

DEFINIÇÃO DO ESCRITOR

LEÔNIDAS CÂMARA

O ponto de vista vulgar, mas porisso mesmo bastante generalizado, que considera o escritor, e o artista em amplos termos, mergulhado no dilema da *alienação* ou da *participação* envolve uma atitude falsa e condicionada a uma série de preconceitos tendenciosos, dogmáticos, fantasistas e contrários à verdade. Eis uma indagação cuja resposta lúcida exige coragem: — Deve o escritor ser *compreendido* a partir da sua individualidade ou do conceito ideológico que numa determinada faixa de tempo envolve as criaturas em atmosfera de polêmica? O juízo sobre a *traição* do escritor, ou o reconhecimento do seu eficaz compromisso ideológico é sempre perigoso, quase se realiza *por cima* dos valores estritamente estéticos. Tais valores, efetivamente desenvolvidos num âmbito independente e peculiar, no nível do mundo das formas, podem significar, e devem mesmo significar para o artista, a sua definição. Digamos que seja uma definição ideológica básica e para êle tão essencial como o ar que respira. Digamos, ainda, que no quadro dêsse idealismo, transposto de corpo inteiro em tôda a sua animação *espiritual* e afetiva para a obra de arte, romance ou quadro, soneto ou tragédia, transpareça, enfim, *para os outros, o equívoco* de uma definição ideológica. A única acusação que se pode lançar ao artista não será capaz de anular a realidade artística que êle atingiu num mundo particular, mesmo partindo de um equívoco e talvez por ter mesmo partido de um engano de definição. A obra ruim receberá sua crítica pela infidelidade que tenha com respeito ao criador. Sua falsidade reside, justamente, em não ser sincera, nunca porque não coincidiu com a sinceridade alheia. Faça-se a apologia das obras livres, marxistas ou burguêsas, enquanto arte. A reação de Palmiro Togliati é justa:

— “Opinamos que a tolerância é necessária quando julgamos expressões artísticas. Ninguém pode dizer a um homem como deve escrever um poema, como criar música, como pintar.” E também é correto, ou óbvio, o que diz o chefe do Partido Comunista italiano: — “em geral, um artista pertencente à corrente ideológica considerada errônea por alguns pode produzir uma verdadeira obra de arte”.

De todo modo acredito que o escritor possa carregar o seu complexo de culpa, ou o seu crime contra a humanidade (humanismo universal) produzindo obras primas de significação artística válida para êle, o criador, e para os outros homens. O indivíduo que fabrica uma peça de bronze de grande valor escultural pode chegar ao máximo de assassinar o líder político e carismático da sua classe, da sua nação, e continuará para as gerações seguintes, até para a sua, como o homem que fêz do bronze uma obra prima de arte. Sua condenação, à vista da lei, o seu repúdio pela consciência de classe, são fatôres de diversa ordem. O que interessa é a forma da estátua, sua linha, sua profundidade humana, seu alcance como arte ao ponto de interessando a escultura, deixar de interessar o homem que a criou. Levando-se o exemplo ao extremo de demonstrar uma legião de escritores traindo e assassinando pelas costas os chefes populares da sua gente oprimida, teríamos, forçosamente, de figurar a situação contrária, isto é: um rebanho de escritores endeusando líderes. De qualquer forma teríamos numa linha preferencial de ação conglomerados de intelectuais, *sob programa*, e uma fração representativa ideológica auferindo lucros. Em suma, as relações devem ser tidas como políticas e nunca do ponto de vista estético, puramente intelectual e artístico, fato que não suprime a idéia de uma obra autêntica ser criada neste meio. Mesmo assim, seria uma obra individualizada, enquanto a massa de escritos cairia na mediocridade das paixões.

Leve-se a questão adiante. Por exemplo: a justiça da causa dos intelectuais em face da opressão do poder. Mas a verdade é que bons propósitos, justas intenções, que ardentemente devem ser defendidas pelo sangue, não significam, *de imediato*, a proliferação de uma arte e uma literatura de alto nível, o que, também, pode suceder em decorrência dos ta-

lentos individuais em luta. Para os religiosos a causa de Deus é santa e justa. E no entanto nem todos os frades serão chamados ao reino dos céus...

Lembremo-nos dos conselhos que Máximo Gorki dava a Stalin... Não se pode, enfim, dirigir a arte. O que para Gorki era uma certeza diante da Revolução que êle defendeu, da terra que êle amava, dos humildes que êle trazia para matéria dos seus romances é também correto na opinião contrária, ou seja, no controle da arte em quaisquer direções, pela ou contra a revolução. Entenda-se: — Se um negro escreve um poema no Arizona e êste poema percorre o mundo como símbolo de uma odiosa opressão, o poema do negro vai se inserir à grande causa da humanidade, assim permitida a expressão de um humanismo universalizante e às vezes falso. Mas será arte o poema pelo sinal eloquente do protesto; pela exclamação, quer lírica e dorida, quer impetuosa e épica, do oprimido? E a situação inversa: — Se um anti-semita compõe, como artista, uma ópera, sua peça deixará de ser uma obra de arte musical porque estamos diante de um inimigo número um do judeu? Mesmo que a obra esteja ausente de traços contrários ao sionismo? Mesmo, também, que a peça se constitua numa injusto libelo contra a gente judaica? Ainda assim será arte, uma *detestável* arte? A resposta terá de vir do recesso da valorização estética. Impõe-se uma ociosa dicotomia: — formalmente a ópera é peça de ótima qualidade... Pelo conteúdo ideológico merece condenação... Opera-se um condicionamento que a natureza da arte não ensina, pois a obra é o resultado das convicções mais a técnica de compor, o caráter do seu virtuosismo formal não está numa indiferença notável com respeito à idéia. Condenamos a obra do anti-semita a partir da nossa *humanitária* condição de *cidadãos do mundo* e no íntimo admitimos a virtuosidade formal com intensa admiração... A se acreditar nos exemplos da *justa causa*, ou da grande *causa da humanidade*, o que sentiam os inimigos da ideologia de Charles Chaplin face à sua obra *maravilhosa*? E o que experimentava o inquieto censor do “Doutor Jivago”, de Boris Pasternak?

Essas alusões, êsses exemplos talvez sirvam para nos distanciar da verdadeira face do problema, a sua essencialidade.

Pois, de fato, é necessário exigir do escritor uma definição? E em que termos?

A polêmica de Jean-Paul Sartre e Julien Benda começa a ter cheiro de mofado, reeditada no curso de duas guerras mundiais. Primeiro porque Sartre também é dogmático e normativo e sofisma, embora com lucidez, passo a passo, ora pelo gosto do argumento, ora pelo sabor da sonoridade existencialista do conceito. Segundo porque Benda esqueceu que os escritores também são homens, isto é, estão envolvidos pela sua arte e pelo clima dominante no seu tempo, luta, resistência, colaboracionismo. Ficar acima de, além de, posição idealista, na realidade. Sartre ao defender o compromisso do prosador com os contemporâneos, que deve usar palavras como *armas*, e o poeta *alienado*, livre como um pássaro ou uma mágica criança, principiou a estabelecer distinções, ampliando aqui, restringindo ali a liberdade de manipular idéias e materiais artísticos. Por outro lado não parecer indicar com segurança, dentre os campos de atuação (poeta ou prosador) o objetivo de uma arte digna de compromisso. Essencialidade em face do mundo, como o fim do artista, pode levar a certos passos em falso, quer pela intensa subjetividade dos criadores puros, quer por uma visão muitas vezes fragmentada da realidade. Esse impulso para uma consequência extrema conduziria o escritor ao *suicídio*, à negação da arte pela negação da vida, implicando num dar as costas aos contemporâneos. Ausência de identificação com os *camaradas da mesma geração* e ânsia de essencialidade, são dois elementos responsáveis por uma arte esvaziata de sentido, toda vez que não se dirigiu na contundência de empregar palavras como *armas*. A condenação de um arte gratuita, pelo amor ao dogmatismo filosófico, nem impede que exista tal tipo de arte (se na verdade possa existir), nem fortalece o ponto de vista existencialista. A gratuidade seria, sem dúvida, uma espécie de compromisso ideal, uma fecundidade livre, e a alienação por não falar aos contemporâneos em tom de prédica, ou no caso do romancista que recorre à linguagem privada do poeta, um contra-senso desnorteante e uma incoerência dentro da ordem natural dos fatos sociais. E no entanto o chamado escritor alienado, na verdade somente possível por convenção, pode responder, do fundo do seu *engajamento* sem

estridências, aos apelos mais prementes do homem, das gerações oprimidas, partindo apenas da sua solidão de poeta. Legiões engalanadas de *engajados*, convencionalmente presos ao círculo indeciso de facções, jamais conseguiriam concorrer com o poeta que crescesse ao impulso do sonho. Kafka é um exemplo claro. Sua alienação, se considerada como se “O Castelo”, “O Processo”, fôssem *sonhos*, teria muito mais força e participação que toda uma literatura panfletária ou dirigida seja em que sentido fôsse.

A causa dos escritores engajados, em grupo, parece-me singularmente uma competição infanto-desportiva. Dou-lhe sempre o que êle não merece como crédito de maturidade, ao sabor de entusiasmos reivindicatórios, os quais, na melhor das hipóteses, cedem a reviravoltas da sorte ou capricho de subdivisões grupais. No Brasil, cisão intelectual do integralismo — comunismo — Estado-nôvo.

Chega-se à questão de saber definir o escritor pelos sistemas sociais prevalentes; cedentes ou vindouros ou entendê-lo pela força da individualidade, pela condução da obra, pelo *modus faciendi* da sua arte, em suma pela composição. De fato, em parte isto é verdade, pois a forma de compor revela uma manifestação da liberdade. Um escritor que esteja a trabalhar falsamente, isto é, que faça da sua obra um produto do *dólar* comprometido ou dirigismo político ou *pressão suportável* da imprensa e de outros poderosos complexos, sempre e sempre e sempre ficará traído pela composição. Desconfio da ênfase, do gordo adjetivo do orador e essa desconfiança não é trabalhosa, antes é palpável e repulsiva. Mas que dizer das sutilezas de um romancista, dos artifícios imagísticos de um poeta, da solidez de um erudito face ao leitor ingênuo e de boa fé? Como Jorge Amado usufruiu, ao meu ver, dêsse tipo de leitor, antes, na mocidade, e até agora no reverso ideológico (?) e desolado da sua carreira fácil e de poucos escrúpulos, muito brilho? De imediato contraponha-se o exemplo magnífico de Graciliano Ramos, fiel à arte, fiel à vida, fiel ao público e fiel à sua consciência e sensibilidade.

Essa idéia da composição, ou de expressões estilísticas ideologicamente unitárias funciona de autor para obra, de obra para época. Analise-se o que diz Allain Robbe Grillet a pro-

pósito de engajamento, quando se refere a uma renovação de formas artísticas dentro do processo revolucionário-econômico. Como Racine com sua tragédia realiza uma forma aristocrática de teatro para a côrte refinadamente aristocrática; como a forma do romance de Balzac assinala "o triunfo da burguesia". Para êle essas formas artísticas parecem ligadas "a tal ou tal tipo de sociedade, à preponderância de tal classe, ao exercício da opressão ou à eclosão de uma liberdade". E com efeito, como nota o autor de "Pour un nouveau roman" estas coisas falam ao sentimento.

E como observá-las segundo uma objetividade "prática"? De qualquer maneira para o artista, mesmo *revolucionário*, a arte continuará sendo "a coisa mais importante do mundo". E agora há de se saber que relação existe entre os nivelamentos estilísticos, a grande linha expressiva de uma literatura, a unidade ideológica de um autor, ou de uma geração, com o problema dos chamados comprometimentos. Pensa-se, à saciedade, que o escritor é sempre o indivíduo cuja clarividência o faz dar *o passo à frente*. E tal pensamento é falso em larga escala. Por acaso a acusação de ser um romancista conservador é um bom argumento desta asserção? Ainda a resposta não deriva dêste ponto eivado de preconceitos, pois o que é um escritor *reacionário* ou *conservador*? Ponha-se, frente à frente, Tolstoi e Dostoievski. Dostoievski que criou um mundo "que confunde caoticamente os ideais políticos do próprio autor" (Lukács) e Tolstoi transitando da poetização romanesca e épica da realidade grandiosa para o misticismo indisciplinado da velhice. Desde que persiste a indagação em tôrno da atitude ora progressista, ora reacionária de um escritor, como se êle devesse dar *o passo à frente*, somos levados a cometer sérios enganos. A consideração do *destino* do escritor tem de ser feita segundo critérios que alcancem uma delimitação rigorosa do mundo de concepção *da sua arte*. Não vale muito dizer da alienação de Machado de Assis se se considera Machado com referência à localização social e certas tendências burguesas, mas se for possível verificar Machado de Assis movimentando-se dentro do seu universo de formas, como se acredita reconhecer: universo balzaquiano, dantesco, machadiano, universo de Kafka ou Joyce. E não se trata de uma ação crítica *generosa*, um desconto entre

o individual e o coletivo, uma solução de conflitos, pois o que importa mesmo é estabelecer os pontos de conflito condicionadores da criação do universo artístico. Leia-se "A Condição Humana", de Malraux. Veja-se como a particularização da arte, fundada na ideologia privada, a única que prevalece para o artista, resulta largamente e grandiosamente, numa vinculação com a vida, donde êle extrai todo o vigor da sua obra. Isto autoriza a conclusão de que não existe, a rigor, escritor alienado e tampouco o engajamento convencional cria artistas.

Suponho uma imposição da honestidade intelectual mais simples, muito embora nem sempre exercida pela teorização literária, justo quando se inclina à defesa de pontos de vistas preconceituosos, o reconhecimento de uma "ideologia privada" que pode oscilar desde a adoção de um certo credo (comunismo ou cristianismo, por exemplo) até a ausência informadora de sistema organizados do pensamento em filosofia ou religião, pela pura existência de uma massa indiscriminada de sentimentos, reflexões, impressões, emoções e juízos dispersos debruçados sobre a vida. A definição do escritor talvez importe, por via de paradoxo, na mesma definição da existência. E não é outro o caminho perseguido pelo romancista na tentativa de formular pela linguagem peculiar, *originalmente* poética, uma *crônica* desta mesma vida, ora fragmentada em episódios simbólicos, ora totalizada numa contemplação de destinos.

Imagino, pois, um novelista situado no seu preciso espaço de tempo e lugar, um novelista *sob circunstância*. Trata-se de uma contingência generalizada, imposta a todos os indivíduos do grupo, mas a percepção do momento histórico, e *momento* na acepção hegeliana, provoca no criador determinados impulsos de incitação ou reclusão, que o elemento na sociedade (o homem de negócios, o engenheiro eletrônico, o comerciante insolvente) percebe através de um tipo de inquietação diretamente interessada no campo de objetivos muito particulares. A inserção das circunstâncias no seu mundo íntimo faz-se através de arestas, nunca globalmente à medida em que o indivíduo solve ou se afunda em suas dificuldades. Ora, o novelista tende a criar uma visão supra-sensível de projeção nítida, quer êle se recondicione dentro de uma arquitetura de mundo ideal, por via de uma auto-correção ilusória, quer êle se *adapte* ao contexto numa fria objetividade

de análise, responsável, em última instância, pela ironia da sua arte. Lembro-me do “herói problemático”, de que nos fala Lukács e lembro-me, também, de *Julien Sorel*, Sthendal. Em face dessas atitudes, idealizadas e corretivas, mas ambas tendentes à redução de fenômenos sociais que muitas vezes extrapolam de significação, mais ou menos como se o comerciante à falência derivasse, êle próprio, para a arte de compor sonetos ou o engenheiro eletrônico abandonasse a sua *técnica* pela afeição à escultura... Dá-se, portanto, uma espécie de transferência de comportamentos caracterizadamente violenta. De qualquer modo êsse processo de *lutar* contra o *momento histórico* através de uma reviravolta de hábitos, atitudes mentais e “*métier*” não traz nenhum alívio, se, por acaso, a mudança se opera sem uma vinculação estreitíssima e fiel com o curso revolucionário das ideologias. No caso do cidadão comum, que se empenha na *luta*, modificando-se a partir de certas renúncias ou adotando um escape anacrônico (ora, D. Quixote), seu ato terá a ineficácia de uma mística particularizada. Mas se numa evidência de penetração social mais ampla a atitude fôr somada de um a milhares, fica estabelecido o fluxo histórico tendente à modificação das estruturas. Com o artista o singular é que *seu próprio passo individual* alcança significação dentro do grupo, quer para denunciar o processo de queda e estagnação, quer para alentar forças capazes de corrigir a estrutura social pela revolução. Pensa-se (como Lucien Goldman) “que os verdadeiros objetos da criação cultural são os grupos sociais, e não os indivíduos isolados”, mas é o próprio autor quem, defronte de uma crítica espantada pela opinião, acrescenta o seguinte: — “E na medida, sobretudo, em que a tendência para a coerência, que constitui a essência da obra, situa-se não somente ao nível do criador individual, mas já ao nível do grupo, também a perspectiva que vê neste último o verdadeiro objeto da criação pode levar em conta o papel do escritor e integrá-lo na sua análise, ao passo que a recíproca não nos parece válida”.

De fato, a se admitir o autor como um produtor de “reflexos” da vida social na obra, das tendências do grupo, como aceitar, também, *pari-passu*, que a criação literária como movimento *autônomo* penetrasse no mesmo grupo e estabelecesse a identidade entre consciência individual e coletiva? Êsse tipo de inter-co-

municação teria o seu circuito interrompido a partir mesmo do momento ou processo da criação artística, tôda vez que o autor: a) procurasse fixar os *reflexos* e garantir uma *coerência* à obra com vistas ao grupo; b) desprezasse esta tomada de consciência e criasse “*ex-nihilo*”.

As conclusões que dêsse problema retira Goldmann, partindo de nítidos esclarecimentos de Lukács, são corretas em muitos pontos, sobretudo nas referências: — “a) a repetição pelo escritor dos elementos de conteúdo da consciência coletiva, ou, muito simplesmente, do aspecto empírico imediato da realidade social que a cerca, quase nunca é sistemática nem geral, e apenas se encontra em certos pontos de sua obra”, etc, etc. b) a reprodução do aspecto imediato da realidade social e da consciência coletiva na obra é, em geral, tanto mais frequente quanto menos força criadora o escritor possui, contentando-se em narrar sua existência pessoal, sem a transpor”.

Quer com isso Goldmann *valorizar*, pelo princípio da homologia, o caráter literário específico das estruturas criativas individuais em relação às estruturas mentais de certos grupos. De resto, para nós essa base de *reconciliação* de estruturas ou seu ponto *ideal de encontro* (se assim bem me expresso) resolve uma questão de conflito entre métodos (como salienta Goldmann) da psicanálise, da análise sociológica pelo método estruturalista genético. A indagação pertinente à tôda a prova de se uma solução de métodos seria suficiente para atender o problema criativo e o comportamento dos grupos dentro de uma verdadeira equação, deve ser feita sempre à vanguarda da questão maior: — Prevalece a *influência* de uma sobre outra estrutura, a criativa e a da consciência mental coletiva, ou se trata, talvez assim se pretenda, de uma inter-relação perfeita entre mentalidades dispostas em círculos coincidentes?

Já o ponto de discussão resvala na assertiva de Lukács, ao comentar aquilo que Marx dizia de Homero, da epopéia: “A dificuldade, entretanto, não consiste em compreender que a arte e a épica grega estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis”. Dêsse ponto escreve Lukács com lucidez: — “Compreender a necessidade social de

um dado estilo é algo bem diferente de fornecer uma avaliação estética dos efeitos artísticos dêsse estilo”.

A tranquila afirmação de Marx, e o comentário independente de Lukács, trazem o problema às suas origens, à distinção entre gênese da forma literária e sua peculiaridade criativa e a inserção *dêsse mundo* aos conceitos das deduções históricas, fato que exigiu muito esforço de Goldmann a fim de explicá-lo à luz do seu método genético...

Voltemos à definição do escritor, como quem procura uma definição para a vida, a única definição válida que é a da liberdade do homem. Em primeiro lugar, os poetas e sempre os poetas! Enfim, tôda a literatura é poesia ou dela se originou. Fixemos etapas de nomes: Antiguidade, Homero; trânsito da Idade Média: Dante e Gil Vicente; o nome isolado e intenso de Goethe fechando e abrindo períodos históricos; retroagindo a Shakespeare no Renascimento. Baudelaire, Tolstoi, Balzac, Dostoievski, Flaubert, Machado de Assis, todos poetas. E Kafka, e Joyce, Proust e Camus... Que significação terão êsses nomes para as suas épocas e as sucessivas épocas da história? Simples menção de personalidades ou verdadeiras representações simbólicas do tempo? Em que regime viveram? Grécia heróica, Idade Média mística, Renascimento monárquico, incipiências burguesas e republicanas, aristocracias nostálgicas, capitalismo absorvente e nulificador? E no entanto a importância da obra na história não é a sua significação estética, conforme o pensamento frio de Marx, mas sempre um pensamento de inquietação perante o desafio ou, talvez, a grandeza algo inaccessível de arte nos seus *efeitos estéticos*. Coloco um pouco de ênfase no curso destas palavras, mas a ênfase forma o substrato privilegiado da atividade artística em todos os tempos, justamente porque é característico seu enfatizar sua importância na condução da obra espiritual da humanidade. Como hoje na Rússia através de poetas e romancistas. Como nos Estados Unidos engolfado na guerra do Vietnam, apenas uma circunstância do *seu momento histórico*, contudo uma circunstância denunciada. De tôda forma a posição do verdadeiro escritor, e de todo artista, é sempre incomôda às criações do poder, e as coisas se processam de modo ao vaticínio idealista: coexistência do poder igualitário através de uma cultura livre. Final-

mente, mundo das utopias, que êste é o mundo preferencial da arte, quanto mais concreta e enraizada na realidade ela fôr. Trata-se, apenas, de entender o mundo da criação artística num perpétuo interesse, embora ela se desenvolva numa distância aparente do indivíduo para o grupo ou a grande massa. Assim, aquilo que hoje parece ser uma barreira entre o público e os seus artistas, através das dificuldades formais a camuflar valores ideológicos válidos, tende a se atenuar pelo exercício de uma contínua liberdade de pensamento, talvez uma insistência obsessiva dessa liberdade. E caso um homem do povo não *entenda* uma figura patética de Pablo Picasso, sente o impacto da sua dor e não é difícil realizar-se a identificação que a arte exige. Mesmo se o indivíduo alcança um romance de Graciliano Ramos, “Vidas Sêcas”, por exemplo, e não possa reduzi-lo a uma explicação formal, chegará à evidência de que o romance é arte porque é um pedaço dolorido e verdadeiro da vida. Contra essas coisas tôda censura é inútil.