo Poder e indicados em tal ou tal momento como monstros sagrados da crítica” (p. 202)

- Explicitando a sua discordância da escolha da arquitectura como *a arte das artes*:

“**Mal escolhida** a arquitectura como ‘arte maior’. **Mal escolhida** porque [...] partem da ideia de que na arquitectura [...] falta um conteúdo ‘não estético’” (p. 69)

- Reafirmando os atributos que considera essenciais na actividade artística:

“Arte é liberdade. **É** imaginação, **é** fantasia, **é** descoberta, **é** sonho. **É** criação e recreação da beleza pelo ser humano [...]” (p. 201)

- Sobre os sinais do acentuar – por parte da arte formalista – do “progressivo distanciamento da realidade natural e social”, enfatizando o enunciador afirmações atribuídas ao ‘adversário’:

“De maneira directa ou indirecta muitos claramente o declararam. **Tal o significado da insistente afirmação** de que a obra de arte é mero produto da ‘alma do artista’ [...]. **Tal o significado da insistente afirmação** de que a realidade, concebida como uma realidade espiritual, está ali, na forma” (p. 165)

II. 2. 5. Do discurso como um processo por etapas

Sobre o encadeamento das teses a que procede o orador, diz C. Perelman (1993: 103) que quando “se verifica uma distância demasiado grande [entre orador e auditório] para poder ser franqueada de uma só vez, é aconselhável [...] chegar ao mesmo resultado gradualmente: em vez de ir de A para D, primeiro tenta-se levar o interlocutor para B, daí para C, e finalmente para D”. Mesmo não sendo possível aferir o grau de distância entre o auditório e o orador no caso do ensaio em análise, há no discurso um cuidado notório com a sequência de ideias e de tons críticos. Como se o enunciador tivesse em conta que da preparação do terreno depende o sucesso da adesão. Melhor, portanto, proceder por etapas do que por precipitação.

O primeiro grande patamar de *A Arte, O Artista e a Sociedade* é formado pelos capítulos 1, 2 e 3, respectivamente intitulados: “O Belo e o valor estético”; “A realidade social na obra de arte”; “Dogmatização e intolerância”. Trata-se, no conjunto, de um momento introdutório das premissas estruturantes do discurso. Assim, no primeiro capítulo, e a partir de uma reflexão sobre a noção de “Belo”, define-se que o valor estético contém dois elementos: forma e conteúdo; no segundo, sublinha-se a influência da “vida social” na criação artística, afirmando o orador que não “há obra de arte que não esteja impregnada de significações sociais” (Cunhal, 1996: 25); e no terceiro, referindo-se a “querela *forma/contéudo*”, defende-se que o “necessário, essencial, indispensável, é que se rejeite e se supere de vez o dogmatismo e a intolerância” – (*id., ibid.*: 46) – os quais “esquecem que a criação de novos valores formais teve a sua génese, a sua história a sua evolução” (*id., ibid.*: 52). Não chegámos, ainda, à declaração de mediocridade a retirar crédito às “correntes formalistas”.

Dentro deste bloco inicial, o terceiro capítulo é o mais crucial. Para os que se lembram do Álvaro Cunhal de “Cinco notas sobre forma e conteúdo” (1954), trata-se de constatar uma mudança, traduzida numa operação de suavização, uma espécie de *mea culpa* pelo extremismo expresso naquele documento, onde podia ler-se: “Aceitando como fundamental e elementar a diferença entre forma e conteúdo, combatendo o formalismo e defendendo uma arte de tendência, corre-se o risco de ser tido por intruso no campo

sagrado da criação artística [...]. Corremos o risco e não apresentamos atestados que nos salvem” (Vale, 1954: 466). Em 1996, não se fala em atestados, omitem-se declarações de combate e produz-se um texto como o que integra o capítulo 3.

Capítulo crucial porque prepara o auditório para asserções – desde já valorizadas pelo autor – que lhe serão daí a pouco apresentadas, como que uma prévia legitimação. A estratégia tem os seguintes passos.

Álvaro Cunhal afirma ser “correcto considerar uma obra de arte como correspondendo a correntes e tendências na produção artística que têm as suas raízes na crise e no declínio de um sistema socioeconómico” (Cunhal, 1996: 50). O que fará no capítulo 9, ao escrever, a propósito de “sucessivas correntes artísticas contemporâneas”: “Correspondendo à fase da decadência e de generalizada corrupção das classes dominantes na sociedade capitalista, também na figuração do ser humano, em contraste com a pujança e optimismo da pintura e da escultura das correntes do realismo de conteúdo social progressista, se exhibe o horror pelo ser humano” (*id., ibid.*: 120). Do mesmo modo, comunica-nos ser “correcta uma posição crítica à filosofia das correntes formalistas da arte moderna” (*id., ibid.*: 50), a que o orador começará por se entregar já no capítulo que se segue, o n.º 4, não cessando, a partir daí, de repetir tal “posição crítica”.

Os capítulos 4 e 5 assinalam a mudança de tom – no sentido da dureza –, parecendo agora o orador mais à vontade para ajuizar, entre outros, que o “‘cientismo’ revela-se como uma cobertura teórica de especulações formalistas condenadas à estagnação e ao esgotamento precisamente por não terem a animá-las a liberdade e a renovação da criatividade que é imaginação e é sonho” (*id., ibid.*: 59). No capítulo 5, centra-se a crítica na arte barroca, “outro exemplo de como o exclusivismo formalista é redutor dos valores estéticos” (*id., ibid.*: 72).

Depois de uma repentina aceleração, uma breve travagem: no capítulo 6, surge-nos um orador simultaneamente duro, áspero e diplomático, dedicado à valorização da forma, aproveitando para referir “que a arte de intervenção, mesmo a clara mensagem revolucionária, valoriza a criatividade formal” (*id., ibid.*: 91). Ou seja, se há afastamentos e cisões entre artistas e teóricos, são mais devidos àqueles que põem de lado o ‘conteúdo’. Sem poder o orador dispensar-se de dar o seu veredicto

anti-“formalismo”: “se afirma com propriedade que o formalismo na sua evolução lógica conduz à limitação e ao empobrecimento da própria forma” (*id., ibid.*: 91).

A polémica que opôs o orador a José Régio, referida na primeira parte, e o diferendo entre presencistas e neo-realistas constituem o mote do capítulo 7, “Uma arte voltada para o povo”. Trata-se de uma defesa do neo-realismo português e dos seus representantes, voltados mais para o “povo” – atitude encarnada por Alves Redol e Soeiro Pereira Gomes – do que para o seu “ego” – como José Régio, cujo “individualismo” provocara a impaciência de Álvaro Cunhal. O capítulo encerra, novamente, de modo unilateral: “Até na arte que não se situava por vontade e opção na corrente realista, até na arte que a ditadura admitia na sua própria órbita, tudo o que se encontra de esteticamente válido tem o povo como personagem central [...]” (*id., ibid.*: 108).

Segue-se o momento mais leve – se se tiver em conta a “querela *forma/conteúdo*” – do discurso, uma espécie de separador entre a *primeira* e a *segunda* parte (capítulos 9, 10, 11, 12, 13). O capítulo 8 é dedicado ao “povo” como autor e “criador de valor estético”, e o orador demarca-se de “quem tenha tão arreigado desprezo pelo povo que o considera não só incapaz de [...] compreender e apreciar a arte como ainda mais incapaz de criá-la” (*id., ibid.*: 116). Estranho, então, que o autor, tão participante na ilustração do livro – seleccionou quadros, procedeu a reenquadramentos, elegeu detalhes – não apresente exemplos da arte popular, preferindo antes capas de “obras-primas” inspiradas, segundo ele, na criatividade dos povos (*Odisseia, O Rei Lear, O Fausto*).

O discurso correspondente aos seguintes cinco capítulos apresenta um tom mais unitário, centrando-se no louvor à arte de intervenção (e enfatizando, assim, o menor “valor estético” das “correntes formalistas”). Um dos principais méritos da “arte de tendência”, para além de se orientar no sentido da simplicidade e da clareza, seria mesmo exigir “a busca das mais diversificadas formas, sem exclusivismo, sem renunciar a qualquer experiência anterior [...]. Observe-se o contraste. Os teóricos do formalismo negam o valor estético dos processos formais do realismo, por pretenderem expressar ‘assunto’ [...]” (*id., ibid.*: 148).

No final (capítulo 14), o orador opta pelo apelo. Para além de repetir proposições iniciais – arte é liberdade, é imaginação, é sonho, é criação de beleza –, explicitam-se os direitos dos artistas e justifica-se a atitude do enunciador: “não se pode contestar o apelo a que os artistas com as suas obras dêem uma contribuição à sociedade, contribuam com as suas obras [...] para a compreensão, a consciência, o gosto pela vida [...]” (*id., ibid.*: 203).

E permanece, ainda, a vontade de “esclarecer”, para que não restem suspeitas quanto à posição do orador. Lê-se, na última página: “esclarece-se (se ao terminar este ensaio esclarecer se torna ainda necessário) que a opinião relativa ao formalismo, a defesa de uma arte que é não só um dom e um bem do artista criador mas um dom e um bem da sociedade e a convicta defesa de uma arte de intervenção **não nega, nem recusa, nem condena, nem visa desanimar, nem deixa de apreciar**¹³ o empenhamento dos artistas na sua criatividade meramente formal se assim o desejam” (*id., ibid.*: 203). Tanto cuidado com esclarecimentos é, afinal, um sintoma de que o orador tem consciência da contradição que a sua dupla ambição pode gerar.

A organização do discurso por etapas e a atenção ao melhor encadeamento das teses é, pois, outro importante recurso que o enunciador mobiliza na sua argumentação, com vista a captar a adesão do seu auditório. Neste empreendimento geral, outros procedimentos são accionados de modo a que as ideias do autor sobre a arte e o papel do artista surjam em tom assertivo e pronunciadas por uma voz respeitável. Donde a opção por figuras como a anáfora e a sinonímia e o recurso a fundamentos de autoridade, bem como pela constituição de antinomias – a contrastar o que é “desejável” e “indesejável” em arte – e a diluição do “eu” numa voz plural.

¹³ Repare-se na combinação de anáfora e de sinonímia nesta sequência de formas verbais, visando o reforço da ideia de tolerância.

Referências bibliográficas

Angenot, Marc (1982), *La Parole Pamphlétaire*. Paris: Payot.

Carrilho, Manuel Maria (org.) (1994), *Retórica e Argumentação*. Porto: Asa.

Cunhal, Álvaro (1996), *A Arte, o Artista e a Sociedade*. Lisboa: Caminho

Eco, Umberto (1971), *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Fontanier, Pierre (1968), *Les Figures du Discours*. Paris: Flammarion.

Laranjeira, Manuel (1990), *Cartas*. Lisboa: Relógio d'Água.

Lispector, Clarice (1992), *De Corpo Inteiro*. São Paulo: Editora Siciliano.

Moscovici, Serge, e Bernard Paillard (1985), “Psychologie des grands hommes: Entretien de Bernard Paillard avec Serge Moscovici”, *Communications (Le Gigantesque)*, n.º 42, pp. 173-174.

Perelman, Chaim (1993), *O Império Retórico: Retórica e Argumentação*. Porto: Asa.

Vale, António (1954), “Cinco notas sobre forma e conteúdo”, *Vértice*, vol. XIV, n.º 131-132, pp. 466-467.