



# A ARTE E A VIDA SOCIAL

GEORGE PLEKHANOV

S|hi

BIBPAR/HOT/9487

35

Koha

DIVULGAÇÃO

Rua de Ceita, 88 - PORTO

A ARTE E A VIDA SOCIAL



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y ENSEÑANZA  
DE LA UNAM  
CARRERA DE INVESTIGACIONES Y ENSEÑANZA DE LA PSICOLOGÍA

# A ARTE E A VIDA SOCIAL E A VIDA SOCIAL

Tradução de  
EDUARDO SOUZA FERREIRA



EDITORA SALTINA  
Rua do Comércio, 100 - São Paulo  
1954



TITULO DO ORIGINAL ESPANHOL:  
EL ARTE Y LA VIDA SOCIAL  
(Ediciones en lenguas extranjeras, de Moscou)

---

14

1964

---

EDITORA BRASILIENSE  
Rua Barão de Itapetininga, 93 - São Paulo

---

Impresso nos ESTADOS UNIDOS DO BRASIL

Shi

GEORGE PLEKHANOV

INTRODUÇÃO

# A ARTE E A VIDA SOCIAL

Tradução de

EDUARDO SUCUPIRA FILHO



1964

EDITORA BRASILIENSE

GEORGE P. BERNARDINI  
LAW OFFICE  
1000 ...

A ARTE  
E A  
VIDA SOCIAL

Tradido de  
EDUARDO SODRIMA ALBU

11



EDITORA BRASILEIRA  
RUA ...

## INTRODUÇÃO

Na herança literária de George Plekhanov, eminente teórico e propagandista do marxismo, ocupam lugar importante as obras sobre problemas de estética. O mérito histórico de Plekhanov na investigação dos problemas da teoria e história da arte consiste em que foi o primeiro marxista russo que aplicou fecundamente a teoria de Marx, sua concepção materialista da história, à interpretação das manifestações da arte.

Uma de suas primeiras obras nesse campo são *Cartas sem Endereço*, onde investiga o problema da aparição e do desenvolvimento da arte nas fases iniciais da sociedade humana. A análise de abundantes dados concretos referentes aos períodos iniciais de desenvolvimento da humanidade lhe permite chegar à conclusão de que na sociedade primitiva a arte dependia diretamente da economia e que a fonte primária das necessidades espirituais dos homens (compreendidas as estéticas) reside nas condições materiais de vida.

No trabalho — *A Arte e a Vida Social* — aparecido posteriormente, Plekhanov examina problemas tais como o lugar e o papel da arte na sociedade e a relação que guarda com o movimento de libertação e o realismo, método artístico mais fecundo. No mesmo artigo, submete a uma crítica circunstanciada a teoria da “arte pela arte” e lhe contrapõe a missão social da arte.

O trabalho que oferecemos à atenção dos leitores é o texto reelaborado de uma conferência lida por mim, em russo, em novembro do presente ano de 1912, em Liège e em Paris. Por essa razão, conserva até certo ponto sua forma de leitura. No final da segunda parte, serão examinadas as objeções que o Sr. Lunatcharski me dirigiu, publicamente, em Paris, no que respeita ao critério da beleza. Em sua oportunidade, respondi verbalmente a ditas objeções. Agora considero conveniente deter-me a examiná-las na imprensa.

G. PLEKHANOV

## A ARTE E A VIDA SOCIAL (1)

(1) Este trabalho foi publicado inicialmente nos números de novembro e dezembro de 1912 e janeiro de 1913. Posteriormente, incluiu-se-o no tomo XIV da edição póstuma das obras completas de G. V. Plekhanov.

THE HISTORY OF THE ...

The history of the ...

...

...



## I

O problema da relação entre a arte e a vida social desempenhou sempre um papel muito importante em tôdas as literaturas que alcançaram certo grau de desenvolvimento. Na maioria dos casos, êsse problema tem sido resolvido e se resolve em dois sentidos diâmetralmente opostos.

Alguns costumavam dizer e dizem: o homem não foi feito para o sábado, mas o sábado para o homem; a sociedade não foi feita para o artista, mas o artista, para a sociedade. A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência humana, para a melhoria do regime social.

Outros rechaçam em bloco essa opinião. Segundo êles, a arte é um *objetivo* em si; convertê-la em um *meio* de alcançar outros objetivos que lhe são estranhos, mesmo que sejam os mais nobres, equivale a rebaixar o mérito da obra de arte.

A primeira dessas duas opiniões teve sua brilhante expressão em nossa literatura avançada, da década de 60(1). Isso sem falar de Píssarev(2), quem por sua extrema unilateralidade, converteu-a quase em uma caricatura, podemos

---

(1) Referência aos democratas revolucionários Tchernishevski, Dobroliúbov, Píssarev, Saltikov-Schedrin, Negrássov e outros, inspiradores intelectuais do movimento revolucionário emancipador da década de 60, do século passado. Êsses "ilustrados" — que conferiam extraordinária importância ao papel das idéias avançadas na transformação da sociedade — exigiam que a arte participasse da luta de libertação.

(2) *D. I. Píssarev* (1840-1868): democrata revolucionário russo, crítico e filósofo materialista. Em seus artigos de crítica literária pronunciava-se firmemente contra a teoria artepurista. A afirmação de Plekhanov de que êle fôra defensor extremadamente unilateral e simplista da arte utilitária não é justa. Píssarev, que se opunha frontalmente a uma "arte pela arte" divorciada da realidade e que propugnou com tôda a energia por uma arte de profundo conteúdo, penetrada das idéias avançadas da época, jamais negou o valor estético das obras artísticas e literárias.

mencionar Tchenishevski e Dobroliúbov como seus mais acreditados defensores na crítica daqueles tempos. Em um de seus primeiros artigos de crítica, Tchernishevski dizia:

“A arte pela arte é hoje em dia uma idéia tão estranha como a riqueza pela riqueza, a ciência pela ciência, etc. Todas as atividades humanas devem servir ao homem se não se quer que sejam vãs e ociosas ocupações; a riqueza existe para ser utilizada pelo homem; a ciência, para ser seu guia; a arte também deve ser de alguma utilidade essenical, e, não, servir de prazer estéril.” Segundo Tchernishevski, a importância das artes, e em especial da mais séria delas, a poesia, reside na massa de conhecimentos que se difundem na sociedade. “As artes, diz êle ou melhor a poesia (apenas ela, pois as demais artes muito pouco fazem nesse sentido), difunde na massa dos leitores uma quantidade enorme de conhecimentos e — o que é mais importante — faz-lhes conhecer os conceitos elaborados pela ciência. Daí, a formidável importância da poesia para a vida.”(3) A mesma idéia se expressa em sua famosa dissertação — *As Relações Estéticas entre a Arte e a Realidade*. De acôrdo com a décima sétima tese, a arte não só reproduz a vida, mas a explica; suas obras têm amiúde “o valor de um juízo sôbre os fenômenos da vida”.

Para Tchernishevski e para seu discípulo Dobroliúbov, a principal significação da arte consiste em reproduzir a vida e ajuizar de seus fenômenos(4). Os críticos literários e os teóricos da arte não eram os únicos em sustentar essa opinião.

---

(3) N. G. Tchernishevski — *Obras Completas*, ed. de 1906 t. I, págs. 33-34. Trata-se do artigo — *Acêrca da Poesia*. *As Obras de Aristóteles*. (Ver *Obras Filosóficas Escolhidas*, em três tomos, Gospolizdat, t. I, pág. 313.)

(4) Esta opinião é em parte uma repetição e em parte um desenvolvimento ulterior do ponto de vista adotado por Bielinski nos últimos anos de sua vida. Em seu artigo *Visão da Literatura Russa de 1847*, Bielinski dizia: “O supremo e mais sagrado dos interesses da sociedade reside em seu próprio bem-estar, igualmente distribuído entre todos os seus membros. O caminho que conduz a êste bem-estar é a consciência, à que a arte pode contribuir, tanto quanto a ciência. A ciência e arte são igualmente necessárias, e nem a ciência pode substituir a arte, nem a arte a ciência”. Mas a arte só pode desenvolver a consciência dos homens “ajuizando dos fenômenos da vida”. Assim é que a dissertação de Tchernishevski vem coincidir com a última opinião de Bielinski sôbre a literatura russa.

Em vão dizia Negrássov que sua musa era “a musa da vingança e da dor”. Em uma de suas poesias, o cidadão dirige-se ao poeta com estas palavras:

*E tu, poeta, eleito dos deuses,  
arauto de verdades eternas:  
Não creias que quem não tem pão  
não merece tua lira profética;  
não creias que os homens caíram pra sempre.  
Deus não morreu na alma dos homens,  
e os soluços de um coração piedoso  
sempre serão ouvidos por êle.  
Sê cidadão, e servindo à arte  
vive para o bem de teu próximo.  
Submete teu gênio ao sentimento  
de amor por todo o universo.(5)*

Com tais palavras, o cidadão Negrássov exprimiu sua própria interpretação da missão da arte. E assim, exatamente, era como a entendiam também as mais destacadas figuras das artes plásticas, por exemplo, da pintura; Píerov e Kramskói anelavam, como Negrássov, ser “cidadãos” servindo à arte; como êle, “ajuizavam em suas obras dos fenômenos da vida”(6).

O ponto de vista oposto sôbre a missão da criação artística teve poderoso defensor na pessoa de Pushkin, à época de Nicolau. Todo o mundo conhece, naturalmente, suas poesias *A Plebe* e *Ao Poeta*. O povo, que exige do poeta que melhore com seus cantos os costumes da sociedade, recebe dêle uma borrifada depreciativa e até, pode-se dizer, insolente:

*Foral Ao pacífico poeta.  
em nada podeis interessá-lo.  
Estais petrificados no vício;  
a voz da lira não os despertará.  
Sois repulsivos como sepulturas;  
por vossa estultície e maldade  
tendes tido até agora  
chibatas, ergástulos e cadafalsos.  
Que mais quereis, escravos insensatos?*

(5) Extrato do trabalho de N. A. Negrássov, *O Poeta e o Cidadão*.

(6) A carta de Kramskói a V. V. Stássov, escrita de Menton, a 30 de abril de 1884, mostra a grande influência que sôbre êle exerciam as idéias de Bielinski, Gogol, Fiedótov, Ivánov, Tchernishevski, Dobro-

Nos versos que seguem, tantas vèzes citados, Pushkin expõe o conceito da missão do poeta:

*Não nascemos para a agitação da vida,  
nem para o combate ou a ambição;  
nascemos para a inspiração,  
para as orações e as doces melodias.*(7)

Aqui temos a chamada teoria da arte pela arte em sua expressão mais nítida. Não por acaso os adversários do movimento literário da década de 60 citavam Pushkin com tanto prazer e frequência(8).

Qual dessas duas opiniões diâmetralmente opostas sôbre a missão da arte deve considerar-se acertada?

Antes de intentar resolver o problema, é preciso advertir que está mal formulado. Como tôdas as questões análogas, não pode ser considerado do ponto de vista do "dever". Se os artistas de determinado país fogem em determinado momento da "agitação da vida e do combate", e em outros momentos, pelo contrário, procuram ansiosamente o combate e a agitação que inevitavelmente o acompanha, isso não se deve a que alguém lhes imponha de fora diferentes obrigações ("deveres") em épocas diferentes, mas a que em determinadas condições sociais apresentam certo estado de ânimo; e em condições

---

liúbov e Píerov (*Ivã Nikoláievitch Kramskói, sua vida, sua correspondência e seus artigos de crítica de arte*, São Petersburgo, 1888, pág. 487). É preciso advertir, que os juízos acêrca dos fenômenos da vida que encontramos nos artigos de crítica de I. N. Kamskói são muito menos claros que os que nos oferece G. I. Uspenski, sem falar de Thernishevski e Dobroliúbov.

(7) Estes versos e os anteriores fazem parte da poesia de Pushkin, *O Poeta e a Multidão*.

(8) A poesia — *O Poeta e a Multidão* — (publicada a princípio sob o título de *A Plebe*) e outras deixadas por Plekhanov (como *O Poeta e Ao Poeta*), tinham um caráter marcadamente polêmico. O próprio Plekhanov explicou de modo convincente o sentido de tais ataques de Pushkin à aristocracia cortesã e aos círculos governamentais, que procuravam submeter a arte do grande poeta a seus interesses de classe. Na década de 60, os críticos liberais, que defendiam uma suposta independência da arte frente à vida social, apelavam para a autoidade de Pushkin em sua luta contra a democracia revolucionária. Interpretando erroneamente o sentido das poesias mencionadas, tratavam de demonstrar que Pushkin era um adepto da "arte pura". Os decadentistas russos de fins do século passado e começos do atual sustentavam o mesmo ponto de vista.

outras, apresenta-se diversamente. Por conseguinte, para focalizar como se deve a questão, não devemos encará-la do ponto de vista do que deveria ser, mas do ponto de vista do que foi e do que é. Assim, pois, apresentaremos a questão do seguinte modo:

*Quais são as condições sociais mais importantes dentre as que determinam nos artistas e nas pessoas que se interessam vivamente pela criação artística o aparecimento e a fixação da tendência a fazer artepurismo?*

Quando tivermos a solução desse problema, não nos será difícil resolver outro problema, estreitamente relacionado com aquele, e não menos interessante:

*Quais são as condições sociais mais importantes dentre as que determinam nos artistas e nas pessoas que se interessam vivamente pela criação artística a aparição e fixação da chamada concepção utilitarista da arte, isto é, a tendência a atribuir a suas obras "a significação de uma avaliação dos fenômenos da vida"?*

A primeira questão obriga-nos a recordar uma vez mais a figura de Pushkin.

Houve época em que Pushkin não defendia a teoria da arte pela arte. Houve época em que não refugia ao combate, e, pelo contrário, procurava-o. Foi a época de Alexandre I. Então, êle não pensava que o "povo" devia contentar-se com chibata, ergástulos e cadafalsos. Ao contrário, em sua ode *Liberdade* exclamava indignado:

*Ah! Para qualquer lado que volta o olhar,  
látigos por tôda parte, por tôda parte cadeias,  
a ignomínia de leis nefandas,  
lágrimas impotentes de escravidão;  
por tôda a parte o poder arbitrário  
na tenebrosa noite dos preconceitos, etc.*

Posteriormente, suas idéias sofreram radical mudança. Na época de Nicolau I, adotou a teoria da arte pela arte. A que se deveu mudança tão profunda?

O comêço do reinado de Nicolau I foi assinalado pela catástrofe do 14 de dezembro(9), que exerceu enorme influência

---

(9) O autor refere-se à insurreição armada dos revolucionários aristocratas contra a autocracia czarista, a 14 de dezembro de 1825, em São Petersburgo (de onde vem o nome de *decembristas*, aplicado aos

sôbre o desenvolvimento ulterior de nossa "sociedade" e sôbre o próprio destino de Pushkin. Com os derrotados "decembristas" desapareceram de cena os representantes mais cultos e avançados da "sociedade" de então, o que não deixou de rebaixar consideravelmente seu nível moral e intelectual. "Ainda que eu então fôsse muito jovem — diz Herzen — recordo-me que com a ascensão de Nicolau I, ao trono, a alta sociedade caiu a olhos vistos na degradação e submergiu inda mais na abjeção e no servilismo. A independência aristocrática e a intrepidez cavalheiresca dos tempos de Alexandre desaparecem no ano de 1826(10). Era difícil a um homem sensível e inteligente viver em uma sociedade como aquela. "Em volta — diz Herzen em outro artigo — tudo era soledade, silêncio; nem um eco, nem um sentimento humano, nem uma esperança. E por acréscimo, tudo era extraordinariamente chato, néscio, mesquinho. O olhar que procurava simpatia não encontrava senão ameaça ou temor; ou fuga ou agravo". Nas cartas da época em que foram escritas *A Plebe* e *Ao Poeta*, Pushkin queixa-se do aborrecimento e da vulgaridade imperantes em nossas capitais. Mas o que o fazia sofrer não era somente a grosseria da sociedade que o rodeava; amargavam-lhe também a vida suas relações com as "altas esferas".

Na Rússia estava muito difundida a enternecedora lenda de que, em 1826, Nicolau I "perdoou" generosamente a Pushkin seus "juvenis devaneios" políticos e até se converteu em seu magnânimo protetor. Mas os fatos não ocorreram assim. A realidade foi que Nicolau e seu braço direito nessa classe de assuntos, o chefe de polícia, A. J. Benkendorf, nada "perdoaram" a Pushkin, e a "proteção" de ambos manifestou-se através de uma vasta série de insuportáveis humilhações. "Pushkin — informava Benkendorf a Nicolau, em 1827 — depois de haver falado comigo, manifestou no clube inglês grande entusiasmo por Vossa Majestade e obrigou as pessoas que comiam com êle a brindar pela saúde de Vossa Majestade. Nem por isso deixa êle de ser um malicioso notório, mas se conseguirmos

---

insurretos). Após o esmagamento da insurreição, seus organizadores foram executados, e desterrados para a Sibéria muitos dos que dela participaram.

(10) Referência ao reinado do Imperador Alexandre I (1801-1825). Extrato do livro de Herzen, *Memórias e Pensamentos*, Moscou, 1947, pág. 290.

dirigir-lhe a pena e as palavras, *isso será de utilidade*". A última frase desta passagem revela-nos o segredo da "proteção" dispensada a Pushkin. Quiseram-no converter num propagandista do regime. Nicolau I e Benkendorf se haviam proposto orientar a musa de Pushkin, rebelde em outros tempos, no sentido da moral oficial. Quando, depois da morte de Pushkin, o Marechal-de-Campo Paskévitch escreveu a Nicolau — "lamento o desaparecimento de Pushkin como escritor" — o czar respondeu: "comparto integralmente de tua opinião, mas pode-se dizer muito bem que nêle choramos o futuro e não o passado".(11) Isso quer dizer que esse inesquecível imperador não apreciava o desaparecido poeta pelas grandes obras que havia escrito durante sua curta vida, *mas pelo que podia* haver escrito sob a oportuna vigilância e direção da polícia. Nicolau esperava de Pushkin obras "patrióticas", segundo o estilo da peça *A Mão do Altíssimo Salvou a Pátria*, de Kúkolnik. Até V. A. Zhukovski, poeta extramundo, e bom cortesão, tentou fazê-lo entrar em razão e infundir-lhe o respeito pela moral. Em carta datada de 12 de abril de 1826 diz: "Nossos jovens (isto é, tôda a geração que está amadurecendo), dada a má educação, que lhes não oferece qualquer apoio ante a vida, conhecem teus rebeldes pensamentos, envoltos no encanto da poesia; a muitos causou dano irreparável. Isso deve surpreender-te. O talento não é nada. O essencial é a grandeza moral..."(12) Convenham comigo em que ante tal situação, trazendo aos ombros as cadeias de *tal tutela* e obrigado a ouvir *tais* recomendações, era perfeitamente natural odiar a "grandeza moral" e sentir profunda repugnância por tôda a "utilidade" que a arte podia trazer, lançando em cara dos conselheiros e protetores estas palavras:

*Fora! Ao pacífico poeta  
em nada podeis interessá-lo.*

Em outros termos: dada a situação, era natural que Pushkin se tornasse partidário da teoria da arte pela arte e dissesse ao poeta, dirigindo-se a si mesmo:

(11) P. E. Schógolev, *Pushkin*, Ensaios, São Petersburgo, 1912, pág., 357.

(12) *Obra cit.*, pág., 241.

*És soberano. Segue o livre caminho  
a que te impele a inteligência livre.  
Melhora os frutos de teus caros pensamentos,  
sem pedir recompensa por tuas nobres emprêsas.*

D. I. Píssarev objetar-me-ia que o poeta de Pushkin não dirige essas duras palavras a seus protetores, mas ao "povo" (13). Mas, o verdadeiro povo se encontrava completamente fora do campo visual da literatura de então. A palavra povo tem para Pushkin a mesma significação da palavra "multidão", freqüentemente usada por êle e que, naturalmente, não se refere às massas rtabalhadoras. Em *Os Ciganos*, Puhskin assim define os moradores das cidades opressivas:

*Envergonham-se do amor, afugentam as idéias,  
traficom com a liberdade,  
inclinam ante os ídolos as cabeças  
e pedem dinheiro e cadeias.*

É difícil supor que essa caracterização se refira, por exemplo, aos artesãos das cidades.

Se tudo isso é exato, ante nós desenha-se a seguinte conclusão: *A tendência à arte pela arte surge quando existe um divórcio entre os artistas e o meio social que os rodeia.*

Podem dizer-nos, naturalmente, que o exemplo de Pushkin é insuficiente para fundamentar tal conclusão. Não rejeito e nem discuto. Citarei outros exemplos da história da literatura francesa, isto é, da literatura de um país cujas correntes intelectuais encontraram pelo menos até meados do século passado, a mais vasta simpatia em todo o continente europeu.

Os românticos franceses da época de Pushkin também eram, salvo poucas exceções, ardentes partidários da arte pela arte. Théophile Gautier, talvez o mais conseqüente deles, apostrofava nos seguintes termos os defensores da concepção utilitarista da arte:

"Não, imbecis; não, cretinos e ignorantes: um livro não serve para fazer sopa de gelatina; uma novela não é um par de botas sem costuras... Pelo bandulho de todos os papas passados, presentes e futuros, não e duzentas vêzes não!...

---

(13) Extrato da poesia de Pushkin: *Ao Poeta*.

Sou daqueles para quem o supérfluo é o necessário; meu amor pelas coisas e pessoas é inversamente proporcional aos serviços que me prestam”(14).

O mesmo Gautier, em nota biográfica sobre Baudelaire, dirigia grandes elogios ao autor de *Flôres do Mal*, por haver êste defendido “a autonomia absoluta da arte e não haver permitido que a poesia pudesse ter outro objetivo que não ela mesma e outra missão que não a de despertar na alma do leitor a sensação do belo no sentido absoluto da palavra” (*autonomie absolue de l'art et qu'il n'admettait pas que la poésie eût d'autre but qu'elle même et d'autre mission à remplir que d'exciter dans l'âme du lecteur la sensation du beau; dans le sens absolu du terme*).

Pela seguinte declaração de Gautier, vemos o mal que lhe causavam ao espírito a “idéia do belo” e as idéias sociais e políticas:

“Renunciaria alegremente (*très joyeusement*) a meus direitos de francês e de cidadão por ver um quadro autêntico de Rafael ou uma formosa mulher nua: a Princesa Borghese, por exemplo, depois de posar para Casanova, ou Júlia Grisi quando entra no banho”(15).

Não se pode ir mais longe. Não obstante, todos os parnasianos(16) certamente estariam de acôrdo com Gautier, em que pèse a que talvez alguns dêles formulassem certas reservas à forma demasiado paradóxica por que se exigia, sobretudo nos anos de juventude, a “autonomia absoluta da arte”.

A que se deve semelhante estado de ânimo dos românticos e parnasianos franceses? Acaso também êles estavam divorciados da sociedade que os rodeava?

Em 1857, em artigo escrito por motivos da representação no *Théâtre Français* da obra de Vigny — *Chatterton* — Théophile Gautier lembrava a primeira representação da peça, que tivera lugar em 12 de fevereiro de 1835. Eis o que dizia:

“A platéia, diante da qual Chatterton declamava, estava repleta de pálidos adolescentes de cabelos compridos, os quais

---

(14) Prefácio à novela *Mademoiselle de Maupin*.

(15) *Obra cit.*, *ibid.*

(16) Grupo de poetas franceses que publicavam o almanaque *O Parnaso Contemporâneo* (1866-76). Formavam parte desse grupo Leconte de Lisle, J. M. Heredia e outros poetas partidários da arte pela arte. Foram os precursores dos decadentistas.

criam firmemente que não havia ocupação melhor do que escrever versos ou pintar quadros. . . e olhavam os *burgueses* com um desprezo que dificilmente podia equiparar-se ao que as *rapósas*(17) de Heidelberg e Iena sentiam pelos filisteus”(18).

Quem eram êsses “burgueses” desprezíveis?

“Os burgueses — responde Gautier — eram quase todo o mundo: os banqueiros, os agentes da Bôlsa, os notários, os negociantes, os tendeiros, etc., todos os que não formavam parte do misterioso cenáculo e ganhavam prosaicamente a vida”(19).

Eis outro testemunho. Nos comentários a uma de suas *Odes Funambulescas*. Téodore de Banville reconhece que êle compartia também dêsse ódio ao “burguês”. E explica quais eram os cognominados com êsse nome pelos românticos: na linguagem dos românticos, “burguês” era o “homem que não admirava senão as peças de cinco francos, que não tinha outro ideal que a conservação da pele e que, em poesia, amava unicamente o romance sentimental, e nas artes plásticas, a litografia em côres”(20).

E ao recordar isso, Banville rogava a seus leitores que não se assombrassem de que seus *Odes Funambulescas* — as quais, notem bem, foram publicados no último período do Romantismo — trate de canalhas a pessoas cujo único delito era levar vida burguesa e não prosternar-se antes os gênios românticos.

Êsses testemunhos mostram de modo assaz convincente que os românticos se encontravam realmente divorciados da sociedade burguesa que os rodeava. Certamente, tal divórcio não constituía qualquer perigo para as relações sociais burguesas. Os jovens burgueses que formavam parte dos círculos românticos não se opunham absolutamente a ditas relações sociais, mas ao mesmo tempo se sentiam indignados ante a abjeção, o tédio e a vulgaridade da existência burguesa. A nova arte, que tanto os entusiasmava, era para êles um refúgio contra essa abjeção, tédio e vulgaridade. Nos últimos anos da restauração e na primeira metade do reinado de Luís Filipe,

---

(17) Alcinha dos estudantes do primeiro ano nas universidades alemãs.

(18) *Histoire du Romantisme*, Paris, 1895, pág., 153-54.

(19) *Ibid.*, pág., 154.

(20) *Les Odes Funambulesques*, Paris, 1858, pág., 294-295.

isto, é na melhor época do Romantismo, havia-lhes sido mais difícil acostumar-se à abjeção, ao prosaísmo e ao tédio burgueses, porquanto a França acabava de passar pelas terríveis tormentas da grande revolução e da época napoleônica que agitaram profundamente as paixões humanas. Quando a burguesia passou a ocupar posição dominante na sociedade e deixou de sentir-se inflamada pelo fogo da luta libertadora, à nova arte não restou senão *idealizar a negação do modo de vida burguês*. A arte romântica foi justamente essa idealização. Os românticos esforçavam-se por exprimir repulsa à moderação e ao escrúpulo burgueses, não só nas obras de arte, mas também na atitude. Já ouvimos de Gautier que os jovens que enchiam a platéia na primeira representação de *Chatterton* usavam cabelos compridos. Quem não ouviu falar do jaleco vermelho do próprio Gautier, motivo de escândalo entre a “gente de bem”? Os trajes fantásticos e os cabelos compridos eram recursos utilizados pelos jovens românticos para se contraporem aos odiados burgueses. A palidez do rosto era também uma espécie de protesto contra a sociedade burguesa(21).

“Naquele momento — diz Gautier — era moda na escola romântica possuir-se um tom pálido, lívido, verdoso, e mesmo um pouco cadavérico. Isso dava um ar fatal, byroniano, como de pessoa atormentada pelas paixões e os remorsos. As mulheres sensíveis achavam isso interessante”(22). Gautier diz, ainda, que os românticos dificilmente perdoavam a Victor

---

(21) Alfred de Musset descreve a situação, do seguinte modo: “*Dès lors, se formèrent comme deux camps: d'une part les esprits exaltés, souffrants; toutes les âmes expansives qui ont besoin de l'infini plierent la tête en pleurant; ils s'enveloppèrent de rêves maladifs, et l'on ne vit plus que de frêles roseaux sur un océan d'amertume. D'une part, les hommes de chair restèrent debout, inflexibles, au milieu des jouissances positives, et il ne leur prit d'autre souci que de compter l'argent qu'ils avaient. Ce ne fut qu'un sanglot et un éclat de rire, l'un venant de l'âme, l'autre du corps*”. (Desde então se formaram, dois campos: de um lado, os espíritos exaltados, doloridos, tôdas as almas expansivas que anelam o infinito inclinaram suas cabeças chorando; envolveram-se em sonhos enfermiços, e nêsse oceano de amargura não se viram senão uns frágeis ramos. De outro lado, os homens materiais permaneceram de pé, inflexíveis, em meio aos gozos positivos, sem outra preocupação que a de contar o dinheiro que possuíam. Um soluço e uma gargalhada; aquêle procedente da alma; esta, do corpo) (*La Confession d'un Enfant du Siècle*, pag. 10).

(22) *Obra cit.*, pag. 31.

Hugo seu apuro no trajar, e nas conversações íntimas lamentava-se, amiúde, essa debilidade do genial poeta, que o “ligava à humanidade e inclusive à burguesia”(23). Em geral, é preciso assinalar que os esforços por adquirir esta ou outra aparência externa refletem sempre as relações sociais de uma época. Sôbre êsse tema poder-se-ia escrever um interessante estudo sociológico.

Dada sua atitude frente à burguesia, os jovens românticos não podiam deixar de indignar-se ante a idéia de uma “arte utilitarista”. Converter a arte em algo útil era, a juízo dêles, obrigá-la a servir àqueles mesmos burgueses que tanto desprezavam. É o que explicam as insolentes facécias que acabo de citar de Gautier contra os partidários da arte utilitarista, aos que tacha de “imbecis, cretinos, ignorantes”, etc. Isso explica também o paradoxo de que o valor atribuído por êle às pessoas e às cousas fôsse inversamente proporcional à sua utilidade. Tôdas essas pilhérias e paradoxos têm exatamente a mesma significação que as palavras de Pushkin:

*Fora! Ao pacífico poeta  
em nada podeis interessá-lo.*

Os parnasianos e os primeiros realistas franceses (os Goncourt, Flaubert e outros) também sentiam desprezo infinito pela sociedade burguesa que os rodeava. Êles também lançavam constantemente impropérios contra os odiados “burgueses”. E se publicavam suas obras, não era, segundo diziam, para um público vasto, mas tão-sòmente para uns quantos eleitos, “para amigos ignorados”, como dizia Flaubert em uma de suas cartas. Segundo o que pensavam, só um escritor de mediano talento podia agradar ao grande público. Leconte de Lisle cria que o grande êxito de um escritor era sinal de inferioridade intelectual. Releva dizer que os parnasianos, como os românticos, eram partidários inconcicionais da teoria da arte pela arte.

Poderíamos citar numerosos exemplos análogos, mas não é necessário. Está suficientemente claro que a tendência dos artistas ao artempurismo surge, espontâneamente, quando êstes se encontram divorciados da sociedade que os rodeia. Não é demais definir em detalhe a razão dêsse divórcio.

---

(23) *Ibid.*, pág. 32.

Em fins do século XVIII, na época imediatamente anterior à grande revolução(24), os artistas franceses de idéias avançadas também se encontravam divorciados da “sociedade” de seu tempo. Davi e seus amigos estavam contra o “velho regime”. E o divórcio era evidentemente irremediável, porque a conciliação com o velho regime era inteiramente impossível. Ainda mais: êsse divórcio era incomparavelmente mais profundo que o existente entre os românticos e a sociedade burguesa: Davi e seus amigos queriam a supressão do velho regime, ao passo que Théophile Gautier e correligionários, como já disse mais de uma vez, nada tinham contra as relações sociais burguesas, e seu único desejo era que o regime burguês deixasse de engendrar os vulgares costumes burgueses(25).

Insurgindo-se contra o velho regime, Davi e seus amigos sabiam perfeitamente que atrás dêles se avigorava aquêlê terceiro estado que em breve, segundo a célebre expressão do Abade Sieyès(26), haveria de ser tudo. Por conseguinte, o sentimento de divórcio para com o *regime imperante* ia acompanhado de um sentimento de simpatia para com a *nova sociedade* que se estava gerando nas entranhas da velha *sociedade* e se dispunha a substituí-la. Em troca, nos românticos e parnasianos, vemos algo bem diferente: não esperam nem desejam mudanças no regime social da França de sua época. Por isso, o divórcio com a sociedade que os rodeia é absolu-

---

(24) Referência à Revolução Francesa (1789).

(25) Théodore de Banville diz abertamente que os ataques dos românticos contra os “burgueses” não se referiam em absoluto à burguesia como classe social (*Les Odes Funambulesques*, Paris, 1858, pág. 294). Essa sublevação conservadora contra os “burgueses”, típica dos românticos e que de modo algum se fazia extensiva aos fundamentos do regime burguês, foi interpretada por alguns... teóricos russos contemporâneos (Ivanov-Razúmnik, por exemplo) como uma luta contra o espírito burguês, que por sua amplitude reduz consideravelmente a luta social e política do proletariado contra a burguesia. Deixo que o leitor julgue por si a profundidade de tal interpretação. Ela mostra em realidade que os que falam da história do pensamento social russo nem sempre, desgraçadamente, se dão ao trabalho de estudar previamente a história do pensamento no ocidente da Europa.

(26) Referência à famosa frase do Abade Sieyès, em seu folheto, *Que é o Terceiro Estado?*, publicado em 1789: *Que é o terceiro estado? Nada. Que deve ser? Tudo.*

tamente irremediável(27). Nosso Pushkin, tampouco, esperava qualquer mudança da Rússia de então, e pode-se dizer que na época de Nicolau I até deixou de desejá-la. Daí, o pessimismo que lhe dominava as idéias acêrca da vida social.

Parace-me que agora posso completar minha conclusão e dizer:

*A tendência à arte pela arte dos artistas e das pessoas que se interessam vivamente pela criação artística surge à base de seu divórcio irremediável com o meio que os rodeia.*

Mas isso não é tudo. O exemplo de nossos homens da década de 60 que acreditavam firmemente no triunfo próximo da razão, assim como Davi e seus amigos, que acreditavam na mesma cousa com idêntica firmeza, mostra-nos *que a chamada concepção utilitarista da arte, isto é, a tendência a atribuir às obras a significação de uma avaliação dos fenômenos da vida, e o alegre desejo — que sempre acompanha dita tendência — de participar das lutas sociais, surge e se fixa quando existe simpatia recíproca entre uma parte considerável da sociedade e as pessoas que sob forma mais ou menos ativa se interessam pela criação artística.*

O fato seguinte demonstra, sem margem de dúvidas, até que ponto isso é verdadeiro.

Quando estalou a tormenta vivificadora da revolução de fevereiro de 1848, muitos artistas franceses, partidários da teoria da arte pela arte, rechaçaram-na decididamente. Inclusive Baudelaire, a quem Gautier haveria de citar depois como o exemplo de artista firmemente convencido da necessidade de autonomia absoluta da arte, começou desde o primeiro momento a editar a revista revolucionária *Le Salut Public*. É bem verdade que a revista logo deixou de circular, mas ainda em 1852, no prefácio a *Chansons*, de Pedro Dupont, Baudelaire qualificava de pueril a teoria da arte pela arte e proclamava que a arte devia perseguir fins sociais. Tão-sòmente o triunfo da contra revolução fêz com que Baudelaire e outros artistas de

---

(27) O estado de ânimo dos românticos alemães distingue-se pelo mesmo divórcio irremediável entre êles e o meio social que os rodeia, como o demonstra muito bem Brandes em seu livro *Die Romantische Schule in Deutschland*, segunda parte de sua obra *Die Hauptströmungen der Litteratur des 19-ten Jahrhunderts*.

idéias análogas voltassem definitivamente à “pueril teoria da arte pela arte. Leconte de Lisle, um dos futuros astros do “parnasianismo”, mostrou com extraordinária clareza o sentido psicológico dessa volta no prólogo a seus *Poèmes Antiques*, cuja primeira edição veio à luz em 1852. Nêle diz que a poesia já não engendrará ações heróicas nem inspirará virtudes sociais, porque agora, como em tôdas as épocas de decadência literária, a língua sagrada só pode exprimir mesquinhas impressões pessoais... e já não está apta a orientar o homem(28). Dirigindo-se aos poetas, Leconte de Lisle diz que o gênero humano sabe agora mais do que êles, que em certa época foram seus mestres(29). Segundo o futuro parnasiano, o papel da poesia consiste agora em “dar vida ideal a quem já não tem vida real”(30). Nessas profundas palavras revela-se o mistério psicológico da tendência à arte pela arte. Teremos ocasião de voltar mais uma vez ao citado prefácio de Leconte de Lisle.

Para terminar êste aspecto da questão, direi ainda que qualquer poder político prefere a concepção utilitária da arte, sempre e quando, é claro, se interesse por essa matéria. Isso se compreende facilmente: o poder político está interessado em pôr tôdas as ideologias a serviço da causa que êle mesmo serve. E como o poder político, às vêzes revolucionário, é na maioria dos casos conservador e até francamente reacionário, êsse único fato mostra-nos que não devemos crer que a concepção utilitarista da arte seja sustentada sobretudo pelos revolucionários ou, em geral, pelas pessoas de idéias avançadas. A história da literatura russa mostra com grande eloquência que sequer nossos conservadores lhe tinham aversão. Eis alguns exemplos: Em 1814, apareceram as três primeiras partes da novela de V. T. Narezhni — *Gil Brás Russo ou As Aventuras do Príncipe Gavrila Simonovitch Christiakov* (31). A novela foi proibida imediatamente, por ordem do ministro da Instrução Pública, Conde de Razumovski, quem por êsse motivo expôs a seguinte opinião acêrca da atitude da literatura ante a vida.

(28) *Poèmes Antiques*, Paris, prefácio, pág. VII.

(29) *Obra cit.*, pág. IX.

(30) *Ibid.*, pág. XI.

(31) V. T. Narezhni (1780-1825) — Escritor russo. Na novela aludida apresenta uma imagem satírica da sociedade aristocrática, assim como a vida e os costumes dos senhores feudais.

“Acontece comumente que os autores de novelas, mesmo tratando, aparentemente, de combater os vícios, apresentam-nos com tais côres ou os descrevem com tal minuciosidade que, por êsse mesmo fato, fazem com que os jovens se sintam atraídos por vícios dos quais conviria não falar. Qualquer que seja o mérito literário das novelas, estas só podem ser publicadas se têm em vista um fim verdadeiramente moral.”

Já se vê como Razumovski considerava que a arte não pode ser um objetivo em si.

Isso mesmo era o que opinavam os serviçais de Nicolau I que por sua posição oficial estavam obrigados a adotar certa atitude perante a arte. Estarão os leitores lembrados de que Benkendorf procurava levar Pushkin ao bom caminho. As autoridades, tampouco, deixaram de lado a Ostrovski. Em março de 1850, quando foi publicada sua comédia, *Entre Amigos nos Entendemos*, e certos amantes “ilustrados” da literatura... e do comércio começaram a temer que a obra ofendesse aos mercadores, o ministro de Instrução Pública (Príncipe P. A. Shirinski-Shikhamátov) ordenou ao diretor do ensino da circunscrição acadêmica de Moscou que chamasse o novel dramaturgo e “lhe fizesse compreender que a nobre e útil missão do talento não deve consistir unicamente em dar uma imagem viva do ridículo e do mau, mas também em sua justa condenação, não só sob forma caricaturesca, como também mediante a difusão de elevados sentimentos morais. Por conseguinte, deve-se opor o vício à virtude, e ao ridículo e delituoso idéias e ações que enobreçam a alma; finalmente, deve-se afirmar a convicção, tão importante para a vida social e privada, de que o mal encontra seu digno castigo *mesmo na terra*”.

O próprio Imperador Nicolau Pávlovitch também considerava a missão da arte de um ponto de vista eminentemente “moral”. Como sabemos, Nicolau I compartia a opinião de Benkendorf de que seria conveniente domesticar Pushkin. Referindo-se à peça *Não te Méta em Trenó Alheio* — escrita na época em que Ostrovski, influenciado pelos eslavófilos, dizia em alegres regabofes que com ajuda de alguns amigos “faria retroceder tôda a obra de Pedro”(32) — peça até certo ponto

---

(32) *Eslavófilos*: uma das tendências do pensamento social russo da quinta e sexta décadas do século passado. Sustentavam a teoria de que o desenvolvimento histórico da Rússia seguia um caminho próprio,

muito edificante, o czar dizia elogiosamente: "*Ce n'est pas une pièce, c'est une leçon*". Para não multiplicar inútilmente os exemplos, limitar-me-ei a assinalar, ademais, os dois fatos seguintes: O *Moskovski Telegraf*, de N. Plevói, atraiu definitivamente as iras do governo de Nicolau e foi proibido, quando publicou uma crítica desfavorável à obra "patriótica" de Kúkolnik — *A Mão do Altíssimo Salvou a Pátria*. Mas quando o próprio N. Plevói escreveu as obras patrióticas — *O Avô da Frota Russa* e *O Mercador Igolkin*, o imperador, segundo narra um irmão do autor, entusiasmou-se ante o talento dramático do autor: "O dramaturgo — disse — tem dotes extraordinários. Seu dever e escrever, escrever e escrever. Isso é o que deve fazer e não dedicar-se — acrescentou sorrindo — a editar revistas" (33).

E não pensem que os governantes russos constituíam em tal caso uma exceção. Nada disso. Um representante típico do absolutismo, como Luís XIV de França, não estava menos convencido de que a arte não pode ser um objetivo em si, mas deve coadjuvar na educação moral dos homens. Essa convicção tivera profunda repercussão em toda a literatura e a arte da célebre época de Luís XIV. Análogamente, Napoleão I também teria considerado a teoria da arte pela arte como uma daninha invenção de incômodos "ideólogos." Ele também queria que a literatura e a arte estivessem a serviço de objetivos morais. E em grande parte o conseguiu. Assim, por exemplo, a maioria dos quadros exibidos nas exposições periódicas daqueles tempos (os *Salões*), representavam as proezas bélicas do consulado e do império. Seu "pequeno" sobrinho, Napoleão III, seguiu as pegadas do tio, ainda que com muito menos êxito. Ele também queria que a arte e a literatura servissem ao que chamava moralidade. Em novembro de 1852, o Professor Laprade, de Lião, escreveu uma sátira

---

diferente do do Ocidente e baseado em três aspectos supostamente exclusivo dos eslavos: o regime comunal, a religião ortodoxa e a *conjunção harmônica* do poder czarista e do povo. Os eslavófilos eram inimigos da revolução e combatiam o materialismo. *Fazer retroceder toda a obra de Pedro*: ao dizer "a obra de Pedro", Ostrovski referia-se à atividade reformadora de Pedro I, à sua luta contra o secular atraso russo, mediante a europeização do país.

(33) *Memórias de Xenofonte Plevói*, São Petersburgo, Ed. Suvorin, 1888, pág. 445.

intitulada, *Les Muses d'Etat*, em que ridicularizava mordazmente essa tendência bonapartista à arte edificante, predizendo a pronta aparição de uma época em que as musas do Estado submeteriam a razão humana à disciplina militar, o que significaria o triunfo da ordem, pois nenhum escritor se atreveria a exprimir o menor descontentamento.

*Il faut être content s'il pleut, s'il fait soleil,  
S'il fait chaud, s'il fait froid: "Ayez le teint vermeil,  
Je déteste les gens maigres, à face pâle:  
Celui qui ne rit pas mérite qu'on l'empale"*(34), etc.

Direi, de passagem, que essa engenhosa sátira valeu ao autor a perda de sua cátedra. O governo de Napoleão III não tolerava motejos à custa das "musas do Estado".

---

(34) "É preciso estar contente, chova ou faça sol, faça frio ou calor: Tende boas côres, que detesto gente magra e face pálida; o que não ri merece ser empalado".

## II

Mas abandonemos as “esferas” governamentais. Entre os escritores franceses do segundo império há os que, ao rechaçarem a teoria da arte pela arte, não o faziam devido a considerações de caráter progressista. Assim, Alexandre Dumas, filho, afirmava categoricamente que as palavras “arte pela arte” não tinham qualquer sentido. Ao escrever *O Filho Natural e o Pai Pródigo* perseguia determinados objetivos sociais, pois considerava necessário apoiar com suas obras a “velha sociedade”, a qual, segundo as próprias palavras, rompia-se por todos os lados.

Em 1857, Lamartine avaliava a obra literária de Alfred de Musset, que acabava de morrer, lamentando-se de que esta não tivesse servido para exprimir fé religiosa, social, política ou patriótica, e reprovava aos poetas contemporâneos haverem esquecido o sentido de suas obras em aras do metro e da rima. Finalmente, citarei uma figura literária de muito menor significação, Máximo Du Camp, quem, condenando o apêgo exclusivo à forma, exclamava:

*La forme est belle, soit! quand l'idée est au fond!  
Qu'est-ce donc qu'un beau front qui n'a pas de cer-  
velle?* (35)

E também ataca o chefe da escola romântica na pintura, porque, “como certos literatos que criaram a arte pela arte, o Senhor Delacroix inventou *a côr pela côr*. A história e a humanidade não são para êle mais do que um pretexto para combinar matizes bem escolhidos”. Segundo êsse mesmo escritor,

---

(35) *A forma é bela quando no fundo há uma idéia. Que vale frente bela, se não há miolo atrás dela?*

os tempos da escola da arte pela arte passaram para sempre(36).

Lamartine e Du Camp são tão pouco suspeitos de tendências subversivas como Alexandre Dumas, filho. Se rechaçavam a teoria da arte pela arte não era porque quisessem substituir a ordem burguesa por um novo regime social, mas porque queriam robustecer as relações burguesas, sensivelmente quebrantadas pelo movimento emancipador do proletariado. Nesse aspecto, diferenciavam-se dos românticos, e em particular dos parnasianos e primeiros realistas, unicamente por lhes convir, muito mais que a êles, o gênero de vida burguês. Em face dos mesmos problemas, uns eram otimistas conservadores, enquanto outros eram, de igual modo, pessimistas conservadores.

De tudo isso se depreende claramente que a concepção utilitarista da arte se compagina tão bem com o espírito conservador quanto com o espírito revolucionário. A única coisa que pressupõe necessariamente a tendência a esta concepção é um interesse vivo e ativo por determinada ordem ou ideal social, qualquer que seja, e desaparece, sempre que por uma ou outra causa desaparece dito interesse.

Prossigamos, agora, e vejamos qual dessas duas concepções opostas favorece mais o progresso da arte.

A exemplo do que ocorre com os demais problemas da vida social e do pensamento social, êste não admite solução absoluta. Tudo depende das condições de tempo e lugar. Recordemos Nicolau I e seus lacaios. Êles queriam converter Pushkin, Ostrovski e outros artistas da época em servidores da moral, tal como a entendia o corpo de gendarmes. Suponhamos por um momento que tivessem logrado realizar êsse firme propósito. Qual teria sido o resultado? A resposta não é difícil. As musas dos artistas, submetidas até então a sua influência, ter-se-iam convertido em musas do Estado; teriam mostrado os mais evidentes sinais de decadência e perdido grande parte de sua veracidade, vigor e força de atração.

A poesia de Pushkin — *Aos Caluniadores da Rússia* — não se pode situar entre suas melhores criações poéticas. A obra de Ostrovski — *Não te Méta em Trenó Alheio* — benê-

---

(36) Ver a respeito o excelente livro de A. Cassagne — *La Théorie de l'Art pour l'Art en France chez les Derniers Romantiques et les Premiers Réalistes*, Paris, 1906, págs. 96-105.

volamente reconhecida como “lição útil”, tampouco é algum primor. E não obstante, nela Ostrovski apenas dá uns passos em direção àquele ideal por cuja realização anelavam os Benken-dorf, os Shirinski-Shikhmátov e demais partidários *de sua própria côrte* da arte utilitária.

Suponhamos, ademais, que Théophile Gautier, Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire, os irmãos Goncourt, os parnasianos e os primeiros realistas franceses houvessem aceitado o meio burguês que os rodeava e pôsto suas musas a serviço daqueles senhores que, segundo a expressão de Banville, sobrepunham a tudo a peça de cinco francos. Qual teria sido o resultado?

A resposta não oferece dificuldades. Os românticos, os parnasianos e os primeiros realistas franceses decairiam consideravelmente. Suas obras apresentar-se-iam muito menos vigorosas, muito menos verazes e muito menos atraentes.

Que obra possui maior mérito artístico: *Madame Bovary*, de Flaubert, ou *Le Gendre de Monsieur Poirier*, de Augier?(37) A pergunta parece-me ociosa. Não se trata unicamente de diferença de talento. A vulgaridade dramática de Augier, verdadeira apoteose de moderação e escrupulosidade burguesas, pressupõe necessariamente outros recursos criadores que os utilizados por Flaubert os Goncourt e outros realistas que viravam as costas, de modo desprezativo, a essa moderação e escrupulo. Finalmente, a circunstância de que uma dessas correntes literárias atraísse mais autores de talento que a outra tinha também suas causas.

Que demonstra tudo isso?

Demonstra que o mérito de uma obra artística depende em última instância da riqueza de seu conteúdo, cousa que de modo algum aceitaram os românticos, como Théophile Gautier. Êste dizia que a poesia não só nada demonstra, mas sequer diz alguma cousa, e que a beleza de um verso depende de sua musicalidade, de seu ritmo. Mas isso é um profundo êrro. O que ocorre é justamente o contrário: a obra poética, e em geral a obra artística sempre dizem algo, porque sempre *ex-*

---

(37) *Emile Augier* (1820-1889) — Dramaturgo francês, nascido em Valence, criador de peças de sentido social. Além do drama citado, é autor das seguintes obras: *Maître Guérin*, *Le Fils de Giboyer*, *Les Lionnes Pauvres*, *Les Effrontés*, *L'Aventurière*, e *Les Fouchambault*. (N. do T.)

*primem algo*. “Dizem”, claro está, à sua maneira. O artista exprime sua idéia por meio de imagens, enquanto o publicista demonstra seu pensamento mediante *deduções lógicas*. E se um escritor, em lugar de operar com imagens, recorre aos argumentos lógicos ou se utiliza das imagens para demonstrar uma questão determinada, então não se trata de um artista, mas de um publicista, mesmo no caso em que não escreva ensaios ou artigos, mas novelas, relatos ou obras de teatro. Tudo isso é evidente, mas daí não se deduz que a idéia não tenha importância em uma obra artística. E mais: não é possível obra artística sem conteúdo ideológico. Inclusive as obras dos autores que se preocupam exclusivamente com a forma, sem fazer caso do conteúdo, exprimem, em que pese a tudo e de uma ou de outra maneira, uma idéia. Gautier, que se não preocupava com o conteúdo ideológico de suas obras poéticas, assegurava, como vimos, que estava disposto a sacrificar seus direitos políticos de cidadão francês pelo prazer de ver um quadro autêntico de Rafael ou uma bela mulher nua. Um estava ligado estreitamente ao outro: sua preocupação exclusiva pela forma determinava-se pela indiferença ante as questões sociais e políticos. As obras cujos autores só se preocupam com a forma exprimem sempre determinada atitude — *irremediavelmente negativa* — dêsses mesmos autores ante o meio social que os rodeia. É aí que reside a idéia comum a todos êles e que cada qual exprime de modo diferente. Mas se não há obra artística que careça por completo de conteúdo ideológico, nem tôda idéia pode ser expressa em obra de arte. Ruskin diz muito bem que uma jovem pode cantar o amor perdido, mas um avaro não pode cantar o dinheiro perdido. E observa com muita justeza que o mérito de uma obra de arte depende da elevação dos sentimentos que exprime. “Interrogue-se você — diz — a respeito de qualquer sentimento que o domine fortemente: pode tal sentimento ser cantado por um poeta? Pode servir-lhe de verdadeira inspiração? Se a resposta é positiva, então se trata de um sentimento nobre. Se não pode ser cantado ou se apenas inspira zombaria, é porque se trata de sentimento inferior”. Nem poderia ser de outro modo. A arte é um dos meios de comunicação espiritual entre os homens. E quanto mais elevado é o sentimento expresso pela obra de arte, tanto melhor pode ela desempenhar, em igualdade com as demais circunstâncias,

seu papel de meio de comunicação. Por que o avarento não pode cantar o dinheiro perdido? Simplesmente, porque se cantasse a perda do dinheiro, sua canção não comoveria ninguém, isto é, não serviria de meio de comunicação com os demais homens.

Poderia alguém citar as canções guerreiras e perguntar: Acaso a guerra serve de comunicação entre os homens? Responderei que a poesia de guerra, ao exprimir o ódio ao inimigo, exalta ao mesmo tempo a abnegação dos guerreiros, sua disposição de morrer pela pátria, pelo Estado, etc. E precisamente na medida em que essa poesia exprime tais sentimentos, serve de meio de comunicação entre os homens dentro de certos limites (tribo, comunidade, Estado) cuja amplitude depende do nível de desenvolvimento cultural alcançado pela humanidade, ou mais exatamente, pela parte concreta da humanidade.

I. S. Turguéniev, que detestava os defensores da concepção utilitarista da arte, disse certa vez: “A Vênus de Milo é mais indiscutível que os princípios de 1789”. E tinha absoluta razão. Mas que se deduz disso? Algo muito diferente do que I. S. Turguéniev queria demonstrar.

No mundo há muitas pessoas que não só “discutem” os “princípios” de 1789, como sequer têm a menor noção deles. Perguntai a um hotentote, que não passou pela escola européia, qual sua opinião acêrca de tais princípios. Ficareis convencidos de que o hotentote nunca ouviu falar deles. Mas o hotentote não só desconhece os princípios de 1789, como também a Vênus de Milo. E se a visse, sem dúvida a “discutiria”. Ele possui seu ideal de beleza, cuja representação se encontra freqüentemente nas obras de antropologia com o nome de Vênus hotentote. A Vênus de Milo oferece um atrativo “indiscutível”, mas só para uma parte dos homens de raça branca, para os quais é efetivamente mais indiscutível que os princípios de 1789. A que isso se deve? Únicamente, a que ditos princípios exprimem relações que só correspondem a determinada fase do desenvolvimento da raça branca — à época da afirmação do regime em sua luta contra o regime feudal(38) — ao passo que a Vênus de Milo representa um

---

(38) O artigo 2 da *Déclaration des Droits de L'Homme et du Citoyen* aprovada pela Assembléia Constituinte Francesa nas sessões de 20 a 26 de agosto de 1789, diz: “*Le but de toute association politique*

ideal da beleza feminina que corresponde a *muitas* fases dêsse mesmo desenvolvimento. A muitas, mas não a tôdas. Os cristãos tinham seu ideal de beleza feminina. Esse ideal podemos vê-lo nos íconos bizantinos. É bem notório que os adoradores dêsses íconos consideram “discutíveis” a Vênus de Milo e outras Vênus, as que qualificavam de diabas e destruíam sempre que podiam. Mas época veio em que as diabas da antiguidade voltaram a agradar aos homens de raça branca. Preparou o advento dessa época a luta de libertação dos habitantes das cidades da Europa Ocidental, isto é, precisamente aquêlo movimento que encontrou sua mais clara expressão nos princípios de 1789. Por isso, podemos dizer — em que pêsse a Turguéniev — que a Vênus de Milo ia sendo tanto mais “indiscutível” na nova Europa quanto mais amadurecia a população européia a proclamar os princípios de 1789. Não se trata de um paradoxo, mas de um fato histórico puro e simples. Tôda a significação da história da arte na época do Renascimento — do ponto de vista do conceito de beleza — reside no fato de que o ideal monástico cristão de beleza humana vai sendo relegado, pouco a pouco, a segundo plano, por um ideal terreno, cuja origem se deve ao movimento de libertação das cidades e cuja colaboração se viu facilitada pela recordação das diabas da antiguidade. Já Bielinski, que no último período de sua atividade literária havia dito com tôda a razão que “o puro, o abstrato, o não condicionado, ou, como dizem os filósofos, *o absoluto*, jamais existiu em qualquer parte”, admitia, não obstante, que “as obras pictóricas da escola italiana do século XVI se aproximavam em certo grau do ideal de arte absoluto”, pois foram criação de uma época durante a qual “a arte constituiu o prin-

---

*est la conservation des droits naturels et imprescriptibles de l'homme. Ces droits sont: la liberté, la propriété, la sûreté et la résistance à l'oppression*”. “O objetivo de tôda associação política é manter os direitos naturais e imprescritíveis do homem. Esses direitos são a liberdade, a propriedade, a segurança e a resistência à opressão”). A preocupação pela *propriedade* revela o caráter burguês da revolução que se estava realizando, e o reconhecimento do direito de “resistência à opressão” mostra que a revolução ainda se estava realizando, mas não havia terminado e enfrentava a forte resistência da aristocracia secular e togada. Em junho de 1848 a burguesia francesa já não reconhecia ao cidadão o direito de resistência à opressão.

cial e único interêsse da parte mais culta da sociedade”(39). E cita, como exemplo, a *Madona*, de Rafael, obra mestra da pintura italiana do século XVI, isto é, a *Madona Sixtina*, que se conserva na galeria de Dresde. Mas as escolas italianas do século XVI representam o têrmo de uma longa luta entre o ideal terreno e o ideal monástico cristão. E por exclusivo que fôra o interêsse da parte mais culta da sociedade do século XVI pela arte(40), é indubitável que as madonas de Rafael constituem uma das mais típicas expressões artísticas do triunfo do ideal terreno sôbre o ideal monástico cristão.

O mesmo cabe dizer, sem o menor exagêro, inclusive das madonas que foram pintadas na época em que Rafael se encontrava submetido à influência de seu mestre Perugino e cujas fisionomias refletem aparentemente sentimentos puramente religiosos. Atrás da aparência religiosa transluz tal vigor e uma alegria tão louçã de vida puramente terrenal, que nelas já não resta nada que recorde as piedosas virgens dos mestres bizantinos(41). As obras dos artistas italianos do século XVI tinham tão pouco que ver com a “arte absoluta” quanto as obras de todos os mestres precedentes, desde Cimabué e Duccio Di Buoninsegna. Tal arte não existiu efetivamente em qualquer parte. E se Turguéniev refere-se a Vênus de Milo como a um produto dessa arte absoluta, isso se deve exclusivamente a que, como todos os idealistas, interpretava de modo errôneo o curso real do desenvolvimento estético da humanidade.

O ideal de beleza que impera em momento dado em determinada sociedade ou em determinada classe da sociedade depende em parte das condições biológicas do desenvolvimento do gênero humano, que são as que determinam, entre outras cousas, as peculiaridades raciais; e em parte, das condições históricas em que surgiu e existe essa sociedade ou

---

(39) Ver V. G. Bielinski — *Obras Filosóficas Escolhidas*, Edit. de Literatura Política do Estado, Moscou, 1941, pág. 403.

(40) Seu caráter exclusivo, que não pode ser negado, significava tão-sòmente que no século XVI existia um divórcio irremediável entre as pessoas que amavam a arte e o meio social que as rodeava. Esse divórcio também deu lugar então à tendência da arte pura, isto é, da arte pela arte. Em épocas anteriores, como por exemplo nos tempos de Giotto, não existiram êsse divórcio nem essa tendência.

(41) É significativo que o próprio Perugino fôsse considerado suspeito de ateísmo por seus contemporâneos.

classe. E por isso, precisamente, dito ideal é sempre muito rico, de um conteúdo inteiramente condicionado e nada absoluto. Quem rende culto à “beleza pura” nem por isso se liberta das condições biológicas e histórico-sociais que determinaram seus gostos estéticos. É cerrar mais ou menos conscientemente os olhos a tais condições. Isso é o que ocorreu aos românticos, entre outros, a Théophile Gautier. Dissera eu que seu interesse exclusivo pela forma da obra poética se encontrava em estreita relação causal com sua indiferença social e política.

Essa indiferença elevava-lhe o valor das obras poéticas, porquanto o preservava da vulgaridade, da moderação e da escrupulosidade burguesas. Mas ao mesmo tempo reduzia esse mesmo valor, pois lhe limitava o horizonte e o impedia de assimilar as idéias avançadas de sua época. Tomemos o já conhecido prefácio a *Mademoiselle de Maupin*, onde ataca com um arrebatamento quase infantil os defensores da concepção utilitarista da arte.

“Deus meu — exclama Gautier — que cousa néscia é essa pretensa perfectibilidade do gênero humano com que nos aturdem os ouvidos! Dir-se-ia, em verdade, que o homem é uma máquina suscetível de ser melhorada, e que uma engrenagem melhor ou um contrapêso colocado de maneira mais conveniente podem fazê-la funcionar com mais facilidade”(42).

Para demonstrar que não era assim, Gautier citava o Marechal De Bassompierre, quem bebia de um trago a bota cheia de vinho à saúde dos treze cantões. E assinala que seria tão difícil superar o gesto desse marechal, no que a bebida se refere como a um contemporâneo nosso ganhar em capacidade digestiva a Mílon de Crotona, que era capaz de comer um boi inteiro. Essas observações, em si muito justas, são típicas quando se consideram as teorias da arte pela arte, do modo por que são expostas pelos românticos conseqüentes.

É de perguntar-se: Quem inculcou a Gautier essas doutrinas acêrca da perfectibilidade do gênero humano? Os socialistas, e em especial os partidários de Saint-Simon, muito populares na França à época que precedeu a aparição de *Mademoiselle de Maupin*. Contra êles são dirigidas essas observações — em si muito justas — a respeito da dificuldade de superar o Marechal de Bassompierre, embriagado, ou Mílon

---

(42) *Mademoiselle de Maupin*, prefácio, pág. 23.

de Crotona, em voracidade. Mas estes reparos, em si justos, ficam totalmente fora de lugar quando dirigidos contra os *saint-simoniens*. A perfeição do gênero humano, de que falavam os seguidores de Saint-Simon, nada tem a ver com o aumento da capacidade do estômago. Os *saint-simoniens* referiam-se à melhoria da organização social em benefício da parte mais numerosa da população — de sua parte produtiva, isto é, dos trabalhadores. Qualificar de necedade semelhante tarefa e perguntar se realizada fará com o que homem seja capaz de encharcar-se mais de vinho ou de empanturrar-se de carne, é dar mostras daquela limitação burguesa que mexia com os bríos dos jovens românticos. Como pôde ocorrer isso? Como pôde a limitação burguesa infiltrar-se no raciocínio de um escritor, para quem todo o sentido da existência residia numa luta de vida e morte contra essas mesmas limitações burguesas?

Em mais de uma ocasião, ainda que por outro motivo, respondi a esta pergunta ao comparar as idéias dos românticos com as de Davi e seus amigos. Disse que os românticos, ao mesmo tempo em que se sublevavam contra os gostos e costumes dos burgueses nada tinham a objetar contra o regime social burguês. Agora, devemos analisar mais detalhadamente essa questão.

Alguns românticos, como George Sand — na época de sua amizade com Pedro Leroux — simpatizavam com o socialismo. Mas eram casos excepcionais. Geralmente, os românticos, que se erguiam contra a vulgaridade burguesa, eram também inimigos dos sistemas socialistas, que mostravam a necessidade de uma reforma social. Os românticos queriam mudar os costumes da sociedade, sem mexer no regime social, o que, evidentemente, é de todo impossível. Por isso, a insurreição dos românticos contra os “burgueses” teve tão poucas conseqüências práticas como o desprezo das “rapôsas” de Goettingen ou de Iena pelos filisteus. Dita insurreição foi completamente estéril do ponto de vista prático. Mas essa esterilidade prática teve conseqüências literárias bastante importantes, pois imprimiu aos heróis românticos êsse caráter irreal e artificial que no fim de contas conduziu ao desmoronamento dessa escola. O caráter irreal e artificial dos personagens não pode ser aceito de modo algum como mérito de uma obra de arte, pelo que, a par do aspecto *positivo* apontado mais

acima, devemos indicar agora um aspecto *negativo*: *ainda que tenha sido muito o que ganharam as obras de arte românticas com a insurreição de seus autores contra os "burgueses", de outra parte perderam bastante, em consequência da vacuidade prática dessa insurreição.*

Os primeiros realistas franceses esforçaram-se por suprimir o principal defeito das obras românticas: o caráter irreal e artificioso de seus personagens. Nas obras de Flaubert, (com exceção, talvez de *Salambô* e *Contos*) não há sombra da irrealidade e artificialismo dos românticos. Os primeiros realistas também se sublevam contra os "burgueses", mas fazem-no à sua maneira. Não opõem aos vulgares burgueses heróis imaginários, mas procuram criar fiéis imagens artísticas desses mesmos tipos vulgares. Flaubert considerava de seu dever tratar o meio social que descrevia, com a mesma objetividade com que um naturalista se situa ante à natureza. "É preciso ver os homens — diz — como se vêem os mastodontes e os crocodilos. Acaso pode alguém entusiasmar-se com as presas daqueles ou das mandíbulas destes? É preciso mostrá-los, convertê-los em espantalhos, metê-los em frascos de álcool, e nada mais. Mas não lanceis condenações morais, pois quem sois vós, rãs insignificantes? Na medida em que Flaubert lograva ser objetivo, os tipos apresentados em suas obras adquiriam a significação de "documentos", cujo estudo é absolutamente indispensável para todo aquêle que queira fazer um estudo científico dos fenômenos de psicologia social. A objetividade era o lado forte de seu método, mas ainda sendo objetivo no processo da criação artística, Flaubert não deixava de ser muito subjetivo na apreciação dos movimentos sociais de sua época. Tanto êle como Gautier desprezavam profundamente os "burgueses", mas ao mesmo tempo eram acérrimos inimigos de todos os que de um modo ou de outro atentassem contra as relações sociais burguesas. E o próprio Flaubert, mais do que Gautier. Flaubert era decididamente contra o sufrágio universal, que qualificava de "vergonha da inteligência humana". "Com o sufrágio universal — escrevia a George Sand — o número prevalece sôbre a inteligência, a instrução, a raça e inclusive o dinheiro, que vale mais que o número. Em outra carta diz que o sufrágio universal é mais estúpido que o direito divino. Para êle, a sociedade socialista é um monstro enorme que devorará tôda ação individual, tôda per-

sonalidade, todo pensamento, que tudo dirigirá e tudo fará por si só. Vemos por isso que sua atitude negativa ante a democracia e o socialismo faria coincidir êsse detrator dos “burgueses” com os mais limitados ideólogos da burguesia. E êsse mesmo traço se observa em todos os partidários da arte pela arte contemporâneos de Flaubert. Em um ensaio sôbre a vida de Edgar Poe, Baudelaire, que desde muito esquecera seu revolucionário *Salut Public*, diz: “Em um povo sem aristocracia, o culto da beleza só pode corromper-se, diminuir e desaparecer”. Em outro lugar afirma que só existem três seres dignos de respeito: “o cura, o soldado e o poeta”. Isso já não é espírito conservador, mas reacionário. Tão reacionário quanto êle era Barbev d’Aurévilly. Em seu livro *Les Poètes* refere-se às obras poéticas de Laurent-Pichat e diz que êste poderia ter sido um grande poeta “se tivesse tomado a decisão de pisotear o ateísmo e a democracia, êsses dois opróbrios (*ces deux déshonneurs*) do pensamentos” (43).

Desde que Théophile Gautier escrevera seu prefácio a *Mademoiselle de Maupin* (maio de 1835), correrá muita água. Os *saint-simoniens*, que segundo suas palavras, lhe haviam atordado os ouvidos com seus propósitos acêrca da perfectibilidade do gênero humano, proclamavam aos gritos a necessidade de uma reforma social. Mas, do mesmo modo que a maioria dos socialistas utópicos — eram êles decididos partidários de um desenvolvimento social pacífico, e *portanto*, adversários não menos decididos da luta de classes. Além disso, os socialistas utópicos se dirigiam sobretudo aos bem acomodados. Não acreditavam na atuação independente do proletariado. Mas os acontecimentos de 1848 demonstraram que essa atuação independente podia chegar a ser muito ameaçadora. Depois de 1848 já se não apresentava a questão de se as classes possuídas queriam ou não encarregar-se de melhorar a sorte dos despossuídos, mas de quem — possuidores ou desprotegidos — haveria de triunfar na luta travada entre uns e outros. As relações entre as classes da nova sociedade se haviam simplificado de modo extraordinário. Então, todos os ideólogos da burguesia compreenderam que o de que se tratava era de saber se essa classe conseguiria manter as massas trabalhadoras sob o jugo econômico. A consciência dêsse fato calara na

---

(43) *Obra cit.*, 1893, pág. 260.

mente dos partidários da arte para os ricos. Ernesto Renan, um dos mais notáveis dentre eles por sua significação científica, exigia em sua obra *La Réforme Intellectuelle et Morale* um governo forte “que obrigue os bons aldeões a realizar parte do trabalho enquanto nós especulamos”(44).

Os ideólogos da burguesia compreendiam com muito mais clareza que dantes o significado da luta entre a burguesia e o proletariado, e êsse fato não podia deixar de influir de modo extraordinário sobre a natureza das “especulações” a que se entregavam êsses ideólogos. O Eclesiastes diz muito bem: “A calúnia perturba o próprio sábio”. Ao descobrir o segredo da luta entre sua classe e o proletariado, os ideólogos burgueses perderam gradualmente a capacidade de analisar serena e cientificamente os fenômenos sociais, o que reduziu grandemente o valor intrínseco de seus trabalhos mais ou menos científicos. Se antes a economia política burguesa pudera produzir um gigante do pensamento científico, como Davi Ricardo, agora, os que pontificam entre seus representantes são uns insignificantes palradores do tipo de Frédéric Bastiat. Na filosofia, firmava-se gradualmente a reação idealista, cuja êssencia consiste na tendência conservadora a conciliar os progressos das ciências naturais modernas com a velha tradição religiosa, ou mais exatamente, a conciliar o oratório com o laboratório(45).

A arte, tampouco, deixou de seguir o destino comum. E veremos mais adiante a que absurdos ridículos chegou a influência da atual reação idealista em certos pintores ultramodernos. Por ora, limito-me a dizer o seguinte:

O modo de pensar conservador e em parte reacionário dos primeiros realistas não os impediu de estudar a fundo o meio

---

(44) Citado por Cassagne em seu livro, *La Théorie de l'Art pour l'Art chez les Derniers Romantiques et les Premiers Réalistes*, págs. 194-195.

(45) “On peut, sans contradiction, aller successivement à son laboratoire et à son oratoire.” (“Pode-se, sem contradição, ir sucessivamente ao oratório e ao laboratório”) — dizia há alguns anos Grasset, professor de medicina clínica de Montpellier. Essa sentença foi repetida com entusiasmo por teóricos do tipo de Júlio Soury, autor do *Bréviaire de l'Histoire du Matérialisme*, escrito segundo o espírito do célebre trabalho de Lange sobre o mesmo tema. (Ver o artigo, *Oratoire et Laboratoire* na recopilação de Soury, *Campagnes Nationalistes*, Paris, 1902, págs. 233-266, 267). Ver na mesma recopilação o artigo, *Science et Religion*, cuja idéia mestra encontra sua expressão nas célebres palavras de Du Bois-Reymond: *ignoramus et ignorabimus*.

circundante e criar obras de grande valor artístico. Mas não há dúvida de que limitou consideravelmente seu campo visual. Ao voltar as costas, hostilmente, ao grande movimento emancipador de sua época, excluíram dentre os “mastodontes” e “crocodilos” submetidos à sua observação, os exemplos mais interessantes e de vida interior mais pletórica. Sua atitude objetiva diante do meio estudado por eles significava a rigor uma ausência de simpatia para com êsse meio. E era natural que não sentissem simpatia pelo que, dado seu conservadorismo, era o único que podiam observar: as “idéias mesquinhas” e as “pequenas paixões” engendradas no “lôdo impuro”(46) da quotidiana existência burguesa. Mas essa falta de simpatia pelos objetos observados e representados ocasionou logo, como não podia deixar de suceder, a perda de interêsse por essa existência. O naturalismo, fundado por eles com suas magníficas obras, encontrou-se em pouco, segundo a expressão de Huysmans, em um “beco sem saída, em um túnel fechado”. Tudo podia chegar a ser objeto de estudo, até a sífilis, como dizia Huysmans(47). Não obstante, o movimento operário contemporâneo era inacessível para êle. Sei, certamente, que Zola escreveu *Germinal*. Mas, deixando de lado os aspectos débeis dessa novela, não se deve esquecer que Zola se bem começasse a inclinar-se, como dizia, para o socialismo, seu chamado método experimental foi sempre muito pouco apropriado para o estudo e a representação artística dos grandes movimentos sociais. Êsse método achava-se ligado do modo mais estreito àquele materialismo, que Marx denominou materialismo naturalista, o qual não compreende que as ações, as tendências, os gostos e os costumes da mente *social* não podem encontrar uma explicação satisfatória na *fisiologia ou na patologia*, já que estão determinados pelas *relações sociais*. Fiéis a êsse método, os artistas podiam estudar e representar seus “mastodontes” e “crocodilos” como indivíduos, mas não como membros de um grande todo. E Huysmans dava-se conta disso quando dizia que o naturalismo se metera em um beco sem saída, e que o único que lhe restava era narrar uma vez

---

(46) As palavras aspidas são da poesia de Nekrássov, *Cavaleiro por uma Hora*.

(47) Alusão de Huysmans à novela — *Les Virus d'Amour*, do belga Tabarant.

mais os amôres da tendeira com o taberneiro da esquina.(48) Esse tipo de relatos só podia despertar interêsse no caso de que pusesse de manifesto certo aspecto das relações sociais, como ocorreu com o realismo russo. Mas o interêsse social se encontrava ausente nos realistas franceses, Daí, a razão por que os “amôres da tendeira com o taberneiro da esquina” perdessem todo o interêsse e se fizessem desagradáveis, e até repulsivos. O próprio Huysmans foi um naturalista puro em suas primeiras obras, como na novela *Les Soeurs Vatard*. Mas se cansou de apresentar “os sete pecados capitais” (são palavras suas) e renunciou ao naturalismo. Como dizem os alemães, com a água da banheira atirou fora também a criança. Em *A Rebours*, novela estranha, de passagens extraordinariamente aborrecidas, mas cujos defeitos a tornam sumamente instrutiva, Huysmans apresenta, ou melhor, *inventa*, no personagem Des Esseintes uma espécie de super-homem (um aristocrata completamente degenerado), cuja vida deve representar, tôda ela, a negação completa da vida do “taberneiro” e da tendeira”. A criação de tipos tais confirma ainda o pensamento de Leconte de Lisle de que, quando não há vida real, a missão da poesia é criar a vida ideal. Mas a vida ideal de Des Esseintes era tão vazia de conteúdo humano que sua *criação* não oferecia a menor escapatória ao beco sem saída. E Huysmans caiu no misticismo, que foi a saída “ideal” para uma situação da qual era impossível sair por uma via “real”. Em tais circunstâncias, era o mais lógico. Muito bem, veja-se o que acontece.

O artista que se torna místico não despreza o conteúdo ideológico, mas lhe dá um caráter particular. O misticismo também é uma idéia, mas uma idéia obscura, amorfa como a névoa e em luta mortal com a razão. O místico não só está disposto a relatar, mas a demonstrar. E o que relata é algo fantástico, e em suas demonstrações toma como ponto de partida a negação do senso comum. O exemplo de Huysmans mostra uma vez mais que a obra de arte não pode prescindir de conteúdo ideológico. Mas quando os artistas perdem a capacidade de ver as mais importantes correntes sociais de sua época, reduz-se consideravelmente o valor intrínseco das

---

(48) Ver Jules Huret, *Enquête sur l'Évolution Littéraire*, págs., 176-177.

idéias expressas por êles em suas obras, o que inevitavelmente redundava em prejuízo destas últimas.

Esse fato tem tanta importância para a história da arte e da literatura que se impõe examiná-lo de vários ângulos. Mas antes disso, faremos um balanço das conclusões a que chegamos depois do estudo precedente.

A tendência à arte pela arte surge e se afirma quando existe divórcio irremediável entre as pessoas que se dedicam à arte e o meio social que as rodeia. Esse divórcio repercute favoravelmente na criação artística na medida exata em que ajuda os artistas a se situarem acima do meio ambiente. Assim aconteceu com Pushkin, na época de Nicolau I. Assim aconteceu com os românticos, os parnasianos e os primeiros realistas, na França. Multiplicando os exemplos, poder-se-ia demonstrar que sempre isso acontece quando existe tal divórcio. Não obstante, ao mesmo tempo em que se sublevavam contra a vulgaridade dos costumes do meio social que os envolvia, os românticos, os parnasianos e os realistas nada tinham a manifestar contra as relações sociais que constituíam a base desses costumes vulgares. Ao contrário, enquanto maldiziam os "burgueses", tinham em grande apêgo o regime burguês, primeiro, instintivamente, e depois, com plena consciência. E quanto mais força ia ganhando na nova Europa o movimento de emancipação dirigido contra o regime burguês, mais consciente se ia tornando o apêgo que os partidários franceses da arte pela arte manifestavam para com o regime. E quanto mais consciente era esse apêgo, menos podiam permanecer indiferentes ante o conteúdo ideológico de suas obras. Mas sua cegueira em face da nova corrente dirigida no sentido de renovar a vida social fazia com que suas concepções fôssem errôneas, limitadas e unilaterais e diminuía a qualidade das idéias expressas em suas obras. Tudo isso teve como consequência natural a situação desesperadora do realismo francês que provocou arrebatamentos decadentes e uma tendência ao misticismo em escritores que haviam passado pela escola realista (naturalista).

Comprovaremos com mais detalhes a conclusão no artigo seguinte. E como é hora de concluir, direi, para terminar, algumas palavras acerca de Pushkin.

Quando seu "poeta" se volta contra a "plebe", percebemos em suas palavras uma grande cólera, mas não encontramos qual-

quer vulgaridade, por muito que fale D. I. Píssarev(49). O poeta condena a multidão mundana — precisamente esta e não o verdadeiro povo, que fica totalmente à margem do campo visual da literatura russa da época — por preferir a panela ao Apolo do Belvedere. Isso quer dizer que lhe era insuportável seu estreito espírito prático. E nada mais. Nega-se resolutamente a educar a multidão, mas isso não revela senão sua absoluta falta de fé, sem qualquer matiz reacionário. E essa é a enorme vantagem de Pushkin em face dos defensores da arte pela arte, como Gautier. A vantagem é, não obstante, relativa. Pushkin não zombava dos *saint-simoniens*. Mas é duvidoso que tivesse ouvido falar dêles(50). Era um homem honrado e generoso. Mas êsse homem honrado e generoso assimilara desde a infância certos preconceitos de classe. A supressão da exploração de uma classe por outra devia parecer-lhe utopia irrealizável e até ridícula. Se houvesse conhecido alguns planos práticos para pôr fim a essa exploração, e sobretudo se êsses planos tivessem provocado tanto alvoroço na Rússia como os dos *saint-simoniens* na França, é provável que tivesse investido contra êles em violentos artigos polêmicos e em irônicos epigramas. Algumas observações — em seu artigo, *Pensamento no Caminho* — sôbre a vantajosa situação do camponês servo russo frente à do operário da Europa Ocidental obriga-nos a pensar que no caso indicado o inteligente Pushkin poderia ter raciocinado com tão pouca sorte como raciocinava o incomparavelmente menos inteligente Gautier. O atraso econômico da Rússia salvou-o de cair nessa possível debilidade.

É uma velha história, mas eternamente nova. Quando uma classe vive da exploração de outra classe situada em graus mais baixos da escala econômica, e quando aquela logrou dominar por completo na sociedade, *todo avanço que faz representa uma incursão para baixo*.

É dêsse modo que se explica o fenômeno, à primeira vista incompreensível e até incrível, de que nos países economicamente atrasados a ideologia das classes dominantes seja amiúde muito mais elevada do que nos países avançados.

---

(49) Referência ao artigo de D. I. Píssarev — *Pushkin e Bielinski* (1865).

(50) Comprovou-se, posteriormente, que Pushkin conhecia as obras dos *saint-simoniens*.

A Rússia também alcança, agora, êsse nível de desenvolvimento econômico em que os partidários da teoria da arte pela arte se convertem em defensores conscientes de um regime social baseado na exploração de uma classe por outra. Por isso, também, em nosso país se dizem, agora, em nome da "autonomia absoluta da arte" tantas tolices reacionárias no campo social. Mas na época de Pushkin, isso não acontecia, o que foi uma grande sorte para êle.

### III

Já tive ocasião de dizer que não existe obra de arte que careça por completo de conteúdo ideológico. E acrescentei que nem tôda idéia pode servir de base a uma obra de arte. Só o que contribui para a comunicação entre os homens pode servir de verdadeira inspiração para o artista. Os limites possíveis dessa comunicação não são determinados pelo artista, mas sim pelo nível de cultura alcançado pelo todo social de que êle faz parte. Mas na sociedade dividida em classes, isso depende também das relações entre ditas classes e da fase de desenvolvimento em que no momento se encontra cada uma delas. Quando a burguesia mal começava a libertar-se do jugo da aristocracia secular e togada, isto é, quando era ela mesma uma classe revolucionária, então arrastava tôda a massa trabalhadora, que constituía com ela um mesmo esteio: o estado igual. Então os ideológicos avançados da burguesia eram também os ideólogos avançados "de tôda a nação, a exceção dos privilegiados". Em outros têrmos: naquela época eram relativamente muito amplo os limites de comunicação entre os homens, servindo de instrumento as obras dos artistas que adotavam o ponto de vista da burguesia. Mas quando os interêsses da burguesia deixaram de ser os interêsses de tôda a massa trabalhadora, e em particular quando se chocam com os interêsses do proletariado, êsses limites viram-se restringidos. Ruskin dizia que um avarento não pode cantar a perda de seu dinheiro; pois bem, havia chegado o momento em que o estado de ânimo da burguesia se ia aproximando do avarento que chora seus tesouros perdidos. A diferença residia apenas em que o avarento chora uma perda que já teve lugar, ao passo que a burguesia perde sua tranquilidade de espírito ante a ameaça de uma perda futura. "A calúnia — direi com as palavras do Eclesiastes — conturba

o próprio sábio". Esse mesmo efeito nefasto exerceria sobre o prudente (insisto sobre a palavra prudente!) o temor de perder a possibilidade de oprimir os outros. As ideologias da classe dominante perdem seu valor intrínseco à medida que esta se aproxima do fim. A arte criada por suas emoções decai. O presente artigo tem por objetivo completar o que foi dito sobre essa questão no artigo precedente, prosseguindo o exame de alguns dos sintomas mais evidentes da atual decadência da arte burguesa.

Vimos como o misticismo penetrou na literatura francesa contemporânea. A consciência da impossibilidade de limitar-se a uma forma sem conteúdo, isto é, sem idéia, e mais a incapacidade de elevar-se até a compreensão das grandes idéias emancipadoras de nossa época, conduziram ao misticismo. E essa mesma consciência e incapacidade trouxeram juntas também outras conseqüências que, análogamente ao misticismo, diminuem o valor intrínseco das obras de arte.

O misticismo é inimigo irreconciliável da razão. Mas não só os que caem no misticismo estão em luta contra a razão. Também são hostis a ela os que por uma ou outra causa, de um modo ou de outro, defendem uma idéia falsa. E quando se toma por base da obra de arte uma idéia falsa, esta envolve contradições internas que diminuem inevitavelmente o valor estético da obra de arte.

Falei da peça de Knut Hamsun, *As Portas do Reino*, como exemplo de uma obra de arte diminuída pela falsidade de sua idéia fundamental(51).

O leitor perdoar-me-á que volte a falar dela.

Diante de nós, surge como herói dessa peça, Ívar Kareno, jovem escritor que talvez não tenha talento, mas que tem de sobra auto-suficiência. Diz ser um homem de "idéias livres como um pássaro". Sobre que temas escreve esse pensador livre como um pássaro? Sobre a "resistência". Sobre o "ódio". A quem aconselha a que resista? A quem ensina a odiar? Aconselha que se resista ao proletariado. Ensina a odiar o proletariado. Não é verdade que se trata de um herói totalmente novo? Até agora, na literatura, havíamos encontrado muito poucos heróis desse tipo, para não dizer nenhum. Mas o homem que prega a resistência ao proletariado é o mais

---

(51) Ver o artigo de minha autoria, *O Filho do Doutor Stockman*, em minha recopilação, *Da Defesa ao Ataque*.

indubitável ideólogo da burguesia. Ívar Kareno, êste ideólogo da burguesia, considera-se a si mesmo — e é considerado por seu criador, Knut Hamsun — um grande revolucionário. Já vimos no exemplo dos primeiros românticos franceses que existem tendências “revolucionárias”, cujo principal traço é o conservantismo. Théophile Gautier odiava os “burgueses” e ao mesmo tempo investia contra os que diziam que chegara a hora de suprimir as relações sociais burguesas. Evidentemente, Ívar Kareno é um descendente espiritual do célebre romântico francês. Não obstante, o descendente foi muito além do ponto a que chegou seu antepassado. Êle odeia conscientemente aquilo que em seu antepassado despertava apenas hostilidade instintiva(52).

(52) Refiro-me à época em que Gautier ainda não desgastara seu famoso jalesco vermelho. Posteriormente, nos dias da Comuna de Paris, era já um inimigo consciente, e dos raivosos — dos anelos de emancipação da classe trabalhadora. Cabe assinalar, também, que Flaubert pode ser considerado como um predecessor ideológico de Knut Hamsun, e talvez até com maior motivo. Em um de seus livros de notas encontram-se estas linhas notáveis: *Ce n'est pas contre Dieu que Prométhée aujourd'hui devrait se révolter, mais contre le Peuple, dieu nouveau. Aux vieilles tyrannies sacerdotales, féodales et monarchiques, on a succédé une autre, plus subtile, inextricable, impérieuse et qui dans quelque temps ne laissera pas un seul coin de la terre qui soit libre* (“Hoje em dia, Prometeu não deveria sublevar-se contra Deus, mas contra o Povo, novo deus. As velhas tirania sacerdotais, feudais e monárquicas foram substituídas por outra tirania, mais sutil, inextricável, imperiosa, que dentro de algum tempo não deixara na terra um só rincão livre”). Ver o capítulo *Les Carnets de Gustave Flaubert*, no livro de Luís Bertrand, *Gustave Flaubert*, Paris, 1912, pág., 255.

Ê o mesmo pensamento, livre como um pássaro, que inspira a Ívar Kareno. Em sua carta a George Sand, datada de 8 de setembro de 1871, Flaubert diz “*Je crois que la foule, le troupeau, sera toujours haïssable. Il n'y a d'important qu'un petit groupe d'esprits toujours les mêmes et qui se repassent le flambeau*”. (“Creio que a multidão, a manada, sempre será odiosa. O único que importa é um pequeno grupo de espíritos, sempre os mesmos que passam o facho uns aos outros.”) Na mesma carta encontram-se as linhas, por mim citadas mais acima, acêrca do sufrágio universal, qualificado de vergonha do espírito humano, pois graças a êle o número domina “até o dinheiro”! (Ver Flaubert, *Correspondance*, 4me. série (1869-1880, Paris, 1910). Ívar Kareno teria reconhecido certamente nesses conceitos suas idéias livres comô um pássaro. Não obstante, não acharam ainda sua expressão direta nas novelas de Flaubert. A luta de classes na sociedade contemporânea teve que dar um grande passo adiante antes que os ideólogos da classe dominante sentissem a necessidade de exprimir diretamente na literatura ódio aos anelos de emancipação do “povo”. E aquêles que com o tempo chegaram a sentir essa necessidade já não puderam defender a “auto-

Se os românticos eram conservadores, Ivar Kareno é reacionário da mais pura água. E além disso, um utopista do tipo daquele selvagem latifundiário de Schedrin(53). Êle quer exterminar o proletariado, como êste queria exterminar os mujiques. Essa utopia chega ao cúmulo da comicidade. Ademais, tôdas as "idéias, livres como um pássaro", de Ivar Kareno, chegam ao limite do absurdo. Para êle o proletariado é uma classe que explora as outras classes da sociedade. Esta é a mais errônea de tôdas as idéias, livres como um pássaro, de Kareno. E a desgraça consiste em que, aparentemente, Knut Hamsun comparte a errônea idéia de seu herói. Kareno sofre tôdas as desventuras precisamente porque odeia o proletariado e "resiste" a êle. Por isso não pode obter a cátedra e sequer editar seu livro. Em uma palavra, atrai tôda uma série de perseguições daqueles *burgueses* entre os quais vive e atua. Mas, em que parte do mundo, em que utopia vive essa burguesia que castiga tão implacavelmente a "resistência" ao proletariado? Tal burguesia não existiu nem pode existir em nenhuma parte. Knut Hamsun tomou como base de sua obra uma idéia que está em contradição irreconciliável com a realidade. E essa circunstância prejudicou de tal modo sua obra, que esta provoca riso justamente naqueles trechos que, segundo a intenção do autor, deviam adquirir um sentido trágico.

Knut Hamsun possui um grande talento, mas nenhum talento é capaz de converter em verdade algo diametralmente oposto a ela. Os enormes defeitos do drama, *As Portas do Reino*, são uma consequência lógica da absoluta inconsistência da idéia que lhe serve de base. Essa inconsistência é devida à incapacidade do autor de compreender o sentido da luta de classes na sociedade contemporânea, luta da qual seu drama é um eco literário.

Knut Hamsun não é francês. Mas isso não muda a questão. O *Manifesto do Partido Comunista* já assinalava com muito acêrto que nos países civilizados, e em virtude do desenvolvimento do capitalismo, "a estreiteza e o exclusivismo nacionais

---

nomia absoluta" das ideologias. Ao contrário: apresentaram às ideologias o objetivo consciente de servir de arma espiritual na luta contra o proletariado. Mas, disso, falarei mais adiante.

(53) No conto, "*O Latifundiário Selvagem*", Saltikov-Schedrin pinta de forma satírica um homem que queria resolver o problema camponês exterminando os mujiques.

tornam-se dia a dia mais impossíveis; das numerosas literaturas nacionais e locais forma-se uma literatura universal". Certamente, Hamsun nasceu e se educou num país da Europa Ocidental que está longe de pertencer aos países mais desenvolvidos sob o aspecto econômico. Assim se explica, evidentemente, a ingenuidade verdadeiramente pueril de suas idéias acêrca da situação do proletariado combatente na sociedade em que vive. Mas o atraso econômico de sua pátria não o impediu de adquirir o mesmo ressentimento contra a classe operária e a mesma simpatia pela luta contra ela que agora aparecem logicamente entre a intelectualidade burguesa dos países mais avançados. Ívar Kareno não é mais que um variedade do tipo nietzschiano. E que é o nietzschianismo? É uma nova edição, corrigida e aumentada, de acôrdo com as exigências do período mais moderno do capitalismo, de algo que já conhecemos bem: aquela luta contra os "burgueses" que se compaginava perfeitamente com uma inquebrantável simpatia pelo regime burguês. E o exemplo de Hamsun pode muito bem ser substituído por outros exemplos tomados à literatura francesa contemporânea.

Francisco De Curel é sem dúvida alguma um dos dramaturgos de maior talento e de idéias mais profundas — o que no caso é ainda mais importante — da França de hoje. Seu drama em cinco atos, *Le Repas du Lion*, que deve ser reconhecido sem a menor vacilação como a mais digna de destaque entre tôdas as suas obras, atraiu muito pouco a atenção da crítica russa. Em virtude de algumas circunstâncias excepcionais de sua infância, o personagem central da peça, Jean de Sancy, em dado momento se sente interessado pelo socialismo cristão. Depois, rompe resolutamente com êste e se converte em eloqüente defensor da grande produção capitalista. Na terceira cena do quarto ato pronuncia um discurso para demonstrar aos operários que "o egoísmo dedicado à produção (*l'égoïsme qui produit*) é para a massa trabalhadora o mesmo que a caridade para o pobre". E como os que o ouvem se mostram desacordes com êsse ponto de vista, se entusiasma progressivamente e mediante brilhante e gráfica comparação explica-lhes o papel do capitalismo e de seus operários na produção moderna.

"Dizem que no deserto, os chacais seguem em grupo ao leão para se aproveitarem dos restos de sua prêsa. Demasiado

débeis para atacar o búfalo, demasiado lentos para alcançar as gazelas, tôda sua esperança está nas garras do rei da selva. Nas garras! Percebem? À hora crepuscular, o leão abandona a cova e corre, rugindo de fome, em busca de prêsa. Ei-la a seu alcance; um salto prodigioso, e começa uma luta feroz, um abraço mortal. A terra cobre-se de sangue, que nem sempre é da vítima. A seguir, vem o festim real, que é assistido com atenção e respeito pelos chacais. Quando o leão está saciado, os chacais comem. Crêem vocês que estariam melhor alimentados se o leão compartisse com êles a sua prêsa, em partes iguais, reservando para si uma pequena porção? Nada disso! Esse bom leão já não seria um leão, mas um cão lazarento. Ao primeiro gemido da vítima, afrouxaria as garras e começaria a lambe-lhe as feridas. Falem-me de uma animal feroz, ansioso de despojos e sonhando apenas em matar e destruir. Quando ruge, os chacais se lambem”.

O eloqüente orador esclarece o sentido, já de si evidente, dessa parábola, com as seguintes palavras, muito mais concisas, e não menos expressivas: “O industrial faz brotar fontes de nutrição, cujas sobras são absorvidas pelos trabalhadores”.

Sei muito bem que o escritor não é responsável pelos discursos pronunciados por seus heróis. Amiúde, faz entender, por uma ou outra forma, sua atitude ante tais discursos, o que nos permite julgar de suas opiniões. Todo o curso ulterior de *Le Repas du Lion* nos mostra que o próprio De Curel considera totalmente justa a comparação feita por Jean de Sancy entre o industrial e o leão e entre os operários e os chacais. Tudo nos indica que o autor poderia repetir, plenamente convencido disso, as seguintes palavras de seu herói: “Creio no leão. Inclino-me ante os direitos que lhe conferem suas garras”. E está disposto a admitir que os operários são chacais que se alimentam dos restos do que o capitalista obtém com seu trabalho. A luta dos operários contra os patrões é para êle, como para Jean de Sancy, uma luta de chacais invejosos contra o poderoso leão. Nessa comparação está a idéia fundamental da obra, com a qual o autor liga os destinos de seu herói principal. Mas nessa idéia não há um pingo de verdade. O autêntico caráter das relações sociais da sociedade contemporânea aparece nela muito mais desvirtuada que nos sofismas econômicos de Bastiat e de seus numerosos seguidores, incluindo Böhm-Bawerk. Os chacais nada fazem para

conseguir o alimento do leão, que em parte serve para saciar sua própria fome. E quem será capaz de afirmar que os operários de uma empresa nada fazem para criar sua produção? Em que pese a todos os sofismas econômicos, é evidente que essa produção é obra de seu trabalho. Naturalmente, o industrial também participa da produção, como organizador. E como tal, forma parte dos trabalhadores. Mas todo o mundo sabe que o salário do administrador de uma fábrica e os benefícios do dono dessa mesma fábrica são duas cousas diferentes. Se descontarmos dos benefícios o salário, obteremos um resto que corresponde ao capital como tal. Todo o problema consiste em saber por que esse resto vai parar no capital. Mas para a solução do problema não encontramos o menor vislumbre nas eloquentes disquisições de Jen Sancy, quem, diga-se de passagem, não suspeita que seus próprios ingressos — como grande acionista da empresa — não se justificariam sequer no caso de que fôra justa a totalmente falsa comparação do industrial com o leão e dos operários com os chacais. Ele nada faz pela empresa, limitando-se a receber dela, cada ano, grandes lucros. E se há alguém que se assemelhe aos chacais, que se alimentam do que outros obtêm com seu esforço, esse é justamente o acionista, cujo trabalho se reduz exclusivamente a guardar as ações, e também o ideólogo da ordem burguesa, que não participa da produção, mas que recolhe os restos do esplêndido festim do capital. Por desgraça, o talentoso De Curel é um desses ideólogos. Ante a luta dos assalariados contra os capitalistas, ele se situa ao lado deste, apresentando sob forma inteiramente falsa suas verdadeiras relações com os que são por ele explorados.

E que significa a peça — *La Barricade* — de Bourget se não um apêlo à burguesia, por conhecido escritor, também de indubitável talento, convidando a todos os membros dessa classe a se agruparem na luta contra o proletariado? A arte burguesa torna-se belicosa. Seus representantes já não podem dizer que não nasceram “para a agitação e o combate”. Nada disso. Procuram a luta e não temem em absoluto a agitação que isso implica. Mas em nome de que se trava essa luta em que querem tomar parte? Ah! Em nome do “egoísmo”. Não de um egoísmo pessoal, é claro, pois seria ridículo afirmar que homens como De Curel ou Bourget defendem o capital com a esperança de se enriquecerem. O “egoísmo” pelo

qual sofrem “agitações” e procuram o “combate” é o egoísmo de toda uma classe. Mas nem por isso deixa de ser ambição. E se assim é, vejamos o que acontece.

Por que os românticos desprezavam os “burgueses” de sua época? Sabemos a razão: porque os “burgueses” punham acima de tudo, segundo a expressão de Théodore de Banville, a moeda de cinco francos. E que defendem em suas obras escritores como De Curel, Bourget e Hamsun? Defendem relações sociais que constituam para a burguesia uma fonte de muitíssimas moedas de cinco francos. Que longe estão êsses escritores do romantismo dos bons e velhos tempos! E que foi que os afastou? Nada mais que a marcha implacável do desenvolvimento social. Quanto mais se iam aguçando as contradições internas inerentes ao modo de produção capitalista, mais difícil era aos artistas que permaneciam fiéis ao pensamento burguês continuar sustentando a teoria da arte pela arte, e viver encerrados em sua tórre-de-marfim.

No mundo civilizado contemporâneo não existe, ao que parece, um país cuja juventude burguesa não simpatize com as idéias de Frederico Nietzsche. Este desprezava seus “sonolentos” (*schläfrigen*) contemporâneos muitos mais que Théophile Gautier aos “burgueses” de seu tempo. Qual era, aos olhos de Nietzsche, a culpa dos “sonolentos” contemporâneos seus? Qual era seu principal defeito, de que derivavam todos os outros? Eles não sabem pensar, sentir e, sobretudo, atuar como corresponde aos homens que ocupam na sociedade uma posição dominante. Nas atuais circunstâncias históricas, isso equivale a reprovar-lhes a carência de energia e de atitudes conseqüentes na defesa da ordem burguesa ante os atentados revolucionários do proletariado. Não por acaso fala Nietzsche com tanta ênfase dos socialistas. Pois bem, vejamos uma vez mais o que decorre de tudo isso.

Enquanto Pushkin e os românticos de sua época reprovavam à “multidão” o apreciar demasiado a boa mesa, os inspiradores dos atuais neo-românticos lhe censuravam o não defendê-la com suficiente energia, isto é, não manifestar por ela bastante aprêço. E não obstante, os neo-românticos, do mesmo modo que os românticos dos velhos tempos, proclamam a autonomia absoluta da arte. Mas pode-se falar de autonomia de uma arte que, conscientemente, se propõe como objetivo defender as relações sociais existentes? Claro que não. Tal

arte é, sem dúvida, uma arte utilitarista, e se seus representantes desprezam a criação que se orienta por considerações de tipo utilitarista, isso é devido simplesmente a um mal-entendido. Em realidade, as únicas considerações que eles não admitem — não falo das considerações de interesse pessoal, que nunca podem ter importância decisiva para quem esteja verdadeiramente entregue à arte — refere-se aos interesses da maioria explorada, ao passo que os interesses da minoria exploradora são para eles lei suprema. Vemos, pois, que a atitude ante o utilitarismo na arte — seja o caso de Knut Hamsun ou de Francisco De Curel — é em realidade diametralmente oposto à que ante o mesmo problema sustentavam Théophile Gautier ou Flaubert, embora estes, como vimos, manifestassem veleidades conservadoras. Mas desde os tempos de Gautier e Flaubert, e por força do agravamento das condições sociais, essas veleidades adquiriram tal desenvolvimento entre os artistas partidários do ponto de vista burguês, que agora lhes é incomparavelmente mais difícil se aterem, de modo conseqüente à teoria da arte pela arte. Cometeria um grande erro quem acreditasse que na atualidade já ninguém se agarra conseqüentemente a essa teoria.

Aos neo-românticos — sempre sob a influência de Nietzsche — agrada verem-se situados “além do bem e do mal”. Mas, que significa estar além do bem e do mal? Significa realizar uma obra histórica de tal magnitude que não pode ser julgada de acôrdo com os conceitos do bem e do mal que surgem à base de determinado regime social. Em sua luta contra a reação, os revolucionários franceses de 1793 estavam sem dúvida além do bem e do mal, o que quer dizer que suas ações se encontravam em contradição com os conceitos do bem e do mal que se haviam formado sobre a base do velho regime cujos dias já tinham passado. Tal contradição, sempre profundamente trágica, só encontra justificação no fato de que a atividade dos revolucionários, obrigados a se situarem temporalmente além do bem e do mal, faz que na vida da sociedade o mal retroceda ante o bem. Para tomar a Bastilha, teve que lutar contra seus defensores. E quem trava uma luta dêsse gênero se situa temporalmente e de modo inevitável além do bem e do mal. Mas como a tomada da Bastilha punha fim a um estado de arbitrariedade pelo qual se podia encarcerar “por prazer” (*parce que tel est notre bon plaisir*,

segundo a célebre expressão dos reis absolutos de França), essa ação fazia retroceder o mal ante o bem na vida social do país, justificando assim a atitude de quem ao lutar contra a arbitrariedade se colocava temporalmente além do bem e do mal. Mas não podemos encontrar uma justificação análoga para todos os que se colocam além do bem e do mal. Ívar Kareno, por exemplo, certamente não duvidaria um instante em pôr-se além do bem e do mal, sempre que pudesse ver convertidos em realidade seus "pensamentos livres como um pássaro". Mas, como já sabemos, todos seus pensamentos podem resumir-se no seguinte: luta implacável contra o movimento de emancipação do proletariado. Por isso, situar-se além do bem e do mal significaria para êle desprender-se do empecilho que para essa luta representam inclusive os poucos direitos conseguidos pela classe operária na sociedade burguesa. E se na luta tivesse obtido êxito, não teria reduzido o mal na vida da sociedade, mas aumentado. Portanto, sua passagem temporal a uma atitude situada além do bem e do mal não teria tido nenhuma justificação, como não a tem sempre que se realiza em aras de fins reacionários. Pode-se-me fazer a objeção de que, se bem que a atitude de Ívar Kareno não tenha justificação do ponto de vista do proletariado, isso não quer dizer que não possa tê-la do ponto de vista da burguesia. Completamente de acôrdo. Mas o ponto de vista da burguesia é nesse caso o da minoria privilegiada, que aspira a perpetuar seus privilégios. Em troca, o ponto de vista do proletariado é o da maioria, que exige a abolição de todos os privilégios. Por isso, afirmar que a atividade de uma pessoa se justifica, vista do ângulo da burguesia, equivale a reconhecer que é condenada pelos que não estão dispostos a defender os interesses dos exploradores. Isso me satisfaz, pois a marcha do desenvolvimento econômico é para mim a garantia de que o número destes últimos terá de crescer forçosa e ininterruptamente.

Os neo-românticos odeiam os "sonolentos" porque querem que as cousas se movam. Mas o que êles desejam é um movimento *conservador*, oposto ao movimento de *emancipação* de nossa época. Aí é onde reside todo o segrêdo de sua psicologia, e também o segrêdo de que até os homens de mais talento entre êles não possam criar obras importantes como as que criariam se suas simpatias sociais estivessem orientadas em direção diversa e se fôsse outro seu modo de pensar.

Vimos anteriormente a que ponto é falsa a idéia que De Curel toma como base para *Le Repas du Lion*. Mas uma idéia falsa não pode prejudicar a obra de arte, dado que falseia a psicologia de seus personagens. Custar-nos-ia trabalho demonstrar quanto há de falso na psicologia de Jean de Sancy, o herói principal dessa obra, mas isso obrigar-me-ia a uma digressão maior do que o permite o plano de meu artigo. Recorrerei a outro exemplo que me permitirá ser mais breve.

A idéia fundamental da peça *La Barricade* é que na luta de classes cada um deve atuar ao lado de sua classe. Pois bem, a quem considera Bourget como a “figura mais simpática” de sua obra? Ao velho operário Gaucherond(54), que não vai com os operários, mas com os patrões. A conduta desse operário está em aberta contradição com a idéia fundamental da obra e só pode parecer simpática a quem esteja totalmente cego pela simpatia à burguesia. O sentimento que impele Gaucherond é o de um escravo que contempla com veneração suas cadeias. Mas sabemos, desde os tempos do Conde Aléxis Tolstoi, quão difícil é despertar simpatia pela abnegação do escravo em quem não tenha sido educado no espírito da escravidão. Recorde-se Vassili Shibánov, que tão assombrosamente guarda sua “fidelidade servil”(55). Morre como um herói, apesar de horríveis torturas:

*Czar, diz apenas uma cousa:  
glorifica a seu senhor.*

Não obstante, esse heroísmo de escravo deixa indiferentes os leitores de hoje, que com tóda a probabilidade são incapazes de compreender como é possível que um “instrumento falante”(56) seja abnegadamente fiel a seu dono. Pois bem, o velho Gaucherond, da obra de Bourget, é uma espécie de Shibánov transformado de camponês servo em proletário moderno. Necessita-se estar cego para ver-se que é a “figura

---

(54) São suas próprias palavras. Ver *La Barricade*, Paris, 1910, prefácio, pág. XIX.

(55) É o herói da balada histórica, homônima, do poeta A. K. Tolstoi. Vassili Shibánov, servidor do Príncipe Kurbski, que fugira da Lituânia, sucumbe nas masmorras de Ivã, o Terrível, depois de haver entregue a este a mensagem de seu senhor.

(56) Trata-se do *instrumentum vocale*, nome dado aos escravos na antiga Roma.

mais simpática” da obra. Em todo o caso, uma cousa é certa: Se Gaucherond parece simpático, isso mostra, a despeito de Bourget, que ninguém deve marchar com sua classe, mas com a que lhe pareça mais justa.

Com sua obra, Bourget entra em contradição com seu próprio pensamento. E isso se deve, uma vez mais, à mesma causa pela qual ao oprimir a outros, o prudente se torna néscio. Quando um artista de talento se inspira em uma falsa idéia, deita a perder a própria obra. E um artista contemporâneo não pode inspirar-se em uma idéia justa se quer defender a burguesia na luta que esta sustenta contra o proletariado.

Disse antes, que aos artistas de agora que adotam o ponto de vista da burguesia lhes é incomparavelmente mais difícil que ontem se aterem conseqüentemente à teoria da arte pela arte. Assim o reconhece também, entre outros, Bourget, quem se exprime, inclusive, de modo mais categórico: “O papel de registrador indiferente — diz — não é possível em um espírito que pensa, em uma sensibilidade que se comove quando se trata dessas terríveis guerras intestinas, nas quais parece, às vèzes, estar em jôgo todo o porvir da pátria e da civilização” (57). Mas aqui se impõe uma ressalva: o homem dotado de um espírito que pensa e de um coração sensível não pode ser, efetivamente, um espectador indiferente da guerra civil que se trava na sociedade contemporânea. Se seu campo visual está limitado por preconceitos burgueses, encontrar-se-á de um lado da “barricada”; se não está contaminado por êsses preconceitos, estará do outro lado. Isso é tudo. Mas nem todos os homens da burguesia — e tampouco os de outras classes — possuem um espírito que pensa. E os que pensam, nem sempre possuem coração sensível. Para êles não é difícil, nem mesmo agora, serem conseqüentes partidários da teoria da arte pela arte. Esta é a que mais está em consonância com a indiferença pelos interesses sociais, mesmo que sejam inteiramente classistas. E o regime social burguês pode contribuir, talvez mais que qualquer outro, para o desenvolvimento dessa indiferença. Quando gerações inteiras se educam no espírito do célebre princípio — “cada um por si e Deus por todos” — é muito natural que existam sêres egoístas que não pensem senão em si mesmos e não se interessam senão por si mesmos. Com efeito, vemos que na burguesia moderna encontram-se

---

(57) *La Barricade*, prefácio, pág. XXIV.

talvez mais egoístas do que nunca. A êsse respeito temos o valiosíssimos testemunho de um dos mais destacados ideólogos: Maurice Barrès.

“Nossa moral nossa religião, nosso sentimento nacional — diz êle — são cousas que decaíram e das que não podemos tomar emprestadas normas de vida. E enquanto esperamos que nossos mestres voltem a preparar verdades fidedignas, convém que nos atenhamos à única realidade: nosso eu(58).

Quando o homem vê que tudo se desmorona, exceto seu próprio “eu”, nada há que possa impedir-lhe atuar como aprazível registrador da grande guerra que se trava no seio da sociedade contemporânea. Entretanto, isso não é assim. Mesmo nesse caso algo existe que lhe impede desempenhar tal papel. E é precisamente essa ausência de todo interêsse social, que com tanto brilhantismo vimos definida no trecho de Barrès, que acabo de citar. Que sentido tem para um homem que não se interessa pela luta ou pela sociedade dedicar-se a ser observador da luta social? Tudo o que a essa luta se refere provocar-lhe-á um tédio insuportável. E se é um artista, não encontrará em suas obras a menor alusão a ela. Não se ocupará senão da “única realidade”, isto é, de seu “eu”. E como, apesar de tudo, seu “eu” pode sentir-se aborrecido por não ter outra companhia que a si mesmo, inventará um mundo fantástico “no além”, situado bem acima da terra e de todos os “problemas” terrenos. Assim é como procedem muitos artistas contemporâneos. Não é uma calúnia. Êles mesmos o reconhecem. Eis o que diz, por exemplo, nossa compatriota, a Senhora Z. Guippius:

“Considero que a oração é uma necessidade natural e imperiosa da natureza humana. Cada homem reza ou tende a rezar, e não importa que tenha consciência ou não disso; que reze de um ou de outro modo; que se dirija a êste ou àquele deus. A forma depende da capacidade e das inclinações de cada um. A poesia em geral, a versificação em particular, a música das palavras não são mais do que uma forma que a oração assume em nossa alma”(59).

Semelhante identificação da “música verbal” com a oração não tem, evidentemente, qualquer fundamento. Na história da poesia houve períodos muito longos em que esta nada tinha

(58) *Sous l'Oeil des Barbares*, ed. 1901, pág. 18.

(59) *Poesias*, prefácio, pág. II.

a ver com a oração. Não há necessidade de discutir essa questão. O único que me importa neste caso é dar a conhecer ao leitor a terminologia da Senhora Guíppius, já que seu desconhecimento poderia despertar certa perplexidade ao ler os seguintes trechos, cuja importância para nós reside em seu conteúdo:

“Acaso temos culpa — continua a Senhora Guíppius — de que cada *eu* seja agora algo particular, solitário, desligado dos outros *eus* e, portanto, incompreensível e desnecessário para eles? Todos necessitamos, imperiosamente, de nossa oração, compreendemos e apreciamos nossa oração, todos necessitamos de nossa poesia, reflexo da plenitude fugaz de nossos corações. Mas os outros, os que têm seu sagrado *eu*, diferente do meu, êsses não compreendem minha oração, estranha para eles. A consciência da solidão separa ainda mais os homens, isola-os, obriga a alma a encerrar-se em si mesma. Envergonhamo-nos de nossas orações, e como sabemos que de todos os modos elas não nos permitirão fundir-nos com quem quer que seja pronunciamos-las a meia voz, recitamo-las para nós mesmos, falamos por meio de alusões que só nós entendemos”(60).

Quando o individualismo chega a tais extremos, desaparece com efeito, como diz acertadamente a Senhora Guíppius, “a possibilidade de comunicar-se pela oração (isto é, pela poesia, digo eu); desaparece a comunidade no impulso à oração” (ou seja, a poesia). Mas isso não deixa de prejudicar a poesia e a arte em geral, que é um dos meios de comunicação entre os homens. O Jeová bíblico disse com todo o fundamento que não é bom que o homem esteja só. O exemplo da Senhora Guíppius confirma-o bem. Era uma de suas poesias lemos:

*Implacável é meu caminho,  
que a morte me conduz;  
mas amo a mim mesmo como a um deus,  
e o amor salvará minha alma.*

O sentido é duvidoso, pois quem é que “se ama a si mesmo como a um Deus? O egoísta consumado. E o egoísta consumado dificilmente pode salvar a alma de quem quer que seja.

---

(60) *Obra citd.*, pág. III.

O de que se trata não é saber se se conseguirá salvar a alma da Senhora Guíppius e as de todos os que, como ela, “se amam a si mesmos como a um deus”. O fato é que os poetas que se amam a si mesmos como a um deus não podem sentir qualquer interêsse pelo que acontece na sociedade que os rodeia. Suas aspirações terão, necessariamente, um caráter indefinido.

Em sua poesia, *A Canção*, a Senhora Guíppius “canta”:

*Ah! Em demencial tristeza morro,  
morro,  
aspiro a algo que ignoro,  
que ignoro...  
Não sei de onde o desejo vem,  
de onde vem,  
mas meu coração anela e pede um milagre,  
um milagre.  
Oh! Suceda o que suceder,  
suceder.  
O pálido céu milagres promete,  
promete,  
mas choro sem lágrimas a falsa promessa,  
a falsa promessa...  
Necessito o que no mundo não existe,  
o que no mundo não existe.*

Aparentemente, não está mau. A uma pessoa que “se ama a si mesma como a um deus” e que perdeu a capacidade de comunicar-se com os outros homens não resta senão “pedir um milagre e anelar pelo “que no mundo não existe”, pois o que existe no mundo não pode interessar-lhe. Serguéiev-Tsenski põe na boca do Tenente Babáiev(61): “a clorose inventou a arte”(62). Este filosofante, filho de Marte, equivoca-se rotundamente ao supor que *qualquer* arte tenha sido inventada pela clorose. Mas é absolutamente indiscutível que uma arte que tende para “o que no mundo não existe” tenha sido engendrada pela “clorose”. Tal arte representa a decadência de todo um sistema de relações sociais, pelo que com tôda a razão se a denomina de decadente.

(61) Personagem de obra homônima do escritor S. N. Serguéiev-Tsenski.

(62) *Contos*, T. II, pág. 128.

É bem verdade que êsse sistema de relações sociais cuja decadência é expressa por dita arte, isto é, o sistema das relações capitalistas de produção, acha-se ainda em nossa pátria muito longe da decadência. Na Rússia, o capitalismo ainda não conseguiu liquidar definitivamente o velho regime. Mas a literatura russa está fortemente influenciada desde os tempos de Pedro I pelas literaturas da Europa Ocidental. Por isso, ela se impregna com freqüência de tendências que, embora correspondam plenamente às relações sociais existentes na Europa Ocidental, concordam muito pouco com as relações sociais relativamente atrasadas da Rússia. Houve época em que alguns de nossos aristocratas se apaixonavam pelas teorias dos enciclopedistas(63), que correspondem a uma das últimas fases da luta do Terceiro Estado contra a aristocracia em França. Na atualidade, muitos de nossos "intelectuais" se apaixonam por teorias sociais, filosóficas e estéticas que correspondem à época da decadência da burguesia na Europa Ocidental. Essa paixão se antecipa ao curso de nosso desenvolvimento social do mesmo modo por que se antecipou a êle a paixão dos homens do século XVIII pelas teorias dos enciclopedistas(64).

Mas o fato de que a aparição do decadentismo russo não possa ser suficientemente explicado por causas que poderíamos denominar domésticas, não modifica sua natureza. Vindo do Ocidente, tampouco na Rússia deixa de ser o que era em seu lugar de origem: um produto da *clorose* que acompanha a decadência de uma classe que hoje em dia é a classe dominante na Europa Ocidental.

---

(63) Sabe-se, por exemplo, que a obra de Helvécio, *De l'Homme*, foi editada em 1772, em Haia, por um dos príncipes Golitsin.

(64) A paixão dos aristocratas russos pelos enciclopedistas franceses não teve qualquer conseqüência séria. Não obstante, foi *útil*, porquanto contribuiu para depurar a mente de alguns nobres de certos preconceitos aristocráticos. Pelo contrário, a atual paixão de alguns setores de nossa intelectualidade pelas idéias filosóficas e os gostos estéticos da burguesia decadente é *prejudicial*, dado que enche nossas cabeças "intelectuais" de preconceitos burgueses, para cuja aparição independente o solo russo ainda não fôra suficientemente preparado pelo curso do desenvolvimento social. Tais preconceitos penetram inclusive na mente de muitos russos que simpatizam com o movimento operário, provocando uma mistura assombrosa de socialismo com o modernismo engendrado pela decadência da burguesia. Êsse confucionismo ocasiona muitos prejuízos, inclusive na prática.

A Senhora Guíppius dirá, talvez, que lhe atribuo, sem qualquer fundamento uma indiferença absoluta pelas problemas sociais, mas, em primeiro lugar, eu nada lhe atribuo, mas apenas me atenho às suas expansões líricas, limitando-me a definir-lhes o sentido. Deixo ao leitor o cuidado de decidir se eu entendi bem o sentido de tais expansões. Em segundo lugar, sei, naturalmente, que a Senhora Guíppius não tem agora qualquer inconveniente em também falar do movimento social. Assim, o livro por ela escrito em colaboração com D. Merezkovski e D. Filósofov,(64-A) editado na Alemanha em 1908, pode ser um testemunho eloqüente do seu interesse pelo movimento social russo. Mas basta ler o prólogo para ver como os autores tendem exclusivamente para o “que ignoram”. Ali se diz que a Europa conhece a obra da revolução russa, mas desconhece sua alma. E, provavelmente, para dar a conhecer à Europa a alma da revolução russa, os autores contam aos europeus o seguinte: “Parecemo-nos convosco, como a mão esquerda se parece com a direita... Somos iguais a vós, mas em sentido contrário... Kant havia dito que nosso espírito está no transcendente e o vosso, no fenômeno... Nietzsche teria afirmado que entre vós Apolo domina, e entre nós, Dionísio; vosso gênio reside na moderação; o nosso, no impulso. Sabeis vos deterdes a tempo; se esbarrais com um muro, parais ou o evitais, fazendo uma volta; nós, em troca, nos lançamos contra êle de cabeça (*wir rennen uns aber die Köpfe ein*). Custa-nos mover-nos, mas uma vez em movimento, já não conseguimos parar. Não andamos, corremos. Não corremos, voamos. Não voamos, precipitamo-nos. Preferis o termo médio; nós, os extremos. Sois justos; para nós não existem leis de qualquer espécie. Sabeis conservar vosso equilíbrio espiritual; nós tendemos a perdê-lo. Possuíis o presente, nós buscamos o futuro. No final de contas, colocais sempre o poder do Estado acima das liberdades que podeis obter. Nós, ao contrário, continuamos rebeldes e anarquistas, mesmo quando subjugados pelas cadeias da escravidão. A razão e o sentimento levam-nos aos últimos limites da negação, conquanto no mais fundo de nosso ser e de nossa vontade continuemos místicos”(65).

---

(64-A) Conforme ao original (N. do T.)

(65) Dmitri Merezkovski, Zenaide Guíppius, Dmitri *Philosophoff*, *Der Zar und die Revolution*, München, K. Piper & Co. Verlag, 1908, págs. 1-2.

Logo depois, os europeus se dão conta de que revolução russa é tão absoluta quanto a forma de Estado contra a qual é dirigida, e que se o objetivo empírico consciente de dita revolução é o socialismo, seu objetivo místico inconsciente é a anarquia(66).

Os autores terminam dizendo que não se dirigem aos burgueses europeus mas... ao proletariado — pensarão os leitores. Pois enganam-se! “Sòmente a algumas mentes da cultura universal, às pessoas que compartilhem a idéia nietschiana de que o estado é o mais frio de todos os monstros frios”, etc.(67).

Ao citar essas passagens não tenho em mente fins polêmicos. Não polemizo, mas procuro apenas definir e explicar certos estados de ânimo de determinadas camadas sociais. Confio em que os trechos reproduzidos por mim mostrem com suficiente clareza que a Senhora Guíppius, ao interessar-se (finalmente!) pelas questões sociais, continua sendo o que era nos versos referidos mais acima: individualista consumada de tipo decadente, que anseia por um “milagre” baseada exclusivamente na crença de que não tem qualquer relação séria com a verdadeira vida social. O leitor não terá esquecido a idéia de Lisle de que a poesia atual dá vida ideal a quem já não tem vida real. Mas quando alguém perde toda comunicação espiritual com as pessoas que a rodeiam, sua vida ideal perde todo contato com a terra. E então sua fantasia leva-o ao céu e converte-o em místico. O interêsse da Senhora Guíppius pelas questões sociais penetrado de misticismo até a medula, é completamente estéril.(67) Em vão, pensa com seus colaboradores que a ânsia com que se produz um “milagre” e sua negação “mística” da “política” “como ciência” são traços distintivos dos decadentistas russos(69). O “sereno” Ocidente

---

(66) *Obra cit.*, pág. 5.

(67) *Idem*, pág. 6.

(68) A Senhora Guíppius e Merezkovski e Filósofov não rejeitam em seu livro alemão o título de “decadentista”. Limitam-se a dizer modestamente à Europa que os decadentes russos “alcançaram os cumes mais elevados da cultura universal” (“*haben die höchsten Gipfel der Weltkultur erreicht*”). *Obra cit.*, pág. 151.

(69) Seu anarquismo místico, naturalmente, não assusta a ninguém. O anarquismo não é, em geral, mais do que uma dedução extrema das premissas fundamentais do idealismo burguês. Essa é a razão por que os ideólogos burgueses do período da decadência simpatizam tão freqüentemente com o anarquismo. Maurice Barrès também simpatizou com o anarquismo na época em que afirmava que a única

deu antes que a “ébria” Rússia homens que se erguem contra a razão, em nome da grandeza irracional. O Eric Falk(70), de Przybyszewski atira-se contra os sociais-democratas e os “anarquistas de salão, tipo J. H. Mac-Kay”, apenas por sua suposta confiança excessiva na razão.

“Todos êles — proclama êsse decadentista russo — pregam a revolução pacífica, a substituição da roda quebrada por outra nova, enquanto o carro está em movimento. Todo seu edifício dogmático, precisamente por ser tão lógico, é de uma supina estupidez, pois se baseia na onipotência da razão. Nada do que ocorreu até agora teve sua origem na razão, mas na estupidez, na absurda casualidade.

Essa referência de Falk à “estupidez” e à “absurda casualidade” é de idêntica natureza à ânsia de “milagre” de que está tão penetrado o livro alemão da Senhora Guíppius e dos senhores Merezhkovski e Filósofov. É a mesma idéia com nomes diferentes. Sua origem explica-se pelo extremado subjetivismo de grande parte da intelectualidade burguesa de nossos dias. Quando alguém considera que a única “realidade” é seu próprio “eu”, não pode admitir a existência de uma relação objetiva, “razoável”, isto é, determinada por leis, entre êsse “eu” e o mundo que o rodeia. O mundo exterior deve parecer-lhe totalmente irreal, ou real só em parte, na medida em que sua existência se apóia na única realidade verdadeira, ou seja, em nosso “eu”. Se é afeiçoado à especulação filosófica, dirá que nosso “eu” ao criar o mundo exterior proporciona-lhe pelo menos uma parte de sua racionalidade; um filósofo não pode negar por completo a razão, sequer quando limita seus direitos por tais ou quais considerações, como por exemplo, em interesses da religião(71). Mas se o homem que considera que a

---

realidade é nosso *eu*. Mas agora é certo que não simpatize *conscientemente* com o anarquismo, pois já faz tempo que cessaram os impulsos supostamente tumultuários do individualismo “barresiano”. Para êle, “restabeleceram-se” aquelas “verdades fidedignas” que em seu tempo proclamou como “destruídas”. O processo de seu restabelecimento, deuse ao adotar Barrès o reacionário ponto de vista do nacionalismo mais vulgar, que nada tem de estranho, pois do extremado idealismo burguês às “verdades” mais reacionárias não há senão um passo. Aviso à senhora Guíppius e aos senhores Merezhkovski e Filósofov.

(70) Personagem na novela *Homo Sapiens*, uma das mais conhecidas de Przybyszewski.

(71) Citamos Kant como exemplo de um pensador que limita os direitos da razão no interesse da religião: “*Ich musste also das*

única realidade é seu próprio “eu” não se sente inclinado à especulação filosófica, de modo algum ocorrer-lhe-á pensar como êsse “eu” cria o mundo exterior. E então não estará disposto a ver no mundo exterior nem mesmo um mínimo de racionalidade, isto é, de obediência a leis. Ao contrário, êsse mundo parecer-lhe-á em tal caso o reino da “absurda casualidade”. E se lhe ocorre simpatizar com algum grande movimento social, dirá necessariamente, como Falk, que seu êxito de modo algum pode ser assegurado pelo curso regular do desenvolvimento social, mas unicamente pela “estupidez” humana, ou o que é o mesmo, pela absurda casualidade histórica. Mas como disse, a idéia mística que a Senhora Guíppius e seus dois correligionários têm do movimento russo de libertação não se distingue por sua essência da que tinha Falk das “absurdas” causas dos grandes acontecimentos históricos. Em seu afã de assombrar a Europa com a desmesurada amplitude do anelo de liberdade dos russos, os autores do citado livro alemão manifestam-se como puros decadentistas, capazes de simpatizar apenas “com o que nunca acontece”, ou dito em outros termos, incapazes de sentir simpatia por nada do que ocorre na realidade. Seu anarquismo místico não reduz, portanto, a significação das deduções feitas por mim das expansões líricas da Senhora Guíppius.

Já que falei disso, exporei meu pensamento até o fim. Os acontecimentos de 1905-1906 haviam provocado entre os decadentistas russos uma impressão tão forte como a que os acontecimentos de 1848-1849 provocaram nos românticos franceses. Despertaram nêles o interêsse pela vida social. Mas êsse interêsse correspondia menos ao espírito dos decadentistas do que ao dos românticos, razão por que entre aquêles foi menos firme do que entre êstes. Não há, pois, qualquer razão para levá-lo a sério.

Voltemos à arte contemporânea. Quando alguém está disposto a considerar que a única realidade é seu próprio “eu”, então, do mesmo modo que a Senhora Guíppius, amar-se-á a si mesmo como a um deus”. Isso se compreende perfeitamente e é de todo inevitável. Mas se alguém “se ama a si mesmo

---

*Wissen aufheben, um zum Glauben Platz zu bekommen*. (“Assim, pois, tive que suprimir a ciência para dar lugar à fé”). *Crítica da Razão Pura*, prefácio à 2.<sup>a</sup> edição, pág. 26, Leipzig, Druck und Verlag von Philipp Reclam, 2.<sup>a</sup> edição melhorada.

como a um deus”, em suas obras de arte não se ocupará mais da própria pessoa. O mundo exterior interessar-lhe-á tão-somente na medida em que, de um modo ou de outro, tenha algo que ver com essa “única realidade”, com êsse valioso “eu”. Na interessante peça de Sudermann — *Das Blumenboot* — a Baronesa de Erfflingen diz a sua filha Thea, na primeira cena do segundo ato: “A gente de nossa categoria existe para fazer das cousas dêste mundo uma espécie de alegre panorama que desfila ante nossos olhos, ou melhor, que parece desfilar, porque em realidade, o que se move somos nós. Isso é indubitável. E não necessitamos de nenhum lastro”.

Tais palavras exprimem bem o objetivo da vida das pessoas que pertencem à categoria da Senhora Erfflingen e que com pleno convencimento podem repetir as palavras de Barrès: “A única realidade é nosso *eu*”. Mas as pessoas que tenham êsse objetivo na vida considerarão a arte apenas como um meio de embelezar, de uma forma ou de outra, o panorama que “parece” desfilar diante de nós. E, ademais, também neste caso procurarão não carregar qualquer lastro. Desprezarão por completo o conteúdo ideológico das obras de arte ou tratarão de submetê-lo às exigências caprichosas e variáveis de seu extremado subjetivismo.

Vejamos o que ocorre na pintura.

Os impressionistas deram provas da mais completa indiferença pelo conteúdo ideológico de suas obras. Um dêles, exprimindo com grande acêrto a convicção de todos, disse: a luz é a personagem principal do quadro. Mas a sensação da luz não é mais do que uma sensação, isto é, *não é ainda* um sentimento, *não é ainda* uma idéia. O artista, cuja atenção se limita a fixar-se nas sensações, permanece indiferente aos sentimentos e às idéias. Pode pintar uma bela paisagem. E, efetivamente, os impressionistas pintaram muitas paisagens excelentes. Mas é de ver que a pintura se não reduz à paisagem(72). Recordemos *A Última Ceia*, de Leonardo da Vinci,

---

(72) Entre os primeiros impressionistas havia muitos artistas de talento. É significativo que entre êsses homens de grande talento não houvesse retratistas de primeira plana. Isso é compreensível, pois no retrato, a luz não pode ser o personagem principal. Ademais, as paisagens pintadas pelos grandes mestres do impressionismo são belas porque transmitem com acêrto os caprichosos e variados jogos de luz, mas têm pouca “alma”. Feuerbach dizia muito bem: “*Die Evangelien der Sinne im Zusammenhang lesen heisst denken*”. (Pensar é ler coordenadamente

e perguntemos se a luz é a principal personagem nesse famoso fresco. Sabe-se que o quadro representa o momento das relações entre Jesus e seus discípulos cheio de comovedor dramatismo, em que o mestre lhes diz: “Um de vós me traíreis”. O objetivo de Leonardo da Vinci era representar, tanto o estado de ânimo de Jesus, profundamente agoniado por sua terrível revelação, como o de seus discípulos, que não podiam crer que a traição houvesse penetrado em sua reduzida família. Se o artista acreditasse que a luz fôsse o elemento principal do quadro, sequer teria pensado em representar o drama. E, em que pêsse a isso, tivesse pintado o fresco, seu principal interesse artístico não estaria no que ocorre na alma de Jesus e de seus discípulos, mas no que ocorre nos muros da sala em que estão reunidos, na mesa atrás da qual estão sentados e em sua própria imagem, isto é, nos diversos efeitos de luz. E então não teríamos ante nós um comovente drama espiritual, mas uma série de manchas de luz bem pintadas: uma, por exemplo, no muro da sala; outra sôbre a toalha da mesa; outra no nariz adunco de Judas; outra na face de Jesus, etc., etc. Mas isso faria com que a impressão produzida pelo afresco fôsse incomparavelmente menor, o que reduziria muito o valor da obra de Leonardo da Vinci. Alguns críticos franceses comparavam o impressionismo com o realismo na literatura. Tal comparação não carece de fundamento. Não obstante, se os impressionistas têm sido realistas, devemos reconhecer que seu realismo era completamente superficial, que não ia além da “periferia dos fenômenos”. E quando êsse realismo chegou a conquistar importante lugar na arte contemporânea — e é indubitável que o conquistou — aos pintores nêle educados não restaram senão duas saídas: elucubrar em tôrno da “periferia dos fenômenos”, inventando novos efeitos de luz, cada vez mais surpreendentes e mais artificiais, ou tratar de penetrar além da “periferia dos fenômenos”, compreendendo o êrro dos impressionistas e reconhecendo que o personagem principal do

---

o evangelho dos sentidos). Se levarmos em conta que Feuerbach entendia por “sentidos”, por sensualidade, tudo o que se refere ao domínio das sensações, poderemos dizer que os impressionistas não sabiam nem queriam ler “o evangelho dos sentidos”. E êsse era o defeito principal de sua escola, que logo haveria de conduzi-los à degenerescência. Se bem que as paisagens dos primeiros e mais destacados mestres do impressionismo sejam belas, muitas das pintadas por seus numerosíssimos seguidores parecem caricaturas.

quadro não é a luz, mas o homem com sua grande variedade de sentimentos. E, efetivamente, na pintura contemporânea vemos tanto uma cousa como outra. Quando a atenção se concentra na “periferia dos fenômenos”, surgem essas telas paradóxicas ante as quais os críticos mais condescendentes se quedam perplexos, reconhecendo que a pintura contemporânea está atravessando uma “crise de fealdade”(73). Mas, a consciência de que é impossível limitar-se à “periferia dos fenômenos” obriga a procurar um conteúdo ideológico, isto é, a adorar o que pouco antes se condenava à fogueira. Contudo, dar um conteúdo ideológico às obras não é tão fácil como parece. A idéia não é algo que exista independentemente do mundo real. A reserva de idéias de um homem se determina e enriquece por suas relações com o mundo. E quem, em suas relações com o mundo real considera que seu “eu” é a única realidade, submerge, inevitavelmente, na mais completa pobreza de idéias. Não só carece delas, mas, sobretudo, não tem a possibilidade de adquiri-las. E como à falta de pão, boas se tornam as tortas, a falta de idéias obriga a contentar-se com vagas alusões às idéias, com sucedâneos tomados ao misticismo, ao simbolismo e outros “ismos” que caracterizam a época da decadência. Resumindo, diremos que na pintura se repete o que já vimos nas belas-letas: o realismo derrui, como resultado de sua própria inconsistência; triunfa a reação idealista.

O idealismo subjetivo sempre teve por base a idéia de que a única realidade é nosso “eu”. Mas, foi preciso todo o ilimitado individualismo da época da decadência da burguesia para fazer dessa idéia não só a norma egoísta que regula as relações entre os homens que “se amam a si mesmos como a um deus” (a burguesia nunca se distinguiu por excesso de altruísmo), mas também a base teórica de uma nova estética.

O leitor terá ouvido falar dos chamados cubistas, e se teve ocasião de ver as cousas que fazem, não me enganarei muito ao supor que o não entusiasmaram. Em mim, pelo menos, tais obras nada despertam que se assemelhe ao prazer estético. “O absurdo elevado ao cubo”, isso é o que ocorre dizer a quem quer que contemple os exercícios pseudo-artísticos dos cubistas. Mas o “cubista” tem sua razão de ser.

---

(73) Ver o artigo de Camille Mauclair — *La Crise de la Laideur en Peinture* — em sua interessante recopilação intitulada — *Trois Crises de l'Art Actuel*, Paris, 1906.

Qualificá-lo de absurdo elevado à terceira potência não é explicar sua origem. Não é este, naturalmente, o lugar indicado para tal explicação, mas podemos indicar a direção em que deve ser procurada. Tenho diante de mim o interessante livro de Alberto Gleizes e João Metzinger, *Du Cubisme*. Os dois autores da obra são pintores e pertencem à escola "cubista". Fiéis à regra do *audiatur et altera pars*(74), vejamos o que dizem. Como justificam seus demenciais métodos de criação?

"Fora de nós, dizem, nada existe de real... De modo algum nos ocorre pôr em dúvida a existência dos objetos que impressionam nossos sentidos; mas a única certeza razoável que podemos ter é a da imagem que êsses objetos despertam em nosso espírito(75).

Disso os autores deduzem que não sabemos qual a forma dos objetos. E consideram que isso lhes dá direito a apresentá-los a seu bel-prazer. Fazem a ressalva, digna de levar-se em conta, de que, diferentemente dos impressionistas, não querem limitar-se ao domínio das sensações. "Procuramos o essencial, dizem, mas buscamo-lo em nossa personalidade e não em uma espécie de eternidade trabalhosamente elaborada pelos matemáticos e filósofos"(76).

Como vê o leitor, nessas disquisições encontramos, antes de tudo, embora de forma atenuada, a idéia já bem conhecida de que nosso "eu" é "a única realidade". Gleizes e Metzinger dizem que de modo algum põem em dúvida a existência do mundo exterior. Mas, depois de admitir a existência do mundo exterior, nossos autores proclamam arbitrariamente sua incognoscibilidade. Isso significa que para êles tampouco existe o real fora do seu "eu".

Se as imagens dos objetos surgem em nós como consequência da ação que êstes exercem sobre nossos sentidos, é evidente que não se pode falar de incognoscibilidade do mundo exterior: conhecemos o mundo graças precisamente a essa ação. Gleizes e Metzinger enganam-se. Suas razões acêrca das formas em si coxeiam também dos dois pés. Mas não se lhes pode imputar a falta por seus erros, dado que erros análogos foram cometidos por pessoas incomparavelmente mais versadas

---

(74) *Ouçamos também a outra parte.*

(75) *Obra cit.*, pág. 30.

(76) *Ibid.*, pág. 31.

em filosofia. Não obstante, não podemos desprezar o fato seguinte: da pretensa incognoscibilidade do mundo exterior, nossos autores deduzem que o essencial deve procurar-se em “nossa personalidade”. Tal dedução pode ser interpretada de duas maneiras: por “personalidade” entende-se, em primeiro lugar, todo o gênero humano em seu conjunto, e em segundo lugar, qualquer indivíduo isolado. No primeiro caso, chegaremos ao idealismo transcendental de Kant; no segundo, a reconhecer de modo sofisticado que o indivíduo é a medida de tôdas as cousas. Nossos autores tendem precisamente à interpretação ofística de dita solução.

Mas, quando se aceita esta segunda interpretação(77), alguém pode permitir-se tudo quanto lhe dê na veneta, do mesmo modo que em pintura e no resto. Se em lugar de *La Femme en Bleu*, título de um quadro de F. Leger, exposto no último Salão de Outono, pinto figuras estereométricas, quem poderá dizer-me que pintei um mau quadro? As mulheres são parte do mundo exterior que me rodeia. O mundo exterior é incognoscível. Para representar uma mulher, devo apelar para minha própria “personalidade”, mas esta dá à mulher a forma de vários cubos, ou melhor, paralelepípedos, em desordem. Esses cubos fazem rir a todos os visitantes do Salão. Não importa. A “multidão” ri porque não compreende a linguagem do artista. O artista jamais deve ceder ante ela. “O artista que não faz qualquer concessão, que nada explica nem dá conta de nada, acumula fôrça interior, cuja radiação ilumina tudo quanto se encontra à volta”(78). E à espera de que essa fôrça se acumule, não resta senão pintar figuras estereométricas.

Resulta, pois, uma espécie de divertida paródia à poesia de Pushkin, *Ao Poeta*:

*Estás contente com tua obra, exigente artista?  
Estás contente? Pois deixa que a multidão a  
[achincalhe,  
que cuspa no altar onde arde teu fanal,  
e em sua travessura infantil faça vacilar a trípode.*

O cômico da paródia reside em que o “exigente artista” está contente com a estupidez mais evidente. A aparição de

(77) Ver obra citada, particularmente as páginas 43 e 44.

(78) *Obra cit.*, pág. 42.

tais paródias mostra-nos, entre outras cousas, que a dialética interna da vida social levou a teoria da arte pela arte ao mais completo absurdo.

Não é bom que o homem esteja só. Os atuais “inovadores” da arte não se contentam com o criado por seus predecessores. Nada de mau existe nisso. Ao contrário: o afã do novo é amiúde uma fonte de progresso. Mas nem todos os que procuram o verdadeiramente novo o encontram. É preciso saber procurar o novo. Quem não seja capaz de compreender as novas doutrinas da vida social, quem creia que não existe outra realidade que seu próprio “eu”, ao buscar o “novo” não achará senão um novo absurdo. Não é bom que o homem esteja só.

Resulta que, dadas as atuais condições sociais, a arte pela arte não dê frutos saborosos. O individualismo extremado da época da decadência burguesa cega tôdas as fontes de verdadeira inspiração do artista, impede-o de ver o que acontece na vida social e condena-o a estéreis manipulações com suas insubstanciais emoções pessoais e mórbidas fantasias. O resultado final de tais manipulações é algo que não tem a menor relação com qualquer tipo de beleza e que, ademais, constitui um absurdo evidente, que só pode ser defendido mediante uma desfiguração sofisticada da teoria idealista do conhecimento.

Para Pushkin, o “povo frio e altivo” ouve “sem compreender” o poeta que canta(79). Já tive ocasião de dizer que, para a pena de Puhskin, tal oposição tinha sua razão histórica. Para compreendê-la basta ter em conta que os epítetos “frio e altivo” não podiam ser aplicados de modo algum ao lavrador servo da Rússia de então. Em troca, isto sim, eram perfeitamente aplicáveis a qualquer representante daquela “turba” mundana que com sua estupidez aniquilou o nosso grande poeta. Os que a integravam podiam dizer de si mesmo, sem qualquer exagêro o que diz a “turba”, no poema de Pushkin:

*Somos pusilânimes e pérfidos,  
desavergonhados, maus e ingratos  
eunucos de coração frio,  
caluniadores, escravos, néscios,  
cheios a transbordar de vícios.*

---

(79) As palavras aspidas pertencem à poesia de A. S. Pushkin, *O Poeta e a Multidão*.

Puhskin viu que seria ridículo dar lições “audazes” a essa multidão mundana, sem alma, que nada compreenderia delas. Teve razão ao virar-lhe orgulhosamente as costas. E se em alguma coisa faltou-lhe razão, foi por não ter-se afastado completamente desse gente mundana, o que foi uma infelicidade para a literatura russa. Mas, na atualidade, nos países capitalistas avançados, a atitude que adota ante o povo o poeta, e em geral o artista que não soube desfazer-se da velha natureza burguesa, é diametralmente oposta à que vemos em Puhskin. Assim, a quem se pode acusar de necedade não é ao “povo”, não ao verdadeiro povo, cuja parte avançada adquire cada vez mais consciência, mas aos artistas que ouvem seus nobres chamamentos “sem compreendê-los”. No melhor dos casos, a culpa desses artistas consiste em que o relógio se lhe atrasa de oitenta anos. Eles rechaçam as melhores aspirações de sua época e crêem ingênuamente que são os continuadores da luta que os românticos haviam empreendido contra o espírito burguês. Os estetas da Europa Ocidental, e atrás deles os estetas russos, são dados a divagar sobre o tema de espírito pequeno-burguês do atual movimento proletário.

Que ridiculez! Richard Wagner demonstrou, faz tempo, que tais censuras do espírito pequeno-burguês dirigidas por esses senhores ao movimento libertador do proletariado não têm qualquer fundamento. Wagner considera com muita razão que um exame atento (“*genau betrachtet*”) da questão mostra que o movimento libertador da classe operária não aspira à vida pequeno-burguesa, mas tende a afastar-se dela e a aproximar-se de uma vida livre, de um “humanitarismo artístico” (“*zum künstlerischen Menschentum*”). É a “tendência a um gozo digno da vida, de uma vida na qual o homem já não terá que gastar tôdas as forças vitais, para conseguir os meios materiais de existência”. Essa necessidade de malbaratar tôdas as forças vitais para obter o meios materiais de existência constitui precisamente hoje em dia a origem dos sentimentos “pequeno-burgueses”. A constante preocupação por conseguir os meios de existência “fêz o homem fraco, servil, torpe e mesquinho; converteu-o num ser incapaz de amar e de odiar, num cidadão disposto a todo o momento a sacrificar os últimos vestígios de seu livre arbítrio contanto que alivie essa preocupação”. O movimento libertador do proletariado

leva à supressão dessa inquietação que humilha e perverte o homem. Wagner considerava que só a sua supressão, só a plasmação dos anelos emancipadores do proletariado podiam converter em realidade as palavras de Jesus: não vos preocupeis pelo que tendes de comer, etc.(80). E poderia acrescentar com justo direito que só então ficaria privada de todo fundamento sério a oposição entre a estética e a ética que encontramos nos partidários da arte pura, como por exemplo, Flaubert,(81) quem dizia que “os livros virtuosos são aborrecidos e falsos” (“*ennuyeux et faux*”). E tinha razão, porque a virtude da sociedade atual, a virtude burguesa, é aborrecida e falsa. A “virtude” da antiguidade não era para Flaubert nem falsa nem aborrecida. Não obstante, o único que a distingue da virtude burguesa é que nada tem a ver com o individualismo burguês. Shirinski-Shikhmátov considerava na qualidade de ministro da Instrução Pública, de Nicolau I, que a missão da arte devia consistir “em afirmar a convicção, tão importante para a vida social e privada, que o mal encontra seu digno castigo na terra”, isto é, na sociedade tão zelosamente submissa à tutela dos Shirinski-Shikhmátov. Tratava-se, naturalmente, de grande mentira e de aborrecida trivialidade. Os artistas fazem muito bem em se afastar dessa mentira e dessa trivialidade. E quando ouvimos Flaubert dizer que, *em certo sentido*, “nada é mais poético que o vício”(82), compreendemos que o *verdadeiro sentido* dessa oposição consiste em contrapor o vício à virtude trivial, aborrecida e falsa dos moralistas burgueses e dos Shirinski-Shikhmátov. Mas, ao ser abolido o regime social que dá origem a essa virtude trivial, aborrecida e falsa, desaparecerá também a necessidade *moral* de idealizar o vício. A virtude da antiguidade, repito, não parecia a Flaubert trivial, aborrecida a falsa, em que pêsse ao insignificante desenvolvimento de seus conceitos sociais e políticos que lhe permitia admirar essa virtude e, do mesmo modo, entusiasmar-se pela conduta de Nero, que era sua negação monstruosa. Na sociedade socialista, a inclinação para a arte pura será logicamente impossível na medida mesma em que

---

(80) *Die Kunst und die Revolution* (R. Wagner, *Gesammelte Schriften*, B. II, Leipzig, 1872, págs. 40-41).

(81) *Les Carnets de Gustave Flaubert* (L. Bertrand, *Gustave Flaubert*, pág. 260).

(82) *Obra cit.*

terá de desaparecer o envilecimento da moral social, que hoje é uma consequência inevitável do afã da classe dominante de conservar seus privilégios. Flaubert dizia: "*L'art c'est la recherche de l'inutile*" (83). Não é difícil reconhecer nessas palavras a idéia fundamental do poema de Pushkin, *A Plebe*. Mas o entusiasmo por essa idéia não significa senão que o artista se rebela contra o estreito utilitarismo de determinada classe ou casa dominante. . . Ao desaparecerem as classes, desaparecerá também êsse utilitarismo estreito, parente próximo da cobiça. A cobiça nada tem a ver com a estética: os juízos de valor pressupõem sempre em quem os emite a ausência de considerações de interesse pessoal. Mas, uma cousa é o interesse pessoal e outra o interesse social. O afã de ser útil à sociedade, em que a virtude se baseava na antiguidade, é uma fonte de abnegação, e os atos abnegados podem servir muito bem — e com efeito têm servido com muita frequência, como nos mostra a história da arte — de objeto de representação estética. Basta recordar as canções dos povos primitivos e, para não ir longe, o monumento de Harmódio e Aristogíton em Atenas (84).

Os pensadores da antiguidade, como Platão e Aristóteles, haviam compreendido muito bem até que ponto o homem se anula quando tôda sua fôrça vital é absorvida pela preocupação com a existência material. Do mesmo modo o compreendem na atualidade os ideólogos da burguesia. Êles consideram também que é preciso libertar o homem da humilhante carga das eternas dificuldades econômicas. Mas o homem a que êles se referem pertence à classe mais elevada da sociedade, que vive da exploração dos trabalhadores. Vêm a solução do problema do mesmo modo por que o vêem os pensadores da antiguidade: através da submissão dos produtores por um punhado de felizes eleitos, que se aproximam do ideal do "super-homem". Mas, se tal solução tinha já um caráter conservador na época de Platão e Aristóteles, hodiernamente é sobretudo reacionária. E se os conservadores escravistas gre-

---

(83) "A arte é a busca do inútil."

(84) Cidadãos de Atenas que no ano 514, antes de nossa era, acumpliciaram-se para matar os tiranos Hípias e Hiparco, que governavam Atenas. Ainda que a conjura obedecesse a motivos de ordem pessoal, Harmódio e Aristogíton perpetuaram-se na imaginação dos gregos como homens que haviam libertado a cidade da tirania.

gos dos tempos de Aristóteles podiam confiar em que logriam manter uma posição dominante, apoiando-se em sua própria "valentia", os atuais propugnadores da submissão das massas populares mostram-se cépticos quanto à valentia dos exploradores burgueses. Por isso, são dados a sonhar com a aparição de um super-homem genial que, pôsto à testa do Estado, escore com férrea vontade o cambaleante edifício da dominação classista. Os decadentistas que não são alheios aos interesses políticos se manifestam freqüentemente como ferventes admiradores de Napoleão I.

Se Renan pedia um govêrno forte que obrigasse aos "bons camponeses" a fazer seu trabalho enquanto êle se dedicava à especulação, os atuais estetas necessitam de um regime social que obrigue o proletariado a trabalhar, enquanto êles se entregam a prazeres elevados... como desenhar e colorir cubos e outras figuras estereométricas. Orgânicamente, incapazes de realizar qualquer trabalho sério, mostram-se sinceramente indignados ante a idéia de um regime social em que não haja gente ociosa de qualquer classe.

Quem com lóbos vive, lóbo tem que ser. Ao mesmo tempo em que combatem... de palavra o espírito pequeno-burguês, os atuais estetas burgueses veneram o bezerro de ouro com a mesma paixão do pequeno-burguês mais vulgar. "Crê-se que existe um movimento no domínio da arte. O que existe realmente é um movimento na Bôlsa de quadros, onde também se especula com os gênios inéditos"(85). Acrescentarei, de passagem, que essa especulação com os gênios inéditos obedece, entre outras causas, à busca febril do "novo", a que está entregue a maioria dos artistas contemporâneos. Há gente que tende sempre para o "novo" porque o velho não lhe satisfaz. Mas, o problema consiste em saber *por que* não satisfaz. A muitíssimos artistas contemporâneos não satisfaz o velho unicamente porque enquanto o público se atém a isso, seu próprio gênio permanece "inédito". O que os impele a rebelar-se contra o velho não é o amor a uma idéia nova, mas a essa mesma "única reaildade", a êsse adorado "eu". Semelhante amor não pode servir de inspiração ao artista; o que pode é levá-lo a considerar de um ponto de vista utilitário, inclusive o Apolo do Belvedere. "A questão monetária

---

(85) *Obra cit.*, pág. 321.

— continua Maclair — entrelaça-se de tal modo com a questão da arte que a crítica artística se encontra afeita. Os melhores críticos não podem dizer tudo quanto pensam, e os outros só dizem o que é oportuno, pois é preciso viver de sua profissão. Não que tenham que indignar-se, mas é conveniente compreender a complexidade do problema” (86).

Vemos, pois, que *a arte pela arte se converteu na arte pelo dinheiro*. E todo o problema que interessa a Maclair se reduz a determinar a causa disso, que não é tão difícil. “Houve tempo, como por exemplo na Idade Média, em que não se mudava mais do que o supérfluo, o excedente da produção sobre o consumo.

Houve logo depois outro tempo em que não somente o supérfluo, mas todos os produtos, toda a vida industrial passaram à esfera do comércio, em que a produção inteira dependia da troca...

Por último, a época em que tudo que os homens vinham considerando como inalienável se tornou objeto de troca, de tráfico e podia alienar-se. É o tempo em que tudo, inclusive a virtude, o amor, a opinião, o saber, a consciência, etc., isto é, as cousas que até então se transmitiam, mas nunca se trocavam, eram doadas, mas nunca vendidas; adquiriam-se, mas nunca se compravam, e passaram a ser objeto de comércio. É o tempo da corrupção geral, da venalidade universal, ou para nos expressarmos em termos de economia política, tempo em que cada coisa moral ou física, convertida em valor de troca, é levada ao mercado para ser apreciada em seu justo valor” (87).

Pode-se estranhar que na época da venalidade geral a arte se faça também venal?

Maclair não quer dizer se isso deve provocar indignação. Eu, tampouco, tenho desejos de apreciar o fenômeno do ponto de vista da moralidade. Segundo a célebre expressão, não trato de chorar nem rir, mas de compreender. Não digo: os artistas contemporâneos “devem” inspirar-se nos anelos de emancipação do proletariado. Não. Se a macieira deve dar maçãs e a pereira, pêras, os artistas que adotam o ponto de vista da burguesia *devem* rebelar-se contra êsses anelos. *A arte da*

(86) *Obra cit.*, pág. 321.

(87) C. Marx, *Miséria da Filosofia*, S. Petersburgo, 1906, págs. 3-4.

época da decadência “deve” ser uma arte decadente. É inevitável. E seria inútil “indignar-se” por isso. Mas, como diz o *Manifesto do Partido Comunista*, “nos períodos em que a luta de classes se aproxima de seu desenlace, o processo de desintegração da classe dominante, de toda a velha sociedade, adquire um caráter tão violento e tão patente que uma pequena fração dessa classe renega a si mesma e adere à classe revolucionária, a classe em cujas mãos está o futuro. E assim como antes uma parte da nobreza passou para a burguesia, em nossos dias um setor da burguesia passa para o proletariado, particularmente êsse setor dos ideólogos burgueses que se elevaram teoricamente até a compreensão do conjunto do movimento histórico”.

Entre os ideólogos burgueses que se passam para o proletariado vemos muito poucos artistas. A razão se deve talvez a que só os que pensam podem “elevar-se teoricamente à compreensão do conjunto do movimento histórico”, ao passo que os artistas de hoje, diferentemente, por exemplo, dos grandes mestres do Renascimento, pensam muito pouco (88). Mas, seja o que fôr, pode dizer-se com pleno fundamento que o talento de qualquer artista se enriquece de modo considerável quando êste se integra nas grandes idéias emancipadoras de nossa época. Requer-se unicamente que tais idéias chguem a fundir-se com sua carne e sangue, para que possa exprimi-las como artista (89). Também é preciso que o artista

---

(88) *Nous touchons ici au défaut de culture générale qui caractérise la plupart des artistes jeunes. Une fréquentation assidue vous démentirera vite qu'ils sont, en générale très ignorants... incapables ou indifférents devant les antagonismes d'idées et les situations dramatiques actuelles, ils oeuvrent péniblement à l'écart de toute l'agitation intellectuelle et sociale, confinés dans les conflits de techniques, absorbés par l'apparence matérielle de la peinture plus que par sa signification générale et son influence intellectuelle*” (Aqui nos encontramos com a falta de cultura generalizada que caracteriza a maioria dos artista jovens. Um assíduo tratamento mostrar-lhes-á que, em geral, são muito ignorantes... incapazes de compreender os antagonismos de idéias e as situações dramáticas atuais ou então indiferentes; crêem com grande esforço, à margem de toda agitação intelectual e social, confinados nos conflitos de técnica, absortos mais pela aparência material da pintura do que por sua significação geral e sua influência intelectual”). Holl, *La jeune Peinture Contemporaine*, págs. 14-15, Paris 1912.

(89) Aqui me volto prazerosamente para Flaubert. Em carta a George Sand, diz: “*Je crois la forme et le fond... deux entités qui*

saiba valorizar o modernismo artístico dos atuais ideólogos da burguesia. A classe dominante encontra-se agora numa situação em que qualquer avanço significa retrocesso. E esse triste destino é compartilhado por todos os seus ideólogos. Dêles, os mais avançados são precisamente os que caíram mais baixo que seus predecessores.

Quando exprimi os conceitos aqui expostos, o Senhor Lunatcharski(90) fêz-me várias objeções. Examinarei agora as mais importantes.

*Em primeiro lugar*, estranhou-se que, aparentemente, eu reconhecera a existência de um critério absoluto de beleza. Mas, tal critério não existe. Tudo flui, tudo muda. E também mudam, certamente, os conceitos que os homens têm da beleza. Por isso, não podemos demonstrar que a arte contemporânea esteja atravessando efetivamente uma crise de fealdade.

A esta objeção respondi dizendo que, segundo minha opinião, não existe nem pode existir critério absoluto de beleza(91). Os conceitos que o homem tem de beleza mudam indubitavelmente no curso do processo histórico. Mas se não existe um critério *absoluto* de beleza, se todos os critérios com

---

*n'existent jamais l'une sans l'autre.*" ("Considero a forma e o fundo... como duas entidades que jamais existem separadas"). *Correspondance*, 4me. série, pág. 225. Quem crê possível sacrificar a forma "à idéia", se alguma vez foi artista, deixa de sê-lo.

(90) Publicista, historiador de arte e dramaturgo, nascido em 1875 e falecido em 1933. Foi um dos destacados construtores da cultura socialista soviética Primeiro comissário do povo para a Instrução Pública depois da Revolução de Outubro.

(91) Não é o caprichoso juízo de um gôsto exigente que nos sugere o desejo de encontrar valores estéticos originais, não submetidos às vaidades da moda nem à imitação servil. O sonho criador de uma beleza única, imperecedoura, a imagem da vida, a que "salvará o mundo", iluminando e regenerando os desgarrados e os decaídos nutre-se da exigência imprescritível do espírito humano de penetrar nos profundos arcanos do absoluto" (V. I. Speranski, *O Papel Social da Filosofia*, introdução, pág. XI, fasc. I, S. Petersburgo, edição *Shipóvnik*, datada de 1913.) Os que raciocinam desse modo estão obrigados pela lógica a reconhecer a existência de um critério absoluto da beleza. Mas os que assim raciocinam são idealistas cabais, ao passo que eu me considero materialista não menos cabal. Não só não aceito a existência de uma "beleza única e imperecedoura", como sequer compreendo que sentido se pode atribuir às palavras "beleza única e imperecedoura". E mais. Estou convencido de que nem os próprios idealistas o compreendem. Tôdas as disquisições acêrca de semelhante beleza não são senão pura "retórica".

que se a julga são *relativos*, isso não significa que careçamos de toda possibilidade *objetiva* de julgar se uma obra artística está bem feita. Suponhamos que o artista queira pintar uma “mulher de azul”. Se o que representou em seu quadro se parece realmente a essa mulher, diremos que logrou pintar um bom quadro. Mas se em lugar de uma mulher vestida de azul vemos em sua tela várias figuras estereométricas coloridas em diversos lugares, com manchas azuis mais ou menos densas e mais ou menos grosseiras, diremos que pintou qualquer coisa menos um bom quadro. Quanto mais corresponda a execução ao intento, empregando uma expressão mais geral; quanto mais corresponda a forma de uma obra artística a sua idéia, mais feliz é essa obra. Aí está uma medida objetiva. E só porque tal medida existe podemos afirmar que os desenhos de Leonardo da Vinci, seja o caso, são melhores do que os do pequeno Temístoclus(92), que borra papéis para distrair-se. Quando Leonardo da Vinci desenhava um velho com barba, saía-lhe um velho com barba. E com que perfeição! Ao contemplá-lo não podemos deixar de exclamar: parece vivo! Mas quando Temístoclus vai pintar um velho barbado, o melhor que podemos fazer para evitar mal-entendido é pôr ao pé do quadro: isto é um velho barbado e não outra coisa. Ao afirmar que não pode haver uma medida objetiva da beleza, o Senhor Lunatcharski cometia o erro de tantos ideólogos burgueses, incluídos os cubistas: de extremado subjetivismo. Não compreendo em absoluto como um homem que se diz marxista pode cair em semelhante erro.

Devo acrescentar, não obstante, que aqui emprego o termo “beleza” num sentido muito amplo, talvez demasiado amplo. Pintar um belo quadro que representa um ancião não significa pintar um ancião *bonito*, isto é, *belo*. A esfera da arte é muito mais vasta que a esfera do “belo”. Mas em toda a sua amplitude pode aplicar-se com igual comodidade o critério que já indiquei: a correspondência entre a forma e a idéia. O Senhor Lunatcharski afirma (se não o entendi mal) que a forma também pode corresponder exatamente a uma idéia falsa, com o que eu não posso estar de acordo. Lembremo-nos da obra de De Curel, *Le Repas de Lion*, baseada, como sabemos, na falsa idéia de que as relações entre o padrão

---

(92) Nome de um dos personagens de *Almas Mortas*, de Nicolau V. Gogol.

e seus operários são as mesmas que as existentes entre o leão e os chacais que se alimentam das sobras que caem de sua régia mesa. Poderia De Curel ter refletido com fidelidade em seu drama essa falsa idéia? De nenhum modo! A idéia é falsa porque se acha em contradição com as verdadeiras relações entre o patrão e seus operários. Apresentá-la em uma obra artística é desfigurar a realidade. E quando uma obra artística desfigura a realidade, trata-se de uma obra infeliz. Por isso, *Le Repas de Lion* está muito abaixo do talento de De Curel, e pela mesma razão a peça, *Às Portas do Reino*, está muito aquém dos méritos intelectuais de Hamsun.

*Em segundo lugar*, o Senhor Lunatcharski censurou-me por excesso de objetivismo na exposição. Aparentemente, estava de acôrdo em que a macieira deve dar maçãs e a pereira, pêras. Mas, fêz a observação de que entre os artistas que adotam o ponto de vista da burguesia há os vacilantes, e que a êsses é preciso convencer, e não deixar submetidos à força espontânea das influências burguesas.

Para mim, essa censura é menos compreensível que a primeira. Em minha conferência(93) disse e demonstrei — assim quisera crer — que a arte contemporânea se encontra em decadência(94). Como causa dêsse fenômeno, ante o qual não pode permanecer indiferente qualquer pessoa que ame a arte verdadeiramente, assinaei a circunstância de que a maioria dos ar-

---

(93) Como o autor esclareceu anteriormente, o presente trabalho é a reelaboração de uma conferência lida por êle em novembro de 1962, em Paris e Liège.

(94) Temo provocar confusão. A expressão “em decadência” é utilizada por mim, *comme de raison*, no sentido de *todo um processo* e não de um fenômeno isolado. Êsse processo não terminou ainda, como tampouco terminou o processo de decadência do regime burguês. Por isso, seria peregrino pensar que os atuais ideólogos burgueses sejam totalmente incapazes de produzir obras de realce. Tais obras, como é natural, também são possíveis agora. Mas, as possibilidades de que apareçam diminuem fatalmente. Além disso, até as obras de destaque levam a marca da época de decadência. Tomemos como exemplo a referida trindade russa: se o Senhor Filosofov não tem talento para nada, a Senhora Guippius tem, em troca, certo talento artístico, e o Senhor Merezkovski é inclusive um artista de grande talento. Mas, é fácil comprovar que sua última novela, *Alexandre I*, por exemplo, se perdeu definitivamente por sua mania religiosa, a qual, é por sua vez, um fenômeno próprio de uma época de decadência. Em tais épocas, até os homens de grande talento não dão o que poderiam dar se as condições sociais fôsses mais favoráveis.

tistas atuais mantêm o ponto de vista da burguesia e são completamente refractários às grandes idéias emancipadoras de nossa época. Que influência, pergunto eu, pode ter essa indicação sobre os vacilantes? Se a indicação é convincente, então deve levá-los a adotar o ponto de vista do proletariado. E isso é tudo o que se pode exigir de uma conferência dedicada a examinar o problema da arte, e não a expor e defender os princípios do socialismo.

*Last, but not least*(95), o Senhor Lunatcharki, que considerava impossível demonstrar a decadência da arte burguesa, crê que eu teria procedido de modo muito mais racional se tivesse oposto ao ideais burgueses um sistema harmônico — parece-me que essa foi a expressão usada por êle — de conceitos contrários. E comunicou a seu auditório que êsse sistema será elaborado com o tempo. Tal objeção reduz definitivamente minha capacidade compreensiva. Se êsse sistema *tem de ser elaborado*, é evidente que ainda não existe. E se não existe, como poderia opô-lo eu às concepções burguesas? Além disso, que vem a ser um sistema harmônico de conceitos? O socialismo científico moderno constitui, sem dúvida, uma teoria perfeitamente harmônica, com a vantagem, ademais, de que *já existe*. Mas, como disse, seria sumamente estranho que eu, ao proferir uma conferência sobre “a arte e a vida social”, me dedicasse a expor a teoria do socialismo científico moderno, por exemplo, a da mais-valia. Só é bom o que surge no momento oportuno e no lugar que lhe corresponde.

É possível, entretanto, que pelo sistema harmônico de conceitos o Senhor Lunatcharski entendesse as considerações sobre a cultura proletária expostas, não faz muito, na imprensa, pelo Senhor Bogdánov(96), um de seus mais afins correligionários. Em tal caso, sua última objeção se reduz a dizer-me

---

95) “Finalmente, ainda que não em último lugar”.

(96) Pseudônimo do médico, filósofo e economista Malinovski, nascido em 1873 e falecido em 1928. Durante certo tempo esteve com os bolchevistas. Depois da revolução de 1905, adotou nova posição frente aos fundamentos teóricos-filosóficos do marxismo, desenvolvendo o empiriomonismo, uma variedade de idealismo subjetivo. As idéias de Bogdánov foram submetidas a uma crítica rigorosa por Lênin e Plekhanov. No campo da cultura proletária, Bogdánov mantinha pontos de vista hostis ao marxismo e afirmava que a classe operária deve criar, por meios artificiais, uma cultura própria, “proletária”, à margem de toda a cultura anterior da humanidade.

que “muito ganharia se aprendesse de” Bogdánov(97). Grato pelo conselho, mas não tenho a intenção de aproveitá-lo. E ao incauto que demonstrasse interesse pelo folheto de Bogdánov — *Da Cultura Proletária* — direi que foi ridicularizado com bastante acêrto em *Sovremenni Mir*(98), pelo Senhor Alexinski, outro dos correligionários mais afins do Senhor Lunatcharski.

---

(97) “Muito ganharia se aprendesse de...”, texto parafraseado de uma passagem da fábula de I. A. Krylov, *O Burro e o Rouxinol*.

(98) *O Mundo Contemporâneo*, revista mensal que se publicou em São Petersburgo, de 1906 a 1918.



êste livro  
foi composto  
e impresso na  
GRÁFICA  
URUPÊS

rua pires do rio, 338  
fone 92-3807  
são paulo - brasil  
1964

...the "new" ... of ... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..



... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..

... ..  
... ..  
... ..  
... ..  
... ..









