

O ARTISTA E SUA CONSCIÊNCIA¹

Jean-Paul Sartre

Tradução: Caio Barros²

Você desejou, meu caro Leibowitz³, que eu acrescentasse algumas palavras ao seu livro: isso porque eu tive a oportunidade, há algum tempo, de escrever acerca do engajamento literário e você deseja, associando nossos nomes, enfatizar que, em uma mesma época, as preocupações dos artistas e as dos escritores são solidárias. Se a amizade não fora suficiente, a preocupação em manifestar essa solidariedade me teria convencido. Mas agora que é preciso escrever, confesso que estou muito envergonhado. Eu não possuo uma competência particular em música e não quero me expor ao ridículo de repetir mal e com palavras impróprias o que você disse tão bem e na linguagem apropriada; nem poderia ter a tola ideia de apresentá-lo a leitores que o conhecem perfeitamente e que o acompanham com paixão na sua tripla atividade de compositor, regente e crítico musical. Gostaria de dizer tudo de bom que penso de seu livro: ele é tão simples e tão claro, ele me ensinou tanto, ele destrincha os problemas mais confusos, mais involucrados, ele nos habitua a olhá-los com novos olhos: mas o quê? O leitor não precisa de mim: para apreciar seus méritos, basta que ele o abra. No final das contas, o melhor que poderia fazer é imaginar que nós conversamos como já fizemos frequentemente e confiar a você inquietudes e questões que sua obra provocou em mim. Você me convenceu e, no entanto, ainda sinto resistência e constrangimento; é preciso lho confessar. É um leigo, é claro, que questiona um iniciado, um aluno que discute, após a aula, com o professor. Mas,

1 Prefácio ao livro *L'artiste et sa conscience*, de René Leibowitz (1950). O texto também foi publicado na coletânea de escritos de Sartre *Situations*, volume IV (1964), (N. T.)

² Doutor pelo Instituto de Artes da UNESP.

³ René Leibowitz (1913 – 1972). Regente, compositor, teórico musical e professor. Foi defensor da Segunda Escola de Viena na França, sendo autor de diversos livros, especialmente sobre música de Schoenberg e a técnica dodecafônica. (N. T.)

afinal, muitos de seus leitores são leigos e imagino que meu sentimento reflete o deles. Esse prefácio, em suma, não tem outro objetivo senão pedir-lhe, em nome deles e meu, para escrever um novo livro ou simplesmente um artigo, onde você desvendaria nossas últimas dúvidas.

Elas não me fazem rir, as náuseas da jiboia comunista, incapaz tanto de proteger quando rejeitar o enorme Picasso. Nessa indigestão do Partido Comunista eu discirno os sintomas de uma infecção que se estende à época inteira.

Quando as classes privilegiadas estão bem assentadas sobre seus princípios, quando elas possuem boa consciência, quando os oprimidos, devidamente convencidos de serem criaturas inferiores, sentem orgulho de sua condição servil, o artista está à vontade. O músico, você diz, após a Renascença, constantemente dirigia-se a um público de especialistas. Mas quem era esse público senão a aristocracia dirigente que, não contente em exercer sobre todo o território poderes militares, jurídicos, políticos e administrativos, se constituía naquela época em tribunal de gosto? Como essa elite de direito divino definia a figura humana, era à humanidade inteira que o *cantor*⁴ ou o mestre de capela podiam fazer ouvir suas sinfonias ou suas cantatas. A arte podia se dizer humanista porque a sociedade permanecia desumana.

E hoje dá-se o mesmo? Esta é a pergunta que me atormenta e que, de minha parte, lhe coloco. Pois, afinal, as classes dirigentes de nossas sociedades ocidentais não têm mais a pretensão de fornecer a medida do homem por elas mesmas. As classes oprimidas são conscientes de sua força, em posse de seus ritos, de suas técnicas, de sua ideologia. Sobre o proletariado, Rosenberg⁵ disse admiravelmente: “Por um lado, a ordem

4 Trata-se, aqui, do título utilizado para o indivíduo responsável pela preparação da música e instrução dos músicos de igreja. É uma figura presente tanto na tradição católica quanto luterana do século XVIII. Às vezes utiliza-se a grafia alemã *kantor* para diferenciar seu sentido do cantor em sentido comum. (N. T.)

5 Harold Rosenberg (1906 – 1978). Crítico de arte ativo especialmente a partir dos anos de 1950. Seu primeiro trabalho de fôlego, o artigo *The American Action Painters*, de 1952, foi devotado às artes visuais, onde cunhou o termo *Action Painting* (ou *Gestualismo*, em português), defendendo o expressionismo

social presente está ameaçada permanentemente pela extraordinária pujança virtual dos trabalhadores; por outro, o fato de que esse poder esteja entre as mãos de uma categoria anônima, um ‘zero’ histórico, dá a todos os fabricantes de mitos modernos a tentação de tomar a classe trabalhadora como matéria prima de novas formas de organização da sociedade. Este proletariado sem história não pode ser tão facilmente convertido no que quer que seja que não a si mesmo? Mantendo em suspenso o drama entre a revolução feita pela classe trabalhadora por conta própria e a revolução como um instrumento para outros, o patético do proletariado domina a história moderna”⁶. Ora, precisamente a música – para falar apenas dela – metamorfoseou-se: essa arte recebia suas leis e seus limites do que ela pensava ser sua essência; você mostrou luminosamente como, ao termo de uma evolução rigorosa e no entanto livre, ela se desgarrou da alienação e se arriscou a criar sua essência prescrevendo livremente suas próprias leis. Portanto, ela não poderia, por sua vez, influenciar o curso da história contribuindo para apresentar às classes trabalhadoras a imagem de um “homem total” [*homme total*] que se desprende da alienação, do mito da “natureza” humana e que, através de um combate cotidiano, forja sua essência e os valores em nome dos quais considera ser avaliado? Quando reconhece limites *a priori*, a música, a despeito de si mesma, reforça a alienação, celebra o *dado* [*célèbre le donné*], e, ao mesmo tempo que manifesta à sua maneira a liberdade, ressalta que essa liberdade recebe seus marcos fronteiraços da natureza; não é incomum que os “fabricantes de mitos” [*faiseurs de mythes*] usem-na para mistificar o público

abstrato de pintores como Jackson Pollock. Escreveu ainda trabalhos sobre Gorky (1962), de Kooning (1972) e Newman (1978). (N. T.)

6 Cf. Les Temps Modernes, n. 56, p. 2151 [D’un côté, le présent ordre social est menacé d’une manière permanente par l’extraordinaire puissance virtuelle des travailleurs; de l’autre, le fait que ce pouvoir soit entre les mains d’une catégorie anonyme, un «zéro» historique, donne à tous les faiseurs de mythes modernes la tentation de prendre la classe comme matière première de collectivités nouvelles par lesquelles la société puisse être soumise. Le prolétariat sans histoire ne peut-il être aussi facilement converti en n’importe quoi qu’en lui-même? Tenant en suspens le drame entre la révolution par la classe ouvrière pour son propre compte, et la révolution comme instrument pour d’autres, le pathétique du prolétariat domine l’histoire moderne]

transmitindo a ele uma emoção sagrada, como acontece, por exemplo, na música militar ou nos coros. Mas, se eu o compreendo bem, não devemos ver nas formas mais recentes dessa arte algo como a apresentação do poder nu do criar? E eu creio entender o que o opõe a esses músicos comunistas que assinaram o Manifesto de Praga⁷: eles querem que o artista se submeta a uma sociedade-objeto e que cantem as loas do mundo soviético como Haydn cantou as da Criação Divina. Eles demandam-no copiar aquilo que *é*, imitar sem ultrapassar e oferecer ao seu público o exemplo da submissão a uma ordem estabelecida; se a música se definisse como uma revolução permanente, ela não arriscaria, de sua parte, despertar entre os ouvintes o desejo de transportar essa revolução a outros domínios? Você, ao contrário, deseja demonstrar ao homem que ele não é feito pronto, que não o será jamais e que ele mantém sempre e em toda parte a liberdade de fazer e fazer-se para além de tudo o que já está feito.

Mas aqui está o que me incomoda: você não determinou que uma dialética interna conduziu a música da monodia à polifonia e das formas polifônicas mais simples às formas mais complexas? Isso significa que ela pode andar para frente, mas não para trás: seria, assim, tão ingênuo querer reduzi-la a suas figuras anteriores quanto querer reduzir nossas sociedades industriais à simplicidade pastoral. Até aí tudo bem: mas como resultado, sua crescente complexidade a reserva — como você mesmo reconhece — a um punhado de especialistas que são recrutados necessariamente da classe privilegiada. Schoenberg⁸ está mais distante dos trabalhadores do que Mozart estava dos camponeses.

7 O Manifesto de Praga foi um documento que resultou do Segundo Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, em 1948. Neste Congresso participaram artistas de 70 países, incluindo, do Brasil, Arnaldo Estrella e Cláudio Santoro. Seu texto indubitavelmente reflete o discurso de fechamento do Congresso do Sindicato de Compositores Soviéticos, feito por Andrei Zhdanov no mesmo ano, em que denunciou-se a produção de diversos compositores soviéticos como formalista. O texto foi publicado em português no mesmo ano na revista Fundamentos (1948), atualmente digitalizado e disponibilizado online pela Biblioteca Nacional. O texto aparece também em Kater (2009). (N. T.)

8 Arnold Schoenberg (1874-1951). Compositor, professor, teórico e pintor austríaco. Muitas vezes considerado um dos mais influentes compositores do século XX é considerado o líder da Segunda Escola de Viena, responsável pelo desenvolvimento da música dodecafônica. (N. T.)

Você me dirá que a maioria dos burgueses não entende nada de música; isso é verdade. Mas também é verdade que aqueles que podem apreciá-la pertencem à burguesia, beneficiam-se da cultura burguesa, do lazer burguês e em geral praticam uma profissão liberal. Eu sei: os amadores não são ricos; eles são encontrados principalmente nas classes médias, é raro que um rico industrial seja um melômano. No entanto, *existe*: mas não me lembro de ter visto um operário em seus concertos. É certo, então, que a música moderna quebra os limites, rasga as convenções e traça seu próprio caminho. Mas para quem ela fala de libertação [*libération*], de liberdade, de vontade, de criação do homem pelo homem? Para um público desgastado e selecionado cujos ouvidos estão entupidos por uma estética idealista. Ela diz “revolução permanente” e a burguesia entende “evolução, progresso”. E se, mesmo entre os jovens intelectuais, alguns a compreendam, o seu desamparo não os levará a conceber dita libertação como um belo mito e não como *sua* realidade? Bem entendido: não é culpa do artista nem da arte. A arte não mudou *internamente*: seu movimento, sua negatividade, sua força criativa permanecem o que sempre foram. Hoje em dia como antigamente, o que escreveu Malraux permanece verdadeiro: “Toda criação é, na origem, a luta de uma forma em potencial contra uma forma imitada”⁹. E assim deve ser. Mas no céu de nossas sociedades modernas, a aparição desses enormes planetas, as massas, perturba tudo, transforma à distância, sem mesmo tocá-la, a atividade artística, rouba seu significado e corrompe a boa consciência do artista: simplesmente porque as massas *também* estão lutando pelo homem, mas cegamente, porque correm o risco constante de se perderem, de esquecerem o que são, de serem seduzidas pela voz de um fabricante de mitos e porque o artista não possui a linguagem que lhe permita se fazer compreendido por elas. É precisamente da liberdade *delas* que falamos — porque não há senão uma liberdade — mas falamos em uma língua

9 Toute création est, à l’origine, la lutte d’une forme em puissance contre une forme imitée (MALRAUX, 1950, p. 141) (N. T.)

estrangeira. Que se trata de uma contradição histórica, essencial em nossa época, e não de um escândalo burguês, devido ao subjetivismo dos artistas, a confusa política cultural da URSS seria suficiente para prová-lo. Claro, caso se considere que a URSS é o Diabo, pode-se supor que seus líderes possuem um prazer perverso [*éprouvent une joie mauvaise*] em realizar os expurgos que perturbam e exaurem os artistas. E caso se acredite que Deus é soviético, também não há dificuldade: Deus faz o que é justo, é tudo. Mas se nos atrevemos a apoiar por um momento essa tese paradoxal e nova de que os líderes soviéticos são homens, homens em posição difícil, quase insustentável, que buscam alcançar o que lhes parece bom, que os acontecimentos frequentemente saem do planejado [*dépassent souvent*] e às vezes vão além do que eles desejam, em suma, homens como nós, então tudo muda; e nós podemos imaginar que eles não dão de coração leve os duros golpes que arriscam comprometer a máquina. Ao destruir as classes, a revolução russa se propôs a destruir as elites, isto é, os órgãos requintados e parasitários que se encontram em todas as sociedades de opressão e que produzem os valores e as obras como se fossem bolhas; onde quer que uma elite funcione, com a aristocracia da aristocracia esboçando para aristocratas a figura do homem total, os novos valores e as obras de arte, ao invés de enriquecer o oprimido, aumentam seu empobrecimento até o absoluto: os produtos da elite, para a maioria dos homens, são recusas, ausências, limites; o gosto de nossos amadores necessariamente determina o mau gosto ou ausência de gosto das classes trabalhadoras, e enquanto os belos espíritos consagram uma obra, há no mundo um “tesouro” a mais que o trabalhador não possuirá, uma beleza a mais que ele não poderá apreciar nem compreender. Os valores não podem ser uma determinação positiva de cada um se não forem o produto comum de todos. Uma nova aquisição da sociedade — seja uma nova técnica industrial ou uma expressão nova — sendo feita por todos, deve ser, para cada um, um enriquecimento do mundo e um caminho que se abre, resumindo, sua

possibilidade mais íntima: em vez do homem total da aristocracia que se define pelo conjunto das oportunidades que ele tira de todos, como aquele que sabe aquilo que os outros não sabem, quem prova aquilo que os outros não podem provar, que faz aquilo que os outros não fazem, resumindo, como o mais insubstituível dos seres, o das sociedades socialistas se definiria em seu nascimento pelo conjunto das oportunidades que todos oferecem a cada um e, em sua morte, pelas novas chances — por menores que sejam — que ofereceu a todos. Assim, *todos* são o caminho de cada um para si mesmo e, cada um, o caminho de todos para todos. Mas ao mesmo tempo que perseguia a realização de uma estética socialista, as necessidades da administração, da industrialização e da guerra levavam a URSS a estabelecer uma política de quadros que necessitava de engenheiros, funcionários, chefes militares. Daí o perigo de que essa elite de fato, cuja cultura, profissão, padrão de vida contrastam fortemente com o da massa, produza por sua vez valores e mitos, de que os “amadores” que nascem em seu seio criem uma *demand*a particular para os artistas. O texto chinês que você cita — revisado e corrigido por Paulhan¹⁰ — resume muito bem a ameaça que pesa sobre uma sociedade em construção, assim como a existência dos amantes de cavalos por si só já é suficiente para fazer aparecer belos cavalos de corrida, uma elite que se constitua em público especializado seria suficiente para dar à luz uma arte para a elite. Uma nova segregação arrisca-se a operar: uma cultura de quadros nascida com seu cortejo de valores abstratos e de obras exotéricas, enquanto a massa dos trabalhadores cairia em uma nova barbárie medida justamente pela incompreensão dos produtos destinados a essa nova elite. Esta é, acredito, uma das explicações desses famosos expurgos que nos revoltam: à medida em que os

10 O texto é *Considerations sur les Coursiers*, de Han Yu e citado por Jean Paulhan na obra *Les Fleurs de Tarbes*. Leibowitz utiliza o texto como epígrafe do início da segunda parte — *Les Possibilités d’une musique engagée* — de seu livro: “Assim que aparecem no mundo conhecedores de cavalos, surgem corcéis notáveis. O caso é que sempre houveram esses corcéis, mas os conhecedores são muito raros.” [Sitôt qu’il a, dans le monde des connaisseurs de chevaux, on voit apparaître des coursiers remarquables. / C’est qu’il y a toujours eu de tels coursiers, mais les connaisseurs sont bien rares.] (N. T.)

quadros se reforçam, à medida em que a burocracia corre o risco de se transformar se não em classe ao menos em elite opressora, uma tendência ao esteticismo se desenvolve no artista. E os líderes todos ao se apoiarem nessa elite devem se esforçar em manter, ao menos idealmente, o princípio de uma comunidade que produz os seus valores como um todo. Eles estão acudados, isso é certo, entre dois empreendimentos contraditórios, pois fazem uma política geral de quadros e uma política cultural de massas: com uma mão criam uma elite e com outra se esforçam em lhe arrancar sua ideologia que renasce sem cessar e sempre renascerá. Mas, inversamente, há uma grande confusão entre os adversários da URSS quando eles simultaneamente culpam seus líderes por criarem uma classe opressora e por quererem destruir a estética de classe. O que é verdade é que os líderes soviéticos e o artista das sociedades burguesas enfrentam a mesma impossibilidade: a música desenvolveu-se segundo sua dialética, tornou-se uma arte apoiada sobre uma técnica complexa; é um fato lamentável, mas *é um fato* que ela precisa de um público especializado. Resumindo, a música moderna exige uma elite e as massas trabalhadoras exigem uma música. Como resolver esse conflito? "Dando forma à profunda sensibilidade popular"? Mas *que* forma? Vincent d'Indy fazia música erudita "baseada em um canto montanhês". Acreditamos que os montanheses reconheceriam o seu canto? E no mais, a sensibilidade popular cria suas próprias formas. As canções folclóricas, o jazz, as melodias [*melopées*] africanas não precisam ser revisadas e corrigidas pelo artista profissional. Muito pelo contrário, a aplicação de uma técnica complexa aos produtos espontâneos dessa sensibilidade tem por consequência necessária a desnaturação desses produtos. Esse é o drama dos artistas haitianos¹¹ que não conseguem unir sua cultura formal ao material folclórico que gostariam de tratar. É

11 Não está totalmente claro a quais artistas Sartre se refere. Possivelmente trata-se dos artistas unidos em torno de Le Centre d'Art d'Haïti, a primeira instituição do país, fundada em 1944. Segundo o website oficial da instituição, o centro esteve na origem do movimento artístico denominado 'naïf', que emergiu em 1945. <<https://www.lecentredart.org/le-centre-dart/history-and-archives/>> Acesso em: 03 dez 2019. (N. T.)

necessário, diz aproximadamente o Manifesto de Praga, baixar o nível da música elevando o nível cultural das massas. Ou isso não significa nada ou é admitir que a arte e seu público se unirão na mediocridade absoluta. Você tem razão em assinalar que o conflito da arte e da sociedade é eterno porque está na essência de ambos. Mas hoje em dia ele tomou uma forma nova e mais aguda: a arte é uma revolução permanente e, durante quarenta anos, a situação fundamental de nossas sociedades tem sido revolucionária; mas a revolução social exige um conservadorismo estético, enquanto a revolução estética exige, a despeito do próprio artista, um conservadorismo social. Comunista sincero, condenado pelos líderes soviéticos, fornecedor oficial de ricos apreciadores nos EUA, Picasso é a imagem viva dessa contradição. Quanto a Fougeron¹², suas pinturas deixaram de agradar a elite, mas sem despertar o interesse do proletariado.

Além disso, a contradição se acusa e se aprofunda quando consideramos as fontes de inspiração musical. Trata-se de, diz o Manifesto de Praga, exprimir "os sentimentos e as grandes ideias progressistas das massas populares". Sobre os sentimentos, vá lá. Mas as "grandes ideias progressivas", como colocá-las em música? Porque, afinal, a música é uma arte *que não assina significados*. Os espíritos que pensam sem rigor gostam de falar em "linguagem musical". Mas sabemos bem que a "frase musical" não designa um objeto: ela é um objeto por si mesma. Como esse mudo pode evocar ao homem seu destino? O Manifesto de Praga propõe uma solução cuja ingenuidade se regozijará: cultivaremos "as formas musicais que possibilitam atingir esses objetivos, especialmente a música vocal, as óperas, os oratórios, as cantatas, os coros, etc." Ah! Essas obras híbridas são falantes; elas falam na música. Não há melhor maneira de dizer que a música deveria ser apenas um pretexto, um meio de elevar a pompa da fala. É a palavra que cantará Stalin, o plano quinquenal, a eletrificação da URSS. Com

12 André Fougeron (1913 – 1998), pintor francês, nascido em Paris. Após a II Guerra Mundial, Fougeron tornou-se o pintor oficial do partido comunista francês. (N. T.)

outras palavras, a mesma música celebraria Pétain, Churchill, Truman, o T. V. A.¹³ Mude as palavras: um hino aos mortos russos de Stalingrado se tornará uma oração fúnebre para os alemães tombados diante da mesma cidade. O que os sons podem dar? Uma grande lufada de heroísmo sonoro; é o verbo que especificará. Não haveria engajamento musical exceto se a obra fosse tal que não pudesse aceitar nada mais do que um único comentário verbal; é preciso, em uma palavra, fazer com que a estrutura sonora *repila* certas palavras e *atraia* outras. Isso é possível? Em alguns casos privilegiados, talvez: e você mesmo cita o *Sobrevivente de Varsóvia*¹⁴. No entanto, Schoenberg não pôde evitar o recurso das palavras. Aquele "galope de cavalos selvagens", como poderíamos reconhecer, sem palavras, enumeração de mortos. Ouviríamos um galope. A comparação poética não está na música, mas na relação da música com as palavras. Mas, você dirá, aqui, pelo menos, as palavras são parte da obra, são elas mesmas um elemento musical. Seja: mas devemos desistir da sonata, do quarteto, da sinfonia? Devemos nos dedicar a "óperas, oratórios e cantatas" como ordena o Manifesto de Praga? Eu sei que você não pensa assim. E concordo com você quando escreve que "o assunto escolhido continua sendo um elemento neutro, algo como uma matéria-prima que deverá se submeter a um tratamento puramente artístico. E não é em última análise que a qualidade desse tratamento é que irá provar ou negar a aderência [...] de preocupações e emoções extra-artísticas ao projeto puramente artístico".

Só não sei muito bem onde reside o engajamento musical. Receio ter escapado da obra para se refugiar na conduta do artista, na sua atitude diante da arte. A vida do músico pode ser exemplar: exemplar sua pobreza consentida, sua recusa de sucesso fácil, sua constante insatisfação, e a revolução permanente que ele opera contra

13 Provavelmente *taxe sur la valeur ajoutée*: imposto sobre valor acrescentado. (N. T.)

14 Cantata de Arnold Schoenberg para orquestra, coro masculino e narrador escrita em homenagem às vítimas do holocausto. (N. T.)

os outros e contra si mesmo. Mas temo que a austera moralidade de sua pessoa não passe de um comentário exterior a seu trabalho. O trabalho musical não é, por si só, negatividade, recusa de tradições, movimento libertador: é a consequência positiva dessa recusa e dessa negatividade. Objeto sonoro, ela não revela mais as dúvidas, as crises de desespero, a decisão final do compositor do que a patente de invenção revela os tormentos e as ansiedades do inventor; não nos mostra a dissolução das regras antigas, mas mostra outras regras que são as leis positivas do seu desenvolvimento. Mas o artista *não deve ser* para o público o comentário de seu trabalho: se a música for engajada, é no objeto sonoro tal qual se apresenta imediatamente ao ouvido, sem referência ao artista ou a tradições anteriores, se encontrará o compromisso com sua realidade intuitiva.

Isso é possível? Parece que encontramos sob outra forma o dilema que havíamos encontrado no início: forçando a música, uma arte não significante, a expressar significados pré-estabelecidos, alienamo-la; mas, ao rejeitar as significações naquilo que você chama de "extra-artístico", a libertação musical não se arrisca a conduzir à abstração e a dar o compositor como exemplo dessa liberdade formal e puramente negativa que Hegel chama de Terror. Servitude ou Terror: é possível que nossa época não ofereça outra alternativa ao artista¹⁵. Se for necessário escolher, confesso que prefiro o Terror: não por si só, mas porque, nesse período de refluxo, ele mantém os requisitos estéticos da arte e permite que ela aguarde sem muito prejuízo um tempo mais favorável.

Mas devo admitir que, antes de lê-lo, eu era menos pessimista. Compartilho aqui o meu sentimento bastante ingênuo de ouvinte não muito culto: quando se executava, diante de mim, uma composição musical, não encontrava qualquer tipo de significado na sucessão sonora, e era muito indiferente para mim que Beethoven tivesse composto as suas marchas fúnebres "sobre a morte de um herói" ou que Chopin gostaria de sugerir,

15 Explico: o artista se distingue, para mim, do escritor porque ele cultivava artes não significantes. Mostrei em outro lugar que os problemas da literatura são muito diferentes.

no final de sua primeira balada, o riso satânico de Wallenrod; por outro lado, parecia-me que essa sucessão tinha um *sentido* e era isso que me agradava. Sempre distingui, de fato, o sentido [*sens*] da significação [*signification*]. Parece-me que um objeto é significante quando vislumbramos, através dele, um outro objeto. Neste caso, o espírito não presta atenção ao próprio signo: o ultrapassa, em direção ao significado; muitas vezes sucede que ele permanece presente para nós quando já há muito tempo perdemos a memória das palavras que nos fizeram concebê-lo. O sentido, por outro lado, não se distingue do próprio objeto, e é ainda mais manifesto quando damos mais atenção àquilo que ele habita. Eu diria que um objeto tem *sentido* quando é a encarnação de uma realidade que o ultrapassa, mas que não pode ser compreendida sem ele e que a sua infinidade não pode ser expressa adequadamente por nenhum sistema de signos; é sempre uma totalidade: totalidade de uma pessoa, de um meio, de uma época, da condição humana. Aquele sorriso da Mona Lisa, eu diria que não “quer” dizer nada, mas ele tem um sentido: através dele se realiza uma estranha mistura de misticismo e naturalismo; de evidência e mistério que caracteriza o Renascimento. E eu só preciso olhar para distingui-lo desse outro sorriso igualmente misterioso, mas mais inquietante, mais rígido, irônico, ingênuo e sagrado que flutua vagamente sobre os lábios do Apolo etrusco¹⁶, ou daquele “horível”, laico, racionalista e espiritual que esboça o Voltaire de Houdon¹⁷. Claro, o sorriso de Voltaire *era significante*: ele aparecia em certas ocasiões, ele *queria dizer*: “Não estou enganado”, ou: “Ouça-o, esse fanático!” Mas, ao mesmo tempo, é o próprio Voltaire, Voltaire como uma totalidade inefável. Em Voltaire, pode-se falar ao infinito, sua realidade existencial é incomensurável com a fala. Mas deixe-o sorrir e *tem-no* inteiro e sem esforço algum. Ora, parecia-me que a música era um belo mudo com olhos plenos de sentido. Quando

16 Ou Apulu de Veii. Uma estátua do deus etrusco produzida no séc. VI a.c. (N. T.)

17 Um busto do artista esculpido por Jean Antoine Houdon (1741 - 1828). (N. T.)

ouço um *Concerto de Brandemburgo*¹⁸, nunca *penso* no século XVIII, na austeridade de Leipzig, na rusticidade puritana dos príncipes alemães, neste momento do espírito em que a razão, em plena posse de suas técnicas, permanece ainda submissa à fé e em que a lógica do conceito se transforma na lógica do juízo: mas tudo está lá, dado nos sons, enquanto o Renascimento sorri nos lábios da Mona Lisa. E eu sempre acreditei que o público “médio” que, como eu, não possui conhecimentos muito precisos sobre a história da composição musical, poderia datar imediatamente uma obra de Scarlatti, Schumann ou Ravel, mesmo se ele estivesse equivocado quanto ao nome do compositor, por causa dessa presença silenciosa, em todo objeto sonoro, de toda a época e de sua concepção do mundo. Não seria concebível que o engajamento musical residisse nesse nível? Eu entendo o que você me responderá, se o artista está impresso inteiro em sua obra – e seu século com ele – ele fez isso sem querer: ele não se preocupou com nada além de cantar. E é o público de hoje que discerne, a cem anos de distância, as intenções que estão no objeto sem ter sido colocadas nele: o ouvinte do século passado percebia apenas a melodia, ele via regras absolutas e *naturais* no que consideramos retrospectivamente como postulados que refletem a época. Isso é verdade: mas não se pode conceber hoje um artista mais consciente que, através da reflexão sobre sua arte, tentaria incorporar nela sua condição de homem? Eu somente lhe coloco a questão; é você quem está qualificado para responder. Mas, admito, se eu condeno de acordo com você o absurdo Manifesto de Praga, não posso me impedir de estar perturbado por certas passagens deste famoso discurso de Zhdanov¹⁹, que inspirou toda a política cultural da URSS. Você sabe, como eu, que os comunistas são culpados porque estão errados em sua maneira de estar certos e eles nos tornam culpados porque estão certos na maneira de estarem errados. O

18 Os concertos de Brandemburgo são uma série de seis obras instrumentais compostas por Johann Sebastian Bach e apresentadas para Christian Ludwig, Marquês de Brandemburgo, em 1721. (N. T.)

19 Discurso de 17 de agosto de 1934, no 1º Congresso dos Escritores Soviéticos.

Manifesto de Praga é a consequência extrema e estúpida de uma teoria da arte perfeitamente defensável e que não implica necessariamente no autoritarismo estético. “É necessário”, diz Zhdanov, “conhecer a vida para representá-la de maneira verídica nas obras de arte, para não representá-la de forma escolástica, morta, não apenas como realidade objetiva, mas para representar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário.”²⁰ O que ele quer dizer senão que a realidade nunca é inerte: está constantemente mudando e aqueles que a apreciam ou a retratam estão eles também no processo de mudança. A unidade profunda de todas essas mudanças que se entrelaçam é o sentido futuro de todo o sistema. Assim, o artista deve quebrar os hábitos já cristalizados que nos fazem ver *no presente* instituições e costumes *já ultrapassados*; deve, para fornecer uma imagem verdadeira da nossa época, considerá-la a partir do auge do futuro que está forjando pois é o amanhã que decide a verdade de hoje. Em um certo sentido, este projeto coincide com o seu: assim como você mostrou que o artista engajado está “à frente” de seu tempo e que ele olha com os olhos futuros para as tradições atuais de sua arte. Certamente há, em Zhdanov assim como em você, uma alusão à negatividade e à capacidade de ir adiante [*dépassement*]; mas ele não foca no momento da negação. Para ele, o valor da obra se define sobretudo pelo seu conteúdo positivo: é um bloco de futuro que caiu no presente, ela avança em alguns anos o julgamento que assumiremos sobre nós mesmos, mostra nossas possibilidades do futuro, ela sucede, acompanha e precede em um único movimento a progressão dialética da história. Eu sempre pensei que nada era mais tolo do que essas teorias que querem determinar o nível mental de uma pessoa ou de um grupo social. Não há nenhum nível: ser “de sua idade” para uma criança é ser simultaneamente acima daquela idade e abaixo. É o mesmo para nossos hábitos intelectuais e emocionais. “Nossos sentidos estão em uma idade de desenvolvimento que

20 O discurso de Zhdanov ficou conhecido com o título *Literatura Soviética: a mais rica em ideias, a literatura mais avançada*. E está amplamente disponível online. Ver, por exemplo, Zhdanov (1977). (N. T.)

não vem do ambiente imediato, mas de um momento da civilização”²¹, escreveu Matisse. Sim: e, inversamente, vão além deste momento e percebem confusamente uma multidão de objetos que serão vistos amanhã, discernem outro mundo, neste. Mas isso não é consequência de algum dom profético: são as contradições e os conflitos da época que os excitam até o ponto de dar-lhes uma espécie de visão dupla. É, portanto, verdade que uma obra de arte é simultaneamente uma produção individual e um fato social. Não é somente a ordem religiosa e monárquica que encontramos em *O Cravo bem Temperado*: a esses prelados, a esses barões, vítimas e beneficiários de tradições opressivas, Bach ofereceu a imagem de uma liberdade que, embora parecendo contida em estruturas tradicionais, foi além da tradição para novas criações. À tradição fechada das pequenas cortes despóticas, ele opôs uma tradição aberta; ele aprendeu a encontrar a originalidade em uma disciplina consentida, para finalmente viver: Ele demonstrava o jogo da liberdade moral dentro do absolutismo religioso e monárquico, ele retratou a orgulhosa dignidade do sujeito que obedece ao seu rei, do fiel que reza ao seu Deus. Inteiramente em seu tempo, do qual ele aceita e reflete todos os preconceitos, ele está ao mesmo tempo fora dele e julga sem palavras de acordo com as regras ainda implícitas de um moralismo pietista que dará nascimento meio século depois à Ética de Kant. E as variações infinitas que ele executa, os postulados que ele se obriga a respeitar, colocam seus seguidores à beira de mudar os próprios postulados. Certamente ele deu em sua vida o exemplo do conformismo, e eu não suponho que ele tenha feito comentários muito revolucionários. Mas sua arte não é simultaneamente a ampliação da obediência e a superação dessa obediência que ele *julga*, no momento em que ele pretende nos mostrá-la, do ponto de vista de um racionalismo individualista que ainda não nasceu? Mais tarde, sem perder o seu nobre público, o artista ganha uma outra coisa: refletindo sobre as receitas de sua arte, pelas melhorias contínuas

21 Nos sens ont un âge de développement qui ne vient pas de l’ambiance immédiate, mais d’un moment de la civilisation. (MATISSE, 1972 p. 128) (N. T.)

que ele traz aos hábitos herdados, o artista reflete, *antecipando* à burguesia, o bom progresso sem choques e sem revolução que deseja realizar. Sua concepção de engajamento musical, meu caro Leibowitz, parece-me convir a essa feliz época: a apropriação das exigências estéticas do artista às exigências políticas de seu público é tão perfeita que a mesma análise crítica serve para demonstrar a inutilidade prejudicial dos impostos internos, pedágios, direitos feudais e das prescrições que tradicionalmente regulam o comprimento do tema musical, a frequência de seus retornos, o modo de seu desenvolvimento. E essa crítica respeita tanto os fundamentos da sociedade quanto os da arte: A estética tonal continua sendo a lei natural de toda música, a propriedade de toda comunidade. Eu não penso, como se pode suspeitar, em explicar a música tonal pelo regime da propriedade: eu indico apenas que há, para cada época, correspondências profundas entre os objetos sobre os quais, em todos os domínios, a negatividade é exercida e entre os limites que ela encontra, ao mesmo tempo, em todas as direções. “Há uma natureza humana, não toque nela!” Este é o significado comum das proibições sociais e artísticas no final do século XVIII. Oratória, patética, às vezes prolixa, a arte de Beethoven nos oferece, com algum atraso, a imagem musical das Assembleias Revolucionárias: é Barnave, é Mirabeau, às vezes é, infelizmente, Lally-Tollendal²². E não penso nos significados que às vezes ele gostaria de dar às suas obras, mas no seu sentido que, finalmente, exprimiu sua maneira de se lançar num mundo eloquente e caótico. Mas, finalmente, este discurso de torrentes e esses dilúvios de lágrimas parecem suspensos em uma liberdade de uma calma quase mortuária. Ele não inverteu as regras de sua arte, ele não cruzou os limites e, no entanto, pode-se dizer que ele está além dos triunfos da Revolução, mesmo além de seu fracasso. Se tantas pessoas têm coragem de

22 Antoine Barnave (1761 – 1793) e Honoré Mirabeau (1749 – 1791) foram importantes oradores e líderes do início da Revolução Francesa e defensores da monarquia constitucional. Lally-Tollendal (Thomas Arthur, 1702 – 1766) foi um general francês. Comandou forças francesas na Índia durante a Guerra dos Sete Anos. (N. T.)

buscar consolo na música, isso é, parece-me, porque ela fala de seus problemas com a voz que elas falarão de si mesmas quando forem consoladas e porque as faz ver com os olhos de depois do amanhã.

É então impossível hoje que um artista, sem qualquer intenção *literária* e sem preocupação de *significar*, se lance em nosso mundo apaixonadamente, o ame e o odeie com grande força, viva suas contradições com grande sinceridade e planeje mudá-lo com grande perseverança para que este mesmo mundo, com sua violência selvagem, sua barbárie, suas técnicas refinadas, seus escravos, seus tiranos, suas ameaças mortais e nossa liberdade horrível e grandiosa se transforme através dele em música? E se o músico compartilhou as fúrias e as esperanças dos oprimidos, é impossível que ele seja levado para além de si mesmo por tanta esperança e tanta fúria e que ele cante hoje este mundo com uma voz futura? E se for assim, poderíamos continuar falando de preocupações “extra-estéticas”? De sujeito “neutro”? Significação? Podemos distinguir o material do seu tratamento?

É a você, meu caro Leibowitz, que eu coloco essas perguntas. A você, e não a Zhdanov. Sua resposta para ele, eu já conheço: porque, quando pensei que ele estava me mostrando o caminho, percebi que estava desviado: assim que ele menciona essa transcendência da realidade objetiva, ele acrescenta: “A verdade e o caráter histórico e concreto da representação devem unir-se à tarefa de transformação ideológica e educação dos trabalhadores com o espírito do socialismo.” Eu acreditava que ele estava convidando o artista a viver intensamente e livremente os problemas da época *em sua totalidade* para que a obra a seu modo, os refletisse a nós. Mas vejo que se trata apenas de uma questão de encomendar obras didáticas aos funcionários públicos que as realizarão sob a direção do Partido. Uma vez que impomos ao artista sua concepção de futuro em vez de deixá-lo ser encontrado, não importa que, para a política, esse futuro ainda esteja por fazer: para o

músico, ele já está feito. Todo o sistema se afunda no passado; os artistas soviéticos, para emprestar uma expressão que lhes é cara, são *passadistas*, eles cantam o futuro da URSS como nossos românticos cantavam o passado da monarquia. Sob a Restauração, era uma questão de balancear a imensa glória de nossos revolucionários com uma glória igual, que eles fingiam descobrir nos primeiros tempos do Antigo Regime. Hoje mudamos a era de ouro, nós a projetamos diante de nós. Mas, em qualquer caso, esse reprodutor musical da idade dourada permanece o que é: um mito reacionário.

Reação ou terror? Arte livre, mas abstrata, arte concreta, mas obediente? Público de massa, mas inculto, público especializado, mas burguês? Cabe a você, meu querido Leibowitz, a você que vive em plena consciência, sem mediação nem concessão, a contradição da liberdade e do engajamento, cabe a você nos dizer se esse conflito é eterno, se é apenas um momento da história e, neste último caso, se o artista possui em si hoje o meio de resolvê-lo, ou se, para vermos o resultado, devemos aguardar uma mudança profunda da vida social e das relações humanas.

Referências

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter*. Movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa, 2009.

LEIBOWTIZ, René. *L'artiste et sa conscience*. Paris: Éd. de L'Arche, 1950.

MALRAUX, André. *Psychologie de l'art*. Vol II: La création artistique. Genève: A. Skira, 1950.

MANIFESTO do 2º Congresso de compositores e críticos musicais – Praga. In: Revista Fundamentos. N. 2, Vol 1. São Paulo: 1948. pp. 154 – 156 . Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/Fundamentos/102725>> acesso: 02 dez 2019

MATISSE, Henri. *Propos rapportés par Tériade*. In: *Écrits et propos sur l'art*. Paris: Hermann, 1972.

ROSENBERG, Harold. *Le proletariat comme héros et comme role*. In: *Les temps modernes*, n. 56. Paris: 1950. pp. 2113 – 2151.

SARTRE, Jean Paul. *Situations*. Vol 4. Paris: Gallimard, 1964.

ZHDANOV, Andrei. *Soviet Literature - The Richest in Ideas, the Most Advanced Literature*. In: GORKY, RADEK, BUKHARIN, et al. "Soviet Writers' Congress 1934". London: Lawrence & Wishart, 1977. pp. 15-26. Disponível em: <https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/sovietwritercongress/zdhanov.htm>

Acesso: 03 dez 2019