

ATUALIDADE

LEON TROTSKY

Literatura e Revolução

Tradução e apresentação de
MONIZ BANDEIRA

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

CAPÍTULO V

A ESCOLA DE POESIA FORMALISTA E O MARXISMO

Sem contar as fracas ressonâncias dos sistemas ideológicos anteriores à Revolução, a única teoria que se opõe ao marxismo na Rússia soviética, estes últimos anos, é a da escola formalista da arte. Eis um paradoxo. O formalismo estava estreitamente ligado ao futurismo russo. Mas, quando este, politicamente, capitulou diante do comunismo, o formalismo manifestou com toda a força sua oposição teórica ao marxismo.

Victor Chklovsky representa, ao mesmo tempo, o teórico do futurismo e o chefe da escola formalista. A arte, segundo a sua teoria, sempre se encontra em obras de formas puras, que se bastam a si mesmas, e esse fato o futurismo reconheceu pela primeira vez. O futurismo é então a primeira arte consciente da história, e a escola formalista é a primeira escola de arte científica. Graças aos esforços de Chklovsky — e este não é o seu menor mérito! — a teoria da arte e, em parte, a própria arte ergueram-se, enfim, do estágio da alquimia para o da química. O arauto da escola formalista, o primeiro químico da arte, dá de passagem alguns tapas amigáveis nos futuristas conciliadores, que procuram uma ponte para a Revolução e tentam encontrá-la na concepção materialista da história. Tal ponte não se torna necessária: o futurismo basta-se inteiramente a si mesmo.

Há duas razões pelas quais precisamos deter-nos ante a escola formalista. Em primeiro lugar, por ela mesma: a despeito do caráter superficial da teoria formalista da arte, certa parte do trabalho de pesquisa dos seus adeptos é, realmente, útil. A outra razão é o futurismo: embora não tenham fundamento as pretensões dos futuristas de possuírem o monopólio da representação da nova arte, não se pode excluí-los do processo que prepara a arte de amanhã.

Que é a escola formalista?

Tal como é atualmente representada por Chklovsky, Jirmunsky, Jacobson e outros, ela não passa de insólito abôrto. Essa escola, proclamando que a essência da poesia está na forma, reduz a sua tarefa a uma análise, essencialmente descritiva e semi-estatística, da etimologia e da sintaxe dos poemas, à contagem de vogais, consoantes, sílabas e epítetos que se repetem. O trabalho, que os formalistas não temem denominar *ciência formal da poesia ou poética*, é indiscutivelmente necessário e útil, com a condição de que se deve considerar o seu caráter parcial, subsidiário e preparatório. Pode tornar-se um elemento essencial da técnica poética e das regras do ofício. Assim como é útil ao poeta ou ao escritor, em geral, preparar listas de sinônimos, aumentá-las, para expandir o seu teclado verbal, é-lhe verdadeiramente útil, indispensável, medir uma palavra não só conforme a sua significação intrínseca, mas também conforme o seu valor acústico, pois é, antes de tudo, pela acústica que se transmite a outrem essa palavra. Os métodos do formalismo, mantidos dentro de limites razoáveis, podem ajudar a esclarecer as particularidades artísticas e psicológicas da forma (sua economia, seu movimento, seus contrastes, seu hiperbolismo etc.). Esses métodos, por sua vez, podem abrir ao artista um caminho — um dos caminhos — para a percepção do mundo e facilitar a descoberta das relações de dependência entre um artista ou de toda a escola artística e o meio social. Na medida em que tratamos de uma escola contemporânea, viva, e que continua a desenvolver-se, é necessário, na idade de transição em que vivemos, testá-la por meio da prova social e revelar suas raízes de classe. Não só o leitor, mas a própria escola poderá, desse modo, orientar-se, isto é, conhecer-se, purificar-se e dignificar-se.

Os formalistas, porém, recusam-se a admitir que seus métodos não possuem outro valor a não ser como acessório, utilitário e técnico, semelhante ao da estatística para as Ciências Sociais, ou do microscópio para as Ciências Biológicas. E vão muito mais longe: a arte da eloquência, para eles, encontra seu acabamento na palavra, como as artes plásticas na cor. Um poema é uma combinação de sons; uma pintura é uma combinação de manchas coloridas. E as leis da arte são as dessas combinações. O critério social e psicológico, que, para nós, dá um sentido ao trabalho microscópico e estatístico sobre a matéria verbal, é, para os formalistas, apenas alquimia.

"A arte sempre foi independente da vida, e sua cor nunca refletiu a cor da bandeira que flutua sobre a fortaleza da cidade" (Chklovsky). "O ajustamento à expressão, à massa verbal, é o único momento essencial da poesia" (R. Jacobson, em *A Poesia Russa de Hoje*). "Desde o instante em que existe uma nova forma, existe um conteúdo novo. Assim a forma determina o conteúdo" (Kruchenikh). "A poesia é o arranjo da palavra, válido em si ou, como diz Khlebnikov, *autônomo*" (Jacobson) etc.

Os futuristas italianos, certamente, buscaram na palavra um instrumento de expressão para o século da locomotiva, da hélice, da electricidade, do rádio etc. Buscavam, em outros termos, nova forma para o novo conteúdo da vida. Mas, ao que parece, "era uma reforma no campo da narrativa, e não no campo da linguagem poética" (Jacobson). Tudo ocorre de modo diferente no futurismo russo; êle leva às últimas consequências "o ajustamento à massa verbal". A forma, para o futurismo russo, determina o conteúdo.

Jacobson, certamente, se vê obrigado a admitir que "uma série de novos métodos poéticos encontra a sua aplicação (?) no urbanismo" (na cultura urbana). Eis, aqui, entretanto a sua conclusão: "Daí, os poemas urbanistas de Matkovsky e de Khlebnikov." Em outras palavras: não foi a cultura urbana que, após impressionar o olho e o ouvido do poeta ou reduzi-los, lhe inspirou uma nova forma, novas imagens, novos epítetos, novo ritmo, mas, ao contrário, foi a forma que, nascida espontaneamente (de modo *autônomo*), obrigou o poeta a buscar um material apropriado e assim o empurrou

na direção da cidade! O desenvolvimento da *massa verbal* passou, arbitrariamente, da *Odisséia* à *Nuvem de Calças*: a tocha, a vela, a lâmpada elétrica não servem para nada! Basta formular, claramente, esse ponto de vista para que a sua inconsistência pueril salte aos olhos. Jacobson, todavia, tenta insistir: responde, antecipadamente, que no mesmo Maia-kovsky se encontra um verso como: "Deixai as cidades, estúpidos humanos." E o teórico da escola formalista raciocina profundamente: "O que é isto? Uma contradição lógica? Muitos atribuem ao poeta os pensamentos expressos nas suas obras. Incriminar um poeta pelas idéias e sentimentos é tão absurdo como o comportamento do público medieval que batia no ator que desempenhara o papel de Judas." E assim por diante.

É evidente que um ginasiiano muito dotado escreveu tudo isso com a mais visível e autônoma intenção "de cravar a pena no nosso professor de Literatura, notório pedante". Esses atrevidos inovadores, tão hábeis para cravar uma pena, se mostram, porém, incapazes de usá-la para um correto trabalho teórico. Não é difícil prová-lo.

O futurismo, sem dúvida, sentiu as sugestões da cidade, do bonde, da eletricidade, do telégrafo, do automóvel, da hélice, do cabaré noturno (especialmente do cabaré noturno), bem antes de encontrar a sua nova forma. O urbanismo (a cultura urbana) instalara-se, profundamente, no subconsciente do futurismo. Os epítetos, a etimologia, a sintaxe e o ritmo do futurismo só representam uma tentativa de dar forma artística ao novo espírito das cidades que se apossou da consciência. E, quando Matakovsky exclama: "Deixai as cidades, estúpidos humanos", é o grito de um cidadão, de um homem urbanizado até a medula dos ossos. É fora da cidade, aliás, que ele se mostra mais clara e visivelmente cidadão, isto é, quando *deixa a cidade*. . . para ir à sua casa de campo. Não se trata aqui de *incriminar* (essa palavra vem como um fio de cabelo na sopa) um poeta pelas idéias e pelos sentimentos que ele exprime. Só a *maneira* pela qual ele os exprime é que, seguramente, faz do poeta um poeta. Mas, afinal de contas, o poeta, na linguagem da escola que adotou ou que ele mesmo criou, executa as tarefas que se situam *fora* de si. E isso é verdade mesmo se ele se limita ao círculo estreito

do lirismo: seu amor pessoal e sua própria morte. As nuances individuais da forma poética, evidentemente, correspondem à composição do espírito individual, mas, ao mesmo tempo, acomodam-se na limitação e na rotina, tanto no domínio dos sentimentos como no modo de exprimi-los. Uma nova forma artística, apreciada no seu amplo sentido histórico, nasce em resposta a novas necessidades. Pode-se dizer, tomando-se como exemplo a poesia lírica, que, entre a psicologia do sexo e um poema sobre o amor, se insere um sistema complexo de mecanismos psíquicos de transmissão, nos quais entram elementos individuais, hereditários e sociais. O fundamento hereditário, isto é, o fundamento sexual do homem, muda lentamente. As formas sociais do amor transformam-se rapidamente. Elas afetam a superestrutura psíquica do amor, produzem novas nuances e novas entonações, novas buscas espirituais, a necessidade de novo vocabulário, e assim novas exigências à poesia. O poeta só pode encontrar material de criação no seu meio social e transmite os novos impulsos da vida através de sua própria consciência artística. A linguagem, modificada e complicada pelas condições urbanas, dá ao poeta nova matéria verbal, sugere ou facilita novas combinações de palavras para a formulação poética de novos pensamentos ou de novos sentimentos, que tentam atravessar a concha escura do subconsciente. Se não houvesse mudanças na psicologia, produzidas pelas transformações do meio social, não existiria movimento na arte: os povos continuariam, de geração em geração, satisfeitos com a poesia da Bíblia ou a dos gregos antigos.

Mas o filósofo do formalismo pula sobre nós e diz que se trata de uma nova forma "no campo da narrativa e não no campo da linguagem poética". Ai estamos fulminados! Se isso pode agradar-vos, então sim, a poesia é narrativa, mas de grande estilo.

As querelas sobre *arte pura* e *arte dirigida* irrompem entre liberais e populistas. Elas não nos afetam. A dialética materialista está acima disso: para ela, a arte, do ponto de vista do processo histórico objetivo, é sempre um servo social, historicamente utilitário. Encontra o ritmo da palavra necessário para exprimir humores obscuros e vagos, aproxima o pensamento do sentimento, ou opõe um ao outro, enriquece

a experiência espiritual do indivíduo e da coletividade, apura o sentimento, torna-o mais flexível, mais sensível, dá-lhe mais ressonância, aumenta o volume do pensamento, graças à acumulação de uma experiência, que ultrapassa a escala pessoal, educa o indivíduo, o grupo social, a classe e a nação. E não importa de modo algum se, numa determinada situação, ela aparece sob a bandeira da *arte pura* ou de uma arte abertamente tendenciosa. A arte tendenciosa, no desenvolvimentismo social da Rússia, representou a bandeira da *intelligentsia* que buscava ligar-se ao povo. Impotente, esmagada pelo *trazismo*, privada de meio cultural, procurando apoio nas camadas inferiores da sociedade, a *intelligentsia* esforçava-se para provar ao povo que pensava como ele, só vivia para ele e o amava *ferivelmente*. Assim como os populistas que *iam ao povo* estavam prontos a privar-se do terno limpo, do pente e da escôva de dentes, a *intelligentsia* estava disposta a sacrificar na sua arte as sutilezas da forma para exprimir, mais direta e espontaneamente, os sofrimentos e as esperanças dos oprimidos. A arte pura, pelo contrário, constituiu a bandeira natural da burguesia ascendente, que não podia apresentar-se, abertamente, como burguesa e que, ao mesmo tempo, se esforçava para manter a *intelligentsia* a seu serviço. O ponto de vista marxista está muito distante dessas tendências, que foram historicamente necessárias, mas estão historicamente superadas. O marxismo, permanecendo no plano da investigação científica, procura, com a mesma segurança, as raízes sociais da arte *pura* como também as da arte tendenciosa. Não *incrimina* de forma alguma o poeta pelos pensamentos e pelos sentimentos que ele exprime, mas levanta questões de significado muito mais profundo. A que ordens de sentimentos uma forma dada de obra de arte corresponde em tôdas as suas particularidades? A que condições sociais se devem tais pensamentos e sentimentos? Que lugar ocupam no desenvolvimento histórico de uma sociedade e de uma classe? E ainda: Quais os elementos da herança literária que participam da elaboração da nova forma? Sob a influência de que impulsos históricos os novos complexos de sentimentos e de pensamentos romperam a concha que os separava da esfera da consciência poética? A busca pode tornar-se mais complicada, mais detalhada, mais individualizada, mas ela terá como idéia fun-

damental o papel subsidiário que a arte desempenha no processo social.

Cada classe, na questão da arte, tem a sua política, variável com o tempo, isto é, um sistema próprio segundo o qual apresentará suas exigências à arte: as côrtes de Mecenas e dos grandes senhores,¹ o jôgo automático da oferta e da procura completado pelos complexos procedimentos das influências sôbre o indivíduo, e assim por diante. Não se dissimulou, mas ao contrário ostentou-se abertamente, a dependência social e mesmo pessoal da arte, enquanto ela conservou seu caráter cortesão. O caráter mais amplo, mais popular, anônimo, da burguesia ascendente conduziu, no conjunto, à teoria da arte pura, malgrado seus numerosos desvios. Na literatura tendenciosa da *intelligentsia* populista, à qual nos referimos acima, existia, também, um egoísmo de classe: sem o povo, a *intelligentsia* era incapaz de deixar raízes, de afirmar-se e de conquistar o direito a um papel na história. Mas, na luta revolucionária, o egoísmo de classe da *intelligentsia* apresentou-se em completa desordem e, na sua ala esquerda, tomou a forma da mais alta abnegação. Eis por que a *intelligentsia* não só não esconde, mas proclama, em altas vozes, a sua arte de tendência, mais uma vez sacrificando, na sua arte, a própria arte, como sacrificou outras tantas coisas.

A nossa concepção marxista do condicionamento social objetivo e da utilidade social da arte não significa, quando traduzida para a linguagem política, o desejo de dominar a arte por meio de decretos e de prescrições. É falso que só consideramos nova e revolucionária a arte que fala do operário. E não passa de absurdo dizer que exigimos dos poetas apenas obras sôbre chamínés de fábricas ou sôbre uma insurreição contra o capital. A nova arte, por sua própria natureza, terá, necessariamente, de colocar a luta do proletariado no centro de sua atenção. A rella da nova arte, entretanto, não se limita a um certo número de sulcos: deve ao contrário trabalhar e revolver todo o terreno, no comprimento e na largura. O lirismo pessoal, incontestavelmente, tem o direito de existir na nova arte, por menor que seja a sua esfera de ação. Ainda mais, o nôvo homem não poderá formar-se sem

1 Aquêles nobres, que tomavam as artes e os artistas sôb a sua proteção. (N. do T.)

um novo lirismo. Para criá-lo, no entanto, o próprio poeta deve sentir o mundo de um novo modo. Se, no seu abraço com o mundo, deve-se ver, obrigatoriamente, o Cristo ou Sabaoth, curvando-se em pessoa, como no caso de Akhmatova, Zvetava, Chkapskaia e outros, isso só comprova a decrepitude de seu lirismo, sua inadequação social e, portanto, estética, ao novo homem. Mesmo onde essa terminologia não é tanto uma sobrevivência profunda como um atraso no vocabulário, ela demonstra, pelo menos, uma estagnação psíquica que basta para se opor à consciência do novo homem. Ninguém imporá nem se atreverá a impor aos poetas uma temática. Escrevei então tudo o que lhes vier a cabeça! Mas permiti à nova classe que se considerava, com razão, chamada a construir um novo mundo, dizer-vos, neste ou naquele caso: não vos tornareis poetas novos, traduzindo as concepções do *Domostroi*, a filosofia de vida do século XVII, na linguagem dos acmeístas. A forma da arte, em grande parte, é independente. Mas o artista, que a cria, e o espectador, que a aprecia, não são máquinas ócas: uma feita para criá-la e a outra para apreciá-la. São seres vivos, cuja psicologia cristalizada apresenta certa unidade, ainda que nem sempre harmoniosa. Essa psicologia resulta de condições sociais. A criação e a percepção das formas artísticas constituem uma de suas funções. E quaisquer que sejam as sutilezas, às quais se dediquem os formalistas, toda a sua concepção simplista se baseia na sua ignorância da *unidade psicológica do homem social*, do homem que cria e consome o que criou.

O proletariado precisa encontrar na arte a expressão desse novo estado de espírito que principia a surgir dentro dele e que a arte deve ajudar a tomar forma. Não se trata, aqui, de uma ordem de Estado, mas de um critério histórico. Sua força reside no caráter objetivo de sua necessidade histórica. Não se pode iludi-la, nem escapar ao seu poder.

A escola formalista, precisamente, parece esforçar-se por ser objetiva. Está desgostosa, não sem razão, com o arbítrio crítico e literário, que somente opera com gostos e humores. Procura critérios precisos para as classificações e avaliações. Mas, por causa da estreiteza de seu ponto de vista e do caráter superficial de seus métodos, cai constantemente em superstições tais como a grafologia e a frenologia. Essas duas esco-

las também visam, como sabemos, a estabelecer critérios puramente objetivos para definir o caráter humano, como o número e o arredondado de anéis na escrita, bem como as particularidades das saliências atrás da cabeça. É provável que os anéis e as saliências se relacionem, efetivamente, com o caráter humano. Essa relação, porém, não é direta, imediata, e está longe de defini-lo inteiramente. O objetivismo aparente, que se baseia em elementos fortuitos, secundários ou apenas insuficientes, conduz inevitavelmente ao pior objetivismo. No caso da escola formalista, leva ao fetichismo da palavra. Contados os adjetivos, pesadas as linhas e medidos os ritmos, ou bem o formalista se detém e se cala, com o ar de um homem que não sabe o que fazer de si mesmo, ou bem lança uma generalização inesperada que contém cinco por cento de formalismo e noventa e cinco por cento de menos crítica intuitiva.

Os formalistas, no fundo, não prosseguem no seu modo de abordar a arte até a sua conclusão lógica. Se se considera o processo da criação poética somente como uma combinação de sons ou de palavras, se se procura nesse caminho a solução para todos os problemas da poesia, a única fórmula perfeita da "poética" consistiria nisto: armai-vos de um dicionário e criai, por meio de combinações e permutas algebricas dos elementos da linguagem, todas as obras poéticas passadas e futuras do mundo. Pode-se chegar a *Eugene Onegin* raciocinando-se formalmente, ou por dois caminhos: subordinando a escolha dos elementos da linguagem a uma idéia artística preconcebida, como o fez Pushkin, ou resolvendo o problema algebricamente. Do ponto de vista *formalista*, o segundo método é o mais correto, porque não depende do estado de espírito, da inspiração ou de outros elementos precários desse gênero, e com a vantagem, tudo levando a *Eugene Onegin*, de poder conduzir a um número incalculável de outras grandes obras. Necessita-se, para tanto, de tempo ilimitado, isto é, da eternidade. Mas, como nem a humanidade nem o poeta individual têm a eternidade à sua disposição, a mola fundamental da composição poética permanecerá, como antes, a idéia artística preconcebida, tomada no seu mais amplo sentido, isto é, simultaneamente, como pensamento preciso, sentimento pessoal ou social claramente expresso e como

vago estado de espírito. A forma pesquisada excitará e estimulará, nos seus esforços para a realização artística, essa idéia subletiva que poderá, algumas vezes, envolver por um caminho completamente imprevisível. Isso significa simplesmente que a forma verbal não reflete, de modo passivo, uma idéia artística preconcebida, mas um elemento ativo que influencia a própria idéia. Esse gênero de ativas relações de reciprocidade, na qual a forma influencia e, as vezes, transforma o conteúdo, é por nós conhecido em todos os setores da vida social e mesmo biológica. E não constitui nenhuma razão para rejeitar o darwinismo, o marxismo e criar uma escola formalista em Biologia e em Sociologia.

Victor Chklovsky, que ziguezagueia com a maior destreza do formalismo verbal às avaliações mais subjetivas, adota, no mesmo tempo, a mais intransigente atitude diante da definição e do estudo da arte, baseados no materialismo histórico. Num opúsculo, que publicou em Berlim, sob o título *A Marcha do Cavaleiro*, ele formula no espaço de três pequenas páginas — a brevidade é o mérito principal e, em todo caso, indiscutível de Chklovsky — cinco argumentos exaustivos (nem quatro, nem seis, mas cinco) contra a concepção materialista da arte. Examinemo-los porque é muito útil ver e mostrar que futilidades se apresentam com a última palavra do pensamento científico (com a maior variedade de referências científicas nessas mesmas três páginas microscópicas).

"Se o meio e as relações de produção influenciassem a arte", escreve Chklovsky, "os temas artísticos não se ligariam ao lugar em que correspondem a essas relações? Ou, de fato, os temas não têm entre si uma relação? Bem. E as borboletas? Elas, segundo Darwin, correspondem também a determinadas relações e, no entanto, voam de um lugar para outro, exatamente como um escritor Ilyre em seus movimentos.

Não é fácil compreender-se por que o marxismo deve condenar à escravidão os temas artísticos. O fato de que os povos mais diversos e as diversas classes de um mesmo povo utilizem os mesmos temas mostra simplesmente os limites da imaginação humana e a tentativa do homem, em todas as suas criações, inclusive artísticas, para economizar suas forças. Cada classe procura utilizar, na maior medida possível, a

herança material e espiritual de outra classe. O argumento de Chklovsky poderia deslocar-se facilmente para o terreno da técnica de produção. Desde a antiguidade, o veículo baseou-se num só e mesmo tema: eixos, rodas e um chassi. O carro do patricio romano, entretanto, adaptava-se tão bem às suas necessidades como o côche do Conde Orlov, com o seu conforto interior, correspondia ao gosto do favorito de Catarina. A carroça do camponês russo atende às necessidades de sua atividade econômica, à força de seu pequeno cavalo e às particularidades das estradas do campo. O automóvel, que é sem dúvida um produto da nova técnica, apresenta, entretanto, o mesmo tema: quatro rodas montadas sobre dois eixos. Portanto, toda vez que, numa estrada russa, um cavalo de camponês se assusta diante dos faróis de um automóvel, cuja luz lhe ofusca a visão, o conflito de duas culturas se reflete no episódio.

"Se o ambiente se exprimisse no romance, a ciência europeia quebraria a cabeça para saber quando e onde foram escritos os contos das *Mil e Uma Noites*, se no Egito, na Índia ou na Pérsia." Eis o segundo argumento de Chklovsky. Diz que o ambiente do homem, inclusive do artista, isto é, dizer que as condições de sua vida e de sua educação encontram uma expressão na sua obra, não significa que essa expressão tenha um caráter geográfico, etnológico e estatístico preciso. Não surpreende que haja dificuldade em decidir se certos romances foram escritos no Egito, na Índia ou na Pérsia, porque esses países têm muitas condições sociais em comum. Mas o fato de que a ciência europeia "quebre a cabeça" para resolver essas questões, a partir do próprio texto dos romances, demonstra justamente que elas refletem o ambiente, ainda que de modo bastante deformado. Ninguém pode ir além de si próprio. Mesmo os delírios de um louco não contêm nada além daquilo que ele recebeu anteriormente do mundo exterior. Só um psiquiatra, com experiência, espírito penetrante e informado do passado do doente, saberá encontrar, no conteúdo do delírio, os destroços deformados e alterados da realidade. A criação artística, evidentemente, não é delírio. Mas é, igualmente, uma alteração, uma deformação, uma transformação da realidade, segundo as leis paraficulares da arte. A arte, por mais fantástica que seja, não

dispõe de nenhum outro material além daquele que lhe fornecem o mundo de três dimensões e o mundo mais estreito da sociedade de classes. Mesmo quando o artista cria o céu ou cria o inferno, êle simplesmente transforma a experiência de sua própria vida em fantasmagorias, até e inclusive a conta não-paga de seu aluguel.

"Se as características de casta e de classe se reflectissem na arte", prossegue Chklovsky, "como os contos da Grã-Rússia sôbre os seus nobres poderiam ser iguais aos contos sôbre o padre?"

"Trata-se, no fundo, de uma simples paráfrase do primeiro argumento. Por que as estórias sôbre os nobres e sôbre os padres não poderiam ser as mesmas? Em que isso contradiz o marxismo? Os artigos, escritos por conhecidos marxistas, falam freqüentemente de latifundiários, capitalistas, padres, generais e outros exploradores. O latifundiário distingue-se incontestavelmente do capitalista, mas em determinadas situações pode-se pô-los no mesmo saco. Por que, então, não poderia a arte popular, em certos casos, colocar juntos o barão e o padre, como representantes de castas que dominam e esfolam os miúquês? O padre e o latifundiário, nas caricaturas de Móor e de Dery, encontram-se, diversas vêzes, lado a lado, sem nenhum prejuízo para o marxismo.

"Se os traços etnográficos se reflectissem na arte", insiste Chklovsky, "não se poderia permutar o folclore de diferentes povos, e os contos nascidos no seio de um não valeriam para outro."

Cada vez melhor! O marxismo não pretende absolutamente que os traços etnográficos tenham caráter independente! Destaca, pelo contrário, a importância, totalmente determinante, das condições naturais e econômicas na formação do folclore. A similitude de condições de evolução dos povos pastôres e agricultores, nos quais o campesinato prepondera, e a similitude das influências, que exercem uns sôbre os outros, não podem produzir senão um folclore similar. Na realidade, do ponto de vista que nos interessa, não importa saber se os temas semelhantes nasceram independentemente, nos diversos povos, como reflexos de uma experiência de vida, retratada pelo mesmo prisma da imaginação camponesa, idêntica nos seus traços fundamentais, ou se, ao contrário, o vento

transportou, de um lugar para outro, as sementes dos contos populares, que assim se enraizaram onde o solo se mostrou favorável. Esses dois modos, na verdade, provavelmente se combinam.

Finalmente — "o ponto de vista marxista sôbre a arte é falso, em quinto lugar, porque..." — Chklovsky propõe, a título de argumento, o tema do rapto que, através da cómedia grega, chegou até a Ostrovsky. O nosso crítico, em outras palavras, repete mais uma vez, sob forma especial, o seu primeiro argumento (como se vê, mesmo no que concerne à lógica formal, as coisas não vão bem com o nosso formalista...). Sim, os temas emigram de povo para povo, de classe para classe, de autor para autor. Isso significa simplesmente que a imaginação humana é parcimoniosa. Uma nova classe não começa a criar toda a cultura desde o início, mas se apossa do passado, escolhe-o, retoca-o, recompõe-o e continua a construir daí. Sem o uso do guarda-roupa de "segunda mão" do passado, não haveria absolutamente progresso no processo histórico. Se o tema do drama de Ostrovsky veio do Egito, através da Grécia, também o papel sôbre o qual êle escreve veio do papiro egípcio, passando pelo pergaminho grego. Tomemos outra analogia, mais próxima de nós: o fato de que os métodos críticos dos sofistas gregos, os formalistas puros de sua época, penetrem profundamente na consciência de Chklovsky não muda em nada o fato de que o próprio Chklovsky constitui um produto muito pitoresco de certo meio social de determinada época.

A destruição do marxismo, em cinco pontos, por Chklovsky lembra muito os artigos contra o darwinismo, publicados pela *Revista Ortodoxa*, nos velhos bons tempos. Se a teoria de que o homem descende do macaco fosse verdadeira, escreveria, há trinta ou quarenta anos, o sábio bispo de Odessa, Nicanor, nossos avós teriam os sinais distintos de um rabo, ou, pelo menos, lembrariam essa característica. Em segundo lugar, como se sabe, os macacos só dão a luz a macacos... Em quinto lugar, o darwinismo é falso porque contradiz o formalismo... perdão, quero dizer as decisões formais das assembleias da Igreja Universal. O sábio eclesiástico, entretanto, levava uma vantagem: era francamente *passadista* e tomava

os seus argumentos no apóstolo Paulo e não na Física, na Química ou na Matemática, como o faz o futurista Chklovsky.

É indiscutível que a necessidade da arte não é criada pelas condições econômicas. Mas tampouco a necessidade de alimentação é criada pela Economia. A necessidade de alimentação e calor, pelo contrário, é que cria a Economia. É perfeitamente exato que nem sempre se pode seguir somente os princípios marxistas para julgar, rejeitar ou aceitar uma obra de arte. Uma obra de arte deve-se julgar, primeiramente, segundo suas próprias leis, isto é, segundo as leis da arte. Mas só o marxismo pode *explicar* por que e como, num determinado período histórico, aparece tal tendência artística; em outras palavras, quem expressou a necessidade de certa forma artística, e não de outras, e por que.

Seria pueril pensar que cada classe, por si mesma, pode criar, completa e plenamente, sua própria arte e, em particular, que o proletariado seja capaz de elaborar uma nova arte por meio de círculos artísticos fechados, seminários, *proletkult* etc. A atividade criadora do homem histórico é, de modo geral, hereditária. Toda nova classe ascendente se ergue sobre os ombros das classes que a precederam. Essa sucessão, porém, é dialética, isto é, manifesta-se por meio de rejeições e rupturas internas. A Economia estimula as novas necessidades artísticas e a procura de novas concepções artísticas e literárias, através do desenvolvimento da nova classe e, em menor grau, das mudanças na sua situação, sob a influência do aumento da sua riqueza e do seu poder cultural. A criação artística é sempre um retrôno complexo às formas antigas, sob novos estímulos, que nascem fora da arte. É nesse amplo sentido que se pode falar da função da arte, dizer que a arte *serve*. Ela não representa um elemento desencarnado, alimentando-se de si mesmo, mas uma função do homem social, indissolivelmente ligado ao seu meio e ao seu modo de vida. Como sempre, quando se leva um preconceito social até o absurdo, a conduta de Chklovsky é extremamente característica: baseia-se na ideia de uma arte completamente independente do meio social, num período da história russa, justamente quando ela revelou, com mais franqueza do que nunca, sua dependência espiritual e material das classes, subclasses e grupos de sociedade!

O materialismo não nega a importância do elemento formal, seja na lógica, na jurisprudência ou na arte. Assim como um sistema jurídico pode e deve julgar segundo a sua lógica e coerência internas, a arte pode e deve julgar do ponto de vista de suas realizações formais, pois fora delas não pode haver arte. Uma teoria jurídica, que tentasse, entretanto, estabelecer que o direito é independente das condições sociais peculiares pela base. A força motriz encontra-se na Economia, nas contradições de classe. O direito apenas dá forma e expressão internamente coerentes a esses fenômenos, não nas suas particularidades individuais, mas na sua generalidade, no que têm de reproduzível e permanente. Precisamente agora, podemos ver, com uma clareza rara na história, como se forma um novo direito: não pelos métodos de uma dedução lógica auto-suficiente, e sim por uma avaliação empírica das necessidades econômicas da nova classe dominante e um ajustamento empírico a essas novas necessidades. A literatura, por seus métodos e seus procedimentos, cujas raízes mergulham no mais longínquo passado e representam a experiência acumulada na arte do verbo, exprime os pensamentos, os sentimentos, os humores, os pontos de vista e as esperanças de sua época e de sua classe. Não se pode sair disso. E, parece, não é preciso sair, ao menos para aqueles que não estão a serviço de uma época já superada e de uma classe que viveu o seu tempo.

Os métodos de análise formal são necessários, mas não suficientes. Pode-se contar as alterações nos ditos populares, classificar as metáforas, enumerar as vogais e as consoantes numa canção de núpcias; tudo isso, de um modo ou de outro, enriquecerá indiscutivelmente o nosso conhecimento do folclore. Mas, sem conhecer o sistema de rotação das culturas, empregado pelo camponês, e o ciclo que daí resultava para a sua vida, sem considerar o papel do arado, sem compreender a significação do calendário eclesiástico para o camponês, desde o momento em que ele se casa ao momento em que sua mulher dá à luz, somente se tocará na casca da arte popular, não se alcançando a noz. Pode-se estabelecer o plano arquitetônico da Catedral de Colônia, medindo-se a base e a altura de seus arcos, determinando-se as três dimensões de suas naves, as dimensões e a disposição de suas colunas etc.

Mas, sem saber o que era uma cidade na Idade Média, o que era uma corporação e o que era a Igreja Católica naquele tempo, nunca se compreenderá a catedral de Colômbia. À tentativa para libertar a arte da vida, proclamá-la atividade independente, acarreta o seu enfraquecimento e a sua morte. A necessidade de tal operação constitui por si mesma um sintoma incontestável da decadência ideológica.

A analogia com as objeções teológicas contra o darwinismo, que esboçamos acima, podem parecer ao leitor superficial e anedótica. É, num sentido, correto. Mas existe aí uma conexão mais profunda. A teoria formalista, mesmo para um marxista pouco instruído, lembra inevitavelmente os sons familiares de uma velha melodia filosófica. Os juristas e os moralistas (citemos, ao acaso, o alemão Stammler e o nosso subjetivista Mikhailovsky) tentaram provar que a Economia não pode determinar a Moral e o Direito, pela única razão de que a própria vida econômica era impenetrável fora das normas éticas e jurídicas. Os formalistas do direito e da moral, certamente, não chegavam a afirmar a independência completa do Direito e da Moral diante da Economia: reconheciam certa relação mútua complexa entre os *fatores*, e esses *fatores*, influenciando uns aos outros, conservavam suas qualidades de substâncias independentes, vindas não se sabe de onde. A afirmação de uma *total* independência do *fator* estético, diante da influência das condições sociais, como o faz Chklovsky, constitui uma extravagância específica, cujas raízes também se encontram nas condições sociais: é a megalomania da estética, na qual a nossa dura realidade se põe de cabeça para baixo. As construções dos formalistas, além dessa particularidade, têm o mesmo tipo de metodologia defensiva que qualquer outro tipo de idealismo. Para um materialista, a religião, o direito, a ética e a estética permanecem, no entanto, funções do homem social e obedecem às leis de sua organização social. O idealista não vê um processo único de desenvolvimento histórico que produz os órgãos necessários e as respectivas funções, mas um cruzamento, uma combinação ou uma interação de certos princípios independentes: as substâncias religiosas, política, jurídica, estética e ética, que encontram em si mesmas sua origem e sua explicação. O idealismo dialético de Hegel arranja, à sua maneira,

tais substâncias (que são categorias eternas), reduzindo-as a uma unidade genética. Embora, em Hegel, essa unidade seja o espírito absoluto, que, no decorrer do processo de suas manifestações dialéticas, se desenvolve sob a forma de diversos *fatores*, o sistema de Hegel — graças não ao seu idealismo, mas ao seu caráter dialético — dá uma visão da realidade histórica, tão útil quanto a Juva pelo avesso calçada a mão do homem. Os formalistas (o mais genial dentre eles é Kant) não vêem, entretanto, a dinâmica do desenvolvimento, e sim um corte transversal d'êlo, no momento exato de sua própria revelação filosófica. Eles descobrem aí a complexidade e a multiplicidade de seu objetivo (e não do processo, porque não pensam em termos de processo). Essa complexidade, eles analisam e classificam. Dão nomes aos elementos, que imediatamente se transformam em essências, em subabsolutos, sem pai nem mãe: a religião, a política, a moral, o direito, a arte... Não se trata mais da Juva da história ao avesso, e sim da pele arrancada aos dedos e dessecada até a abstração completa. A mão da história torna-se então o produto da *interação* do polegar, do indicador, do médio e de outros *fatores*. O fator estético é o dedo mínimo, o menor, mas não o menos amável dos dedos.

O vitalismo, em Biologia, é uma variante dessa fetichização dos diversos aspectos do processo universal, sem compreensão de sua relação interior. A moral e a estética absolutas e colocadas além do social, como à superfísica força vital absoluta, só falta um Criador. A multiplicidade de *fatores* independentes, sem começo nem fim, não constitui mais do que um politeísmo camuflado. E, se o idealismo de Kant representa historicamente a tradução do cristianismo na linguagem da filosofia racionalista, todas as variedades do formalismo idealista conduzem, aberta ou veladamente, a Deus como causa de todas as causas. Em comparação com a oligarquia idealista de uma dezena de subabsolutos, um Criador pessoal e único já significa um elemento de ordem. Aí reside a conexão mais profunda entre as refutações formalistas do marxismo e as refutações teológicas do darwinismo.

A escola formalista representa um abórto do idealismo, aplicado aos problemas da arte. Os formalistas revelam uma religiosidade que amadureceu muito depressa. São os discípulos de São João: para eles, "no começo era o Verbo". Mas, para nós, o começo era a ação. A palavra acompanhou-a como sua sombra fonética.