

**As relações estéticas da arte com a realidade:
origem e fundamentos das concepções estéticas de Tchernychévski**

Camilo Domingues

Sumário

- **Contextualização do século XIX russo e da *intelligentsia*;**
- **Relação entre a literatura, a crítica literária russa e a filosofia alemã;**
- **Nikolai Nadiéjdin, Vissarion Bielínski e Aleksandr Herzen – a apropriação do pensamento de Schelling, Hegel e Feuerbach;**
- **O ensaio “As relações estéticas da arte com a realidade” (concepções estéticas);**
- **Breve comentário e análise sobre o romance “O que fazer”;**
- **A relação entre os acontecimentos históricos, a filosofia vigente e a literatura.**

O longo século XIX russo iniciou-se na derrota de Napoleão na Campanha Russa em 1812 e teve fim na Revolução de Outubro de 1917. Em pouco mais de cem anos, o império czarista passou por reviravoltas políticas e transformações econômicas que marcariam não apenas as suas relações internas, como também as suas relações externas com as porções oriental e ocidental do globo. A Rússia representou o espaço onde o Ocidente e o Oriente se encontraram, não apenas geograficamente, mas sobretudo onde se processou uma intensa e complexa *reação histórica*, na qual a realidade econômica e as concepções políticas, filosóficas e artísticas da Europa Ocidental, reunidas e assimiladas por aquela sociedade particular – a um só tempo russa, asiática e europeia – foram catalisadas de maneira original e radical.

As transformações pelas quais passou o império russo naquele período acometeram todos os seus âmbitos sociais, alguns de maneira mais contundente que outros, com destaque para a sua economia, as relações de poder e as condições de vida da população. Tanto nas esferas econômica como política, o desenrolar do século XIX não evidenciava uma tendência única para o império russo. Ora o czarismo parecia se fortalecer e tomar novo fôlego, como na vitória sobre Napoleão em 1812, ora o czarismo apresentava sinais de fenecimento, como na derrota na Guerra da Crimeia e, principalmente, no avanço da importância do papel político de uma nova camada social – a *intelligentsia* – que, à revelia da censura czarista, forçava a entrada dos ventos reformistas e revolucionários do Ocidente no interior do império.

No interior da *intelligentsia* constituiu-se um subgrupo de intelectuais e profissionais liberais que assumiam posições as mais radicais, fosse no campo político, fosse no campo filosófico. Apesar

de também serem membros da *intelligentsia*, eram oriundos de camadas sociais não-nobres e tiveram, principalmente através da educação, a possibilidade de ascenderem socialmente: os *raznotchíntsy* (literalmente, “categorias diversas” ou “posições sociais diferentes”). Os *raznotchíntsy* dedicaram-se a atividades diversas, destacando-se entre eles médicos, homens das leis, professores, recenseadores, jornalistas e críticos literários. Principalmente através do jornalismo e da crítica literária, os *raznotchíntsy* iriam registrar e polemizar as principais questões sociais, políticas e econômicas do período, revestindo-as de um marcante caráter filosófico, haja vista, principalmente, a decisiva influência das filosofias do Iluminismo francês e do idealismo alemão. Dessa maneira, uma vigorosa literatura que se desenvolveu a partir do início do século, indo de Aleksandr Púchkin (1799-1837) a Fiódor Dostoiévski (1821-1881), foi ao encontro de uma contundente e engajada crítica literária, indo de Vissarion Bielínski a Dmitri Píssariev (1840-1868), no que pode ser considerada como uma das mais profícuas relações entre sociedade, literatura e pensamento estético e filosófico da história.

Entre os anos 1830 e 1840, a primeira geração da *intelligentsia* russa reunida em torno das revistas literárias – escritores e críticos – experimentou mudanças sucessivas em sua abordagem estética e filosófica geral que repercutiram em seus artigos e em suas obras. Como dito anteriormente, as condições políticas e sociais da Rússia contribuíram para tal movimento, mas, ao lado delas, a circulação de atualizadas concepções filosóficas da Europa Ocidental, marcadamente da Alemanha, foi assimilada paulatinamente e convertida em tão renovados quanto divergentes pontos de vista estético-filosóficos. Posto de maneira resumida, o movimento que fez a filosofia alemã entre o idealismo romântico de Friedrich Schelling (1775-1854), a dialética de Georg W. F. Hegel (1770-1831) e o materialismo de Ludwig Feuerbach correspondeu, respectivamente, aos trabalhos dos críticos literários russos Nikolai Nadiéjdin (1804-1856), Bielínski e, já entre os anos 1850 e 1860, Nikolai Tchernychévski. No campo da literatura e do pensamento estético, a passagem do idealismo ao materialismo alemão seria abordada pelos críticos literários russos tendo como referência principal a passagem do romantismo de Púchkin ao realismo satírico de Nikolai Gógol (1809-1852).

A morte de Púchkin em 1837 e o advento da obra de Gógol a partir de 1831 fez com que rapidamente a crítica literária se dividisse em relação à relevância da contribuição estética de um e de outro. A obra de Púchkin passaria a ser utilizada como referencial por aqueles defensores do verso lírico bem esculpido e da liberdade da arte em detrimento das pressões externas, como as questões filosóficas, sociais ou políticas. O poeta logo foi consagrado por um dos grupos que se constituiu como o símbolo da “arte pela arte” e pela defesa do descompromisso da poesia com qualquer outro interesse que não fosse a representação do “belo”. A crítica literária via em sua obra

a expressão das concepções estéticas e filosóficas românticas, tais quais preconizava a filosofia de Schelling.

De acordo com Tchernychévski, Nadiéjdin seria o principal crítico contemporâneo da obra puchkiniana. Nadiéjdin teria sido o precursor da abordagem estético-filosófica na crítica literária russa, e quem primeiro teria analisado a obra literária de acordo com preceitos estéticos definidos, incluindo tal concepção estética em uma abordagem filosófica geral. Nadiéjdin teria sido o primeiro crítico russo a tratar a poesia e a arte geral a partir de princípios filosóficos universais, a problematizar a relação entre a forma artística alcançada e a ideia pretendida e a questionar a “unidade artística” das obras, se aquelas respeitavam as condições de “tempo e nacionalidade” e, acima de tudo, as regras da “necessidade poética”.

Segundo Tchernychévski, ao conferir uma base estético-filosófica para a crítica literária, Nadiéjdin teria preparado o terreno para que as seguintes concepções filosóficas também repercutissem na análise da literatura russa. No futuro, a guinada da *intelligentsia* radical do idealismo ao materialismo filosófico também representaria uma mudança de postura e de demanda da crítica em relação à obra de arte. Dessa maneira, para o grupo de críticos que requisitavam a tradição “realista” gogoliana em detrimento do legado puchkiniano, no qual se incluiria tanto Bielínski quanto Tchernychévski, Púchkin e Nadiéjdin teriam encarnado a associação entre arte e filosofia própria da década de 1830, superada pelo realismo subsequente.

Em torno do legado de Nikolai Gógol, agremiar-se-iam aqueles que tomavam a sua obra como paradigmática de uma arte comprometida com a realidade social. Gógol seria elevado à condição de maior expoente da prosa e do realismo russo (apesar de seu traço extremamente satírico e caricatural), cuja obra teria se erguido contra a “fantasia estética” do período anterior, marcado pela poesia e pelo romantismo. Para Bielínski, maior crítico do período gogoliano, o romantismo teria uma visão “falsa e afetada” da vida e não mais corresponderia ao pensamento estético em voga.¹

Segundo Tchernychévski, foi entre 1838 e 1839, período em que Bielínski esteve à frente da revista “Observatório de Moscou”, que este teria se aproximado da filosofia hegeliana e aderido a ela com grande entusiasmo.² A firme aderência ao pensamento do alemão era registrada nos números da revista “Observatório de Moscou”, considerada um verdadeiro órgão da filosofia

¹ É importante notar que a leitura pormenorizada das obras de Púchkin e Gógol não permite classificar, tão simples e polemicamente quanto foi feito à época, a obra do primeiro como sem qualquer preocupação ou compromisso social, nem a obra do segundo como isenta de qualquer preocupação estética. O calor do debate sublinhou os contornos mais salientes de cada autor sem, no entanto, os terem interpretado na inteireza de sua obra e pensamento. Dessa maneira, não é demais acrescentar que os pontos mais polêmicos entre os dois escritores diziam respeito mais às divergências de cunho estético, filosófico e político entre os seus críticos do que entre eles próprios. Em vida, Púchkin e Gógol nutriram uma admiração mútua por suas respectivas obras.

² Bielínski frequentava o “círculo de Stankiévitich”, organizado pelo escritor e livre-pensador Nikolai Stankiévitich (1813-1840), em torno do qual se discutia a filosofia alemã, além de literatura e política. De seu círculo também participava Mikhail Bakúnin (1814-1876).

hegeliana naquele período. A revista intensificou a proposta estética e filosófica da “harmonia” entre as *ideias* do artista e o *significado* da obra de arte. Para Tchernychévski, “o 'Observatório de Moscou' era a primeira revista na qual significado e poesia se harmonizaram, (...) na qual a poesia, a ficção e a crítica literária marcharam no mesmo compasso em direção a um sentido comum, uma apoiando a outra” (TCHERNYCHÉVSKI, 1953a, p. 458). Bielínski seria a figura emblemática de uma geração da *intelligentsia* que faria da reflexão filosófica o seu modo de vida. Hegel oferecia ao quadro de problemáticas sociais, políticas e filosóficas, aparentemente desintegradas entre si, uma filosofia que abrangia todas as esferas da existência e as dispunha em relação de desenvolvimento histórico e dialético, conferindo uma unidade sistemática capaz de tudo explicar e reconciliar. Tal era o entusiasmo que provocou naquela geração a *força dialética e universalizante* do pensamento de Hegel. O primeiro número da revista “Observatório de Moscou” sob editoria de Bielínski, trazia como seu programa estético e filosófico as palavras calorosas de Bakúnin:

O sistema de Hegel coroou o longo esforço da razão em direção à realidade: 'O que é real é racional' e 'o que é racional é real', – tal é a base da filosofia de Hegel. (...) Rebelar-se contra a realidade é o mesmo que aniquilar toda fonte de vida dentro de si mesmo. A reconciliação com a realidade em todos os aspectos e em todas as esferas da vida é a principal tarefa dos nossos tempos, e Hegel e Goethe são os líderes desta reconciliação, deste retorno da morte para a vida. (...) Esperemos que a nossa nova geração, finalmente, recuperará o parentesco com a realidade de nossa bela Rússia e que, abandonando todas as irreais pretensões de genialidade, finalmente, sentirá a legítima necessidade de serem russos de verdade.³ (BAKÚNIN apud TCHERNYCHÉVSKI, 1953a, p. 463-465)

No entanto, a nova preocupação com a *necessária* relação entre a arte e a filosofia, bem como com a realidade russa no tratamento das questões estéticas, ainda sofreria outra reviravolta. A partir do desenrolar da contestadora década de 1840 na Europa Ocidental, com a popularização da crítica feuerbachiana a Hegel em solo russo e com a mudança de Bielínski para São Petersburgo, a filosofia de Hegel cederia espaço para o pensamento de um de seus discípulos, o hegeliano de esquerda, Ludwig Feuebarch.

A partir da década de 1840, fosse através da obra do próprio Feuerbach, principalmente a sua “A Essência do Cristianismo” (1841) e os seus “Princípios para a Filosofia do Futuro” (1843), fosse através da obra de Herzen, “Cartas sobre o Estudo da Natureza” (1845-1846), a *intelligentsia* russa, reunida em torno dos círculos de Stankiévitchev, Herzen e Nikolai Ogariôv (1813-1877) e da revista “Anais da Pátria”, de São Petersburgo, assumiria o pensamento do hegeliano de esquerda

³ Com a chefia editorial de Bielínski, a partir de 1838, o programa estético e político da revista “Observatório de Moscou” foi divulgado no primeiro número sob a nova linha editorial (ano 1838, No. XVI, p. 5-20). O programa havia sido baseado no prefácio da tradução russa do “Discurso de Formatura” de Hegel. Tanto a tradução como o prefácio haviam sido feitos por Bakúnin.

como a mais nova e justa fronteira do pensamento filosófico. As obras do alemão e do russo teriam lançado luz sobre as *limitações* da filosofia de Hegel diante das novas exigências dos *intelligenty*.

Pequenas alterações no vocabulário filosófico de Bielínski denotavam a sua guinada feuerbachiana. Da defesa da concepção da totalidade diante dos fenômenos aparentemente isolados da vida humana e de seu desenvolvimento dialético, Bielínski cada vez mais aderiu a expressões próprias do *sensualismo* feuerbachiano, como a necessária relação entre a *realidade* e a literatura, e a prevalência dos *interesses da vida* e dos *fenômenos concretos e objetivos* sobre o pensamento abstrato. No seu artigo “Uma visão sobre a literatura russa em 1847”, publicado no primeiro número da revista “O Contemporâneo” de 1848, Bielínski expressaria a sua nova adesão filosófica:

Nossa literatura... a partir de uma literatura retórica, empenhou-se continuamente em se tornar uma literatura *natural*. É este esforço, acompanhado como é por notáveis e constantes sucessos, que constitui o sentido e a alma da história da nossa literatura. Devemos asseverar sem rodeios que em nenhum outro escritor russo este esforço foi tão bem sucedido como foi em Gógol. Tal poderia ser alcançado apenas fazendo a arte basear-se exclusivamente na vida real, abstendo-se de todos os ideais. Aqui reside o grande serviço prestado por Gógol. Desta forma, ele mudou completamente a visão predominante sobre a própria arte. A velha e surrada definição da poesia como 'natureza embelezada' pode ser aplicada a grosso modo para as obras de qualquer dos (antigos) poetas russos; mas isso não pode ser feito em relação às obras de Gógol. Outra definição de arte as serve – a arte como representação da realidade em toda a sua fidelidade. (BIELÍNSKI apud TCHERNYCHÉVSKI, 1953a, p. 488-489)

Tal sucessão entre Hegel e Feuerbach no pensamento de Bielínski era representativa de um movimento maior por que passava boa parte da *intelligentsia* russa, especialmente aquela mais radical, sendo levado às últimas consequências por seus membros *raznotchíntsy* da próxima geração (entre 1850 e 1860), cujo maior representante seria Nikolai Tchernychévski.

“As relações estéticas da arte com a realidade”

Em 1855, Tchernychévski publicou na revista “O Contemporâneo” a sua dissertação de mestrado “As relações estéticas da arte com a realidade”.⁴ À época, o ensaio serviu como linha demarcatória entre os críticos e escritores que defendiam a liberdade da arte frente aos demais fenômenos da vida e aqueles que defendiam a arte como expressão dos fenômenos sociais e da realidade. Para Tchernychévski, a dicotomia entre a concepção de “arte pela arte” e a concepção de arte relacionada à realidade expressava-se filosoficamente na dicotomia entre o que considerava a *abstração* hegeliana e o *concreto* feuerbachiano.

⁴ “As relações estéticas da arte com a realidade” está em diálogo direto com o tratado “Estética ou Ciência do Belo” (*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846) do filósofo hegeliano alemão Friedrich Theodor von Vischer (1807-1887).

De acordo com Tchernychévski, ao trazer as concepções filosóficas hegelianas para a Estética, ou seja, a ideia do belo como a manifestação plena do Espírito Absoluto, ou como a perfeita correspondência entre a ideia e a forma, tal aproximação transformaria o belo também em uma abstração, um *fantasma*. Para o crítico russo, a existência do belo apenas enquanto abstração e a não possibilidade ou insuficiência do “belo verdadeiro”, da “individualidade do belo” ou do “belo na realidade objetiva”, eram ideias estranhas à *nova filosofia*. À concepção do belo em perfeita harmonia com a Ideia, ao belo absoluto de Hegel, foi contraposta por Tchernychévski, a ideia do belo como equivalente à concretude dos próprios fenômenos da vida: “belo é a vida (...) belo é o ser no qual nós identificamos a vida como ela deveria ser de acordo com as nossas concepções” (TCHERNYCHÉVSKI, 1953b, p. 286-287).⁵

A interpretação do pensamento filosófico de Feuerbach no campo da estética, feita por Tchernychévski, teria repercussões práticas na *historicização* e *politização* da estética e nas novas demandas em relação à obra de arte. Ora, se o belo era concreto e estava à disposição de quem o contemplasse, se a própria vida o disseminava, as condições concretas – reais, conjunturais e históricas – da vida de cada ser humano é que determinariam o seu senso estético. Assim, por exemplo, o belo para o camponês seria distinto do belo para um aristocrata.

Deve-se notar que, ao lado da filosofia de Feuerbach, o pensador iluminista francês Jean-Jacques Rousseau também seria trazido por Tchernychévski para a sua nova compreensão estética. Em 1850, Tchernychévski havia lido “Emílio ou da educação” (1762), de Rousseau, e trouxe para o seu ensaio a discussão do pensador francês a respeito das necessidades verdadeiras, *naturais* e as necessidades artificiais no processo de educação de uma criança. Segundo o crítico russo, a demanda por um belo ideal, em par com o absoluto hegeliano, ou seja, o belo perfeito, seria uma necessidade e um desejo ilusórios, não baseados na vida concreta e, portanto, artificiais. Apenas o belo concreto, real, tal como se apresentava a própria a vida, seria capaz de satisfazer as necessidades e os desejos humanos verdadeiros: “O senso estético busca o que é bom e não a perfeição fantástica” (TCHERNYCHÉVSKI, 1953b, p. 320).

Por último, em relação especificamente à obra de arte, Tchernychévski considerou que a sua ampliação do conceito do belo a toda a esfera da vida concreta real, ampliaria também o conceito da própria arte. Enquanto o belo *em geral* estaria livre para existir em toda a natureza e nos distintos

⁵ Notar que, para Tchernychévski, tanto a vida como ela é, como a vida como ela deveria ser, são exemplos do belo. Dessa maneira, ao artista estaria facultado representar tanto a realidade imediata, como aquela desejada, sem afastar-se do seu critério de realidade. No romance “O que fazer?”, Tchernychévski representa a realidade existente e o devir a partir de dois paralelos principais: primeiro, entre a sociedade presente na qual viviam os personagens *versus* a sociedade *fourierista* sonhada por Vera Pávlovna e, segundo, entre os personagens principais, Vera Pávlovna, Dmitri Lopukhóv e Aleksandr Kirsánov, baseados em exemplos reais existentes, *versus* o personagem ideal, o *novo homem* prototípico, Rakhmiétov. Deveria existir uma relação concreta de continuidade entre a vida existente – a realidade presente – e a vida desejada – a realidade futura, de maneira que os indivíduos existentes pudessem se colocar em busca pela outra.

fenômenos da vida, a arte seria *aquela* belo produzido pela atividade humana. Seria não apenas aquelas atividades tradicionalmente reconhecidas como arte, como a poesia ou a arquitetura, como qualquer atividade humana sob influência predominante do senso ou do gosto estético, como o artesanato, por exemplo. Tchernykhévski contestava, através da expansão do campo da arte, os cânones estéticos segundo os quais a arte era circunscrita às categorias do sublime, do ridículo, do trágico e do cômico. A arte deveria ser capaz de abarcar tudo o que fosse do *interesse humano* – bem de acordo com a filosofia feuerbachiana – e não apenas a temática do amor e do destino dos grandes homens. Para Tchernykhévski, a recorrência daqueles temas tradicionais estaria atendendo a demandas artificiais e não às reais necessidades humanas.

Sendo todos os fenômenos da natureza e da vida reais – não ideais, não absolutos –, a atividade do artista estaria em necessária relação com a realidade. A esta relação, Tchernykhévski chamava de *reprodução da realidade*, chamando a atenção para que não se tratava de uma imitação naturalista e total da realidade, do objeto ou fenômeno externo na obra de arte, mas da relação na qual, sendo tudo ao redor concreto e real, o artista entrava através de seu trabalho, fosse com o objeto *retratado* ou *inventado*, *exterior* ou *interior*. Em resumo, a arte corresponderia a toda atividade humana em que prevalecesse o senso estético e, num universo onde todos os fenômenos são reais, reproduziria tal realidade de acordo com os *interesses do homem*.⁶

“O que fazer?”

Tais considerações éticas e estéticas de Tchernykhévski só ganhariam forma artística – literária – em 1863. Uma intrincada relação entre a história, a discussão filosófica vigente e a literatura serviu de estímulo para o seu primeiro romance. O “Manifesto de Emancipação”, proclamado em fevereiro de 1861, gerou muitas frustrações e tensões sociais e uma onda de revoltas camponesas no interior das províncias repercutiram nas grandes cidades através das revoltas estudantis. A intensa onda de manifestações logo ecoou na literatura, dividindo as opiniões tanto entre os escritores, como entre os críticos.

⁶ Tchernykhévski também associava a produção artística à produção do conhecimento histórico. Para o pensador, ambas atividades reproduziam a realidade. A diferença entre elas seria que, enquanto a história dedicava-se à *verdade factual*, a arte voltar-se-ia para a *verdade psicológica e moral*: “A relação da arte com a vida é a mesma relação desta com a História; a única diferença em seu conteúdo é que a História, ao abordar a vida da humanidade, trata principalmente das verdades factuais, enquanto a arte brinda-nos com histórias sobre homens nas quais a fidelidade à verdade factual cede espaço à verdade psicológica e moral. (...) A História não existe para competir com a vida real; a História reconhece que as suas pinturas são pálidas, incompletas, mais ou menos distorcidas, ou de todo limitadas [se comparadas à vida histórica real]. A Estética deve reconhecer que a arte também e pelas mesmas razões, não pode nem mesmo pensar em se comparar com a realidade [como imitação perfeita], muito menos acreditar que a supera em beleza” (TCHERNYKHÉVSKI, 1953b, p. 376-377). Ou seja, para Tchernykhévski, nenhuma atividade humana seria capaz de abranger a totalidade da realidade, nem mesmo a História. Representar a realidade, não poderia significar imitá-la à perfeição, mas tão somente colher e expressar um ou alguns de seus aspectos.

Em fevereiro de 1862, Turguêniev publicou o seu romance “Pais e Filhos”, que criticava a atitude puramente questionadora e rebelde dos jovens *niilistas*, sugerindo, através das últimas palavras do jovem protagonista Bazárov diante da morte, que a Rússia não precisava daquele seu herói. Em março de 1862, o jovem e polêmico crítico Dmitri Píssariiev publicou na revista “A Palavra Russa”, o artigo “Bazárov”, analisando a obra recém-publicada de Turguêniev. Ao final de sua resenha, Píssariiev questionaria: “então, o que fazer? Devemos nos infectar de propósito, a fim de ter a satisfação de morrer bela e tranquilamente? Não! O que devemos fazer, então?”⁷ (PÍSSARIEV apud MOSER, 1989, p. 44). Para os contribuidores da revista petersburguense “O Contemporâneo”, entre eles Tchernychévski, a sensação geral era que o romance de Turguêniev poderia ter um efeito desanimador sobre a jovem geração.

A intensificação das manifestações estudantis e a circulação de um manifesto radical dirigido à juventude, fez com que a polícia czarista incriminasse Tchernychévski, entre outros, e o levasse à prisão em julho de 1862. Na Fortaleza de São Pedro e São Paulo, enquanto aguardava a sua acusação formal e o seu julgamento, Tchernychévski elaboraria a sua primeira obra literária. Preocupado com o potencial efeito desmobilizador de “Pais e Filhos” e instigado pela provocação de Píssariiev, Tchernychévski responderia ao apelo de sua resenha e, nas edições de março, abril e maio de 1863 de “O Contemporâneo”, publicaria de dentro da prisão o seu romance “O que fazer? – Histórias de um novo povo”. Ao *niilista* de Turguêniev, plenamente capaz de raciocinar cientificamente, mas paralisado diante da ação política, Tchernychévski confrontou o seu *novo homem*, igualmente capaz de pensar e de agir de acordo com as suas convicções.

Além de ser uma clara resposta ao romance de Turguêniev, “O que fazer?” era uma espécie de tradução literária de diversas concepções que o seu autor já trazia, principalmente em seus ensaios “As relações estéticas da arte com a realidade” (1855) e “O princípio antropológico na filosofia” (1860). De tal maneira que o romance segue a linha de um *romance filosófico*, traduzindo em uma trama literária os ensinamentos filosóficos de Feuerbach e alguns princípios da ética utilitarista.⁸ O *novo homem* deveria ter não apenas um novo olhar sobre a realidade, uma *nova filosofia*, como também um *novo comportamento*. Tal característica de sua obra, qual seja, a de ser também uma referência para a ação, permitiria classificá-la mais adequadamente como *romance político-filosófico*.

O enredo de “O que fazer?” traz um triângulo amoroso protagonizado por uma jovem moça, Vera Pávlovna, presa à estrutura patriarcal da família russa. Na trama, Vera escapa de um casamento

⁷ No romance “Pais e Filhos”, o personagem Bazárov corta-se durante uma autópsia em um paciente que havia morrido de tifo e contrai uma infecção generalizada, o que causa a sua morte. Para Píssariiev, uma vez que o personagem havia se descuidado durante o procedimento, aquele teria se infectado de maneira proposital.

⁸ De acordo com o filósofo húngaro György Lukács (1885-1971), a obra literária de Tchernychévski estaria em linha com os romances filosóficos do século XVIII inglês, francês e alemão, de autores como Samuel Richardson (1689-1761), Denis Diderot (1713-1784), Rousseau e Gotthold E. Lessing (1729-1781).

de conveniência graças a um *casamento fictício* com um jovem estudante de medicina, Dmitri Lopukhóv. Lopukhóv lhe dá para ler obras de Fourier e Feuerbach e a jovem, livre de sua família opressora e de posse de conhecimentos filosóficos e políticos *progressistas*, inaugura uma cooperativa de costureiras, empreendimento que é bastante bem sucedido. No entanto, Vera apaixona-se pelo grande amigo de Lopukhóv, o médico Aleksandr Kirsánov (clara referência à família Kirsánov, de “Pais e Filhos”), que corresponde ao seu sentimento. Reconhecendo o amor entre a sua companheira e o seu amigo, Lopukhóv finge suicídio para que assim pudesse deixar livre o caminho dos amantes. Vera e Kirsánov ficam juntos, e a jovem empreendedora decide-se por também se tornar médica. No final da trama, Lopukhóv reaparece com uma nova identidade e casa-se com uma ex-prostituta “resgatada” por Kirsánov, passando os dois casais a conviverem na mesma residência.

Durante o desenrolar da trama são apresentados e discutidos temas cruciais e contemporâneos da *intelligentsia* radical. A questão da opressão da mulher constituía uma discussão obrigatória entre os *intelligenty*, pois foi por muito tempo encarada como a síntese de todas as principais questões sociais e políticas por que passava o império. Na opressão sobre a mulher poderiam ser reconhecidos, a um só tempo, o peso da tradição patriarcal russa, os preconceitos institucionalizados pela Igreja Ortodoxa, a deficiência do sistema educacional e, sobretudo, o atraso político do regime czarista. Não por acaso, as principais obras literárias que serviram de referência para que Tchernychévski redigisse o seu romance foram obras de cunho *feminista*, como o romance “Jacques” (1834), de George Sand, “Júlia ou a nova Heloísa” (1761), de Rousseau, além do romance russo “Quem é o culpado?” (1845-1846), de Herzen.

Para Tchernychévski, os personagens Vera, Lopukhóv e Kirsánov retratavam a própria realidade da *intelligentsia* radical contemporânea. As questões amorosas e sociais que lhes eram colocadas não se transformavam em tragédias ou conflitos íntimas, mas sim, eram resolvidas de acordo com princípios filosóficos vigentes, e de acordo com princípios éticos em experimentação ou tão somente vislumbrados por parte da juventude (destaca-se a influência de Rousseau e do utilitarismo filosófico). Tchernychévski ainda daria corpo a um personagem que, entre todos os demais, guardaria o verdadeiro ideal do *novo homem*: Rakhmiétov.

Rakhmiétov agia firmemente em consonância com os seus princípios filosóficos. Não havia nada em suas ações que não fosse direcionado ao propósito da emancipação geral da sociedade. Praticava exercícios físicos regulares e alimentava-se apenas do essencialmente necessário para deixar o seu corpo e a sua mente à disposição de seu ideal. Ao longo da trama, aquele ideal seria revelado a partir de sonhos da protagonista Vera Pávlovna com uma nova organização social, de inspiração fourierista, nos quais aparecia a deusa da liberdade em forma de uma mulher de inúmeras nacionalidades, nos quais o trabalho era apresentado como prazeroso, e o amor exercido livremente.

Obviamente, as alusões filosóficas e éticas do romance de Tchernychévski desposavam uma forma estética própria. Do campo de vista literário, além de pretender concretizar a sua concepção estética através de seu romance, de acordo com os preceitos desenvolvidos em “As relações estéticas da arte com a realidade”, Tchernychévski desenvolveu as suas próprias – e questionadas – aptidões literárias. De fato, o romance compartilhava algumas características estéticas próprias da época, como a conversa direta do autor com o seu leitor, muitas vezes em tom de sarcasmo e mesmo de menosprezo para com o leitor médio, acostumado aos romances de intrigas; a conversa entre o autor e os seus próprios personagens, como as interpelações feitas por Tchernychévski diretamente a Vera Pávlovna e Lopukhóv; a ausência de intriga ou mesmo de um clímax para o qual se dirigiria toda a trama – Tchernychévski anuncia no prefácio que todos os fatos relevantes seriam revelados com vinte páginas de antecedência; e o desenvolvimento da técnica literária que dava voz ao fluxo de consciência de seus personagens.

No entanto, para Lukács, a principal contribuição estética de Tchernychévski teria sido a sua “negação da tragédia e da teoria tradicional do trágico” (LUKÁCS, 1951, p. 14). Segundo Lukács,

os conflitos tidos por trágicos pela estética burguesa – ou seja, a situação da mulher na família, o conflito do casal e o amor – são insolucionáveis unicamente dada a inferioridade espiritual e moral do tipo humano da velha sociedade. (...) todo e qualquer conflito trágico que a estrutura social burguesa e a psicologia, moral, etc., que cresce nela, produz, não é de maneira nenhuma natureza “humana universal” (e não tem portanto nenhuma validade eterna), conquanto são apenas formas de aparência da inumanidade, da estreiteza de espírito da sociedade burguesa e são, portanto, de modo algum definitivos, conquanto podem e devem ser superados. (LUKÁCS, 1951, p. 15)

Hoje a característica geral dos romances burgueses é que eles incessantemente acabam caindo na ensaística, fazendo com que o leitor tome-o como verdadeiro, correto, artístico, caso o conteúdo do ensaio esteja politicamente correto, caso a reflexão seja “psicologicamente profunda”, caso ela descubra as “profundezas” irracionais da vida instintiva, ou seja, quando ela destorce os personagens, quando ela borra ou deixe desaparecer a sua relação com a sociedade. A direção das reflexões de Tchernichévski é justamente a contrária. (...) Que a psicologia de Tchernichévski não seja “profunda” não é nenhuma falta poética, conquanto uma relação de visão de mundo: Tchernichévski recusa todo o mundo da moralidade – para ser correto: a amoralidade niilista – que procede dessa “profundidade”. Ele a nega, ou seja, por um lado, declara que tudo isso é o fruto espiritual do parasitismo ocioso, por outro, quer despertar o homem para que ele, na medida em que atinja uma autoconsciência ativa, supere em si mesmo esse mundo sentimental danoso e infrutífero para a humanidade. (LUKÁCS, 1951, p. 24-26)

Dessa maneira, para o filósofo húngaro, a obra literária de Tchernychévski deveria ser avaliada apenas em relação aos novos alicerces filosóficos que ele propunha, o que teria exigido do crítico e escritor russo uma nova formulação estética – em oposição à vigente – e um novo “método criativo” capaz de dar conta de suas concepções. O *novo homem* representado por Tchernychévski

era tão mais simples e prosaico, quanto mais a sua realização se desse exteriormente, em ligação com a realização do mundo exterior, com a sua sociedade; tão menos instintivo, conflituoso e provido de ricas camadas psicológicas quanto menos necessitasse voltar para si para a sua realização ficcional e artística. O desafio de se interpretar e validar artisticamente – ou não – a obra de Tchernychévski consiste, portanto, justamente, em decifrar o ponto de virada entre a representação da realidade existente e a representação da realidade desejada, do devir, à qual se liga a realização de seu *novo homem*.

Sem dúvidas, o ensaio “As relações estéticas da arte com a realidade” e o romance “O que fazer?”, de Nikolai Tchernychévski, ao passo em que revelaram as concepções estéticas de seu autor, exerceram uma grande influência sobre os campos filosófico, literário e político russo em meados do século XIX. A relevância da obra de Tchernychévski pode ser analisada a partir daquelas esferas intimamente relacionadas entre si: a esfera estético-filosófica; a esfera da literatura e, por último, a esfera ética e política. A importância individual de cada âmbito da contribuição de Tchernychévski corresponde à importância da complexa relação entre eles, o que permite a ascensão da discussão particular da história, da filosofia e da literatura à reflexão epistemológica sobre a interação entre essas áreas da atividade e do conhecimento humanos.

Bibliografia

BIELÍNSKI, Vissarion. Thoughts and Notes on Russian Literature. In: Matlaw, Ralph E. (org.). **Belinsky, Chernyshesky, and Dobrolyubov – Selected Criticism**. Nova York: E. P. Dutton & Co, 1962.

FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. Campinas: Editora Papyrus, 1988. Trad. José da Silva Brandão.

_____. **Princípios da filosofia da futuro**. Covilhã: LusoSofia Press, 2008. Trad. Artur Morão.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**. Vols. I-III. São Paulo: Edusp, 2001. Trad. Marco Aurélio Werle.

HERZEN, Aleksandr. Letters on the study of nature. In: HERZEN, Aleksandr. **Selected philosophical essays**. Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1956. p. 97-305.

_____. **Who is to blame?** Ithaca: Cornell University Press, 1984. Trad. Michael Katz.

LUKÁCS, Georg. Introdução all'estetica di Černyševskij. In: LUKÁCS, Georg. **Contributi alla storia dell'estetica**. Milão: Feltrinelli Editore, 1957. p. 153-212.

_____. Prefácio. In: TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. **Was Tun?** Berlim: Aufbau-Verlag GmbH, 1951. Trad. Gabriel Phillipson.

MOSER, Charles A. **Esthetics as nightmare – Russian literary theory, 1855-1870**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1989.

PAPERNO, Irina. **Chernyshesvky and the age of realism: a study in the semiotics of behavior**. Stanford: Stanford University Press, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Julie, ou la nouvelle Héloïse**. Londres: J. M. Dent & CO; Nova York: G. P. Putnam's Sons, 1909.

SAND, Georg. **Jacques**. Paris: Michel Lévy Frères, 1857.

TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. Essays on the gogol period of Russian literature. In: TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. **Selected philosophical essays**. Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1953a. p. 454-503.

_____. The aesthetical relation of art and reality: a dissertation. In: TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. **Selected philosophical essays**. Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1953b. p. 281-381.

_____. The anthropological principle in philosophy. In: TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai Gavrílovitch. **Selected philosophical essays**. Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1953c. p. 49-135.

_____. **What is to be done?** Ithaca: Cornell University Press, 1989.

TURGUÊNIEV, Ivan. **Pais e filhos**. São Paulo: Abril Cultural, 1971. Trad. Ivan Emilionovitch.