

Introdução

Lev Nikolaievich Tolstói nasceu em Agosto de 1828 na aldeia russa de Iasnaia Poliana. Os seus pais, o conde Nikolai Ilitch Tolstói e a condessa Maria Tolstaia, eram, de resto, os únicos proprietários de toda a aldeia, para quem todas as outras pessoas trabalhavam. Morreu passados 82 anos, precisamente enquanto fugia de Iasnaia Poliana, da condição social que herdou e também do estrondoso sucesso que entretanto tinha alcançado como escritor. A fuga foi interrompida na estação de caminho-de-ferro da pequena localidade de Astapova, também na Rússia, em Novembro de 1910. Sobreviveram-lhe sete dos seus treze filhos.

Não é exagero dizer que, nesse dia, morreu uma das pessoas mais importantes e conhecidas do seu tempo, sobretudo graças ao impacto mundial de romances como *Guerra e Paz* e *Anna Karénina*, mas também às suas pouco convencionais posições políticas, religiosas e sociais. De crítico severo das classes privilegiadas, às quais ele próprio pertencia — e que, em sua opinião, eram capazes de fazer tudo pelos pobres, menos deixar de servir-se deles —, à sua defesa de um

cristianismo anárquico, que nenhuma Igreja era capaz de reconhecer, passando pela condenação de todo o tipo de preconceitos patrióticos, pela apologia de um pacifismo activo e do respeito pelos animais, até à luta contra a fome no seu país, Tolstói era, com o seu ar de profeta bíblico, alguém que defendia o que poucos tinham a ousadia de defender.

Mas quem era, realmente, Tolstói? Talvez nem ele mesmo fosse capaz de responder de forma esclarecedora, como se pode confirmar nos seus *Diários*, mais precisamente na entrada do dia 7 de Julho de 1854: «Quem sou eu? Um dos quatro filhos de um tenente-coronel na reserva, que ficou órfão aos sete anos de idade, tendo sido educado por mulheres e por estranhos e que, sem qualquer preparação mundana ou intelectual, se fez ao mundo por volta dos dezassete anos [...]. Sou feio, grosseiro, sujo e mal-educado, quando vejo as coisas como o mundo as vê. Sou irascível, chato, intolerante e tímido como uma criança. Sou um labrego com todas as letras. O que sei aprendi-o sozinho, mal, aos solavancos, de modo descosido; e é bem pouco. Sou imoderado, indeciso, inconstante, estupidamente vaidoso e expansivo como todos os fracos. Coragem é coisa que não tenho. A minha preguiça é tal que a ociosidade se tornou para mim uma exigência. Sou boa pessoa, entendendo por isso que gosto do bem, fico de mal comigo quando dele me afasto e é com agrado que volto atrás. Todavia, há em mim uma coisa que pode mais que o bem: a glória. Sou tão ambicioso que, a darem-me a escolher entre a glória e a virtude, receio bem que escolhesse a primeira. Modesto é que não sou, sem sombra de dúvida. Por isso me vêm com este ar de cão batido, por fora, mas se querem saber o que é o orgulho, olhem lá para dentro.»

Este auto-retrato psicológico dá bem a ideia da complexidade e da luta interior de alguém em busca da

autenticidade, que os seus romances talvez apenas deixem transparecer.

Mas isso é algo que se torna completamente notório na obra ensaística do último período da sua vida, no qual, já cansado do vazio que a fama de escritor universal lhe deixou, decidiu dedicar-se à reflexão filosófica sobre questões que ele mesmo considerou bem mais importantes e urgentes do que as abordadas nos seus romances. Foi durante esse período que Tolstói escreveu importantes ensaios filosóficos: sobre questões sociais, pedagógicas, políticas, religiosas e estéticas. Os mais destacados ensaios desse período são *Confissão*, sobre a questão do sentido da vida, e este *O Que é a Arte?*, cujo interesse filosófico tem vindo a crescer, continuando ambos a ser tidos em conta, tanto na discussão actual sobre o problema metafísico do sentido da vida como na discussão sobre a definição e o valor da arte, respectivamente.

Tolstói e as teorias estéticas do seu século

Para melhor se compreender a singularidade das posições filosóficas defendidas em *O Que é a Arte?*, é útil dar uma ideia do contexto artístico e das ideias estéticas predominantes na época em que foi escrito.

Publicado em 1898, depois de quinze anos a trabalhar nele, o ensaio *O Que é a Arte?* surge na parte final de um século marcado por grandes ideologias e ideais revolucionários, por vezes incompatíveis, tanto em termos sociais e políticos como artísticos e estéticos. Como qualquer outro aspecto da vida social, também o papel da arte e o lugar do artista na sociedade acabaram por ter de ser reequacionados. Por isso, os próprios artistas, mais do que os filósofos, sentiram ne-

cessidade de justificar a importância da sua actividade, bem como o papel que lhes competia desempenhar. Não é, pois, de estranhar que as principais teorias acerca do valor e da função que a arte eventualmente possa ter — questões claramente filosóficas —, tenham como protagonistas mais destacados os artistas ou críticos de arte e não tanto os filósofos profissionais. Por isso, algumas das mais influentes ideias estéticas do século XIX estão normalmente associadas a movimentos artísticos e literários, como o romantismo, o realismo e o esteticismo.

O romantismo — que começou na literatura, alargando-se depois à pintura, à escultura e, por fim, à música — foi, sem dúvida, o mais influente, duradouro e abrangente movimento artístico do século XIX. São muitas as ideias defendidas pelos românticos, algumas das quais vêm de trás. Mas aquela que mais sobressai é a ideia de que a matéria-prima da criação artística é a emoção e o seu carácter estritamente subjectivo. A função do artista, de acordo com o romantismo, não é retratar a realidade objectiva exterior, mas antes penetrar nas profundezas do universo interior de sentimentos que ele mesmo vivencia. Descrever a natureza física exterior ou a realidade objectiva era o que a ciência estava já a fazer, aparentemente com enorme sucesso — um sucesso nunca visto até então. Contudo, esse sucesso deixava completamente inexplorado o mundo, não menos complexo, diversificado e importante, dos sentimentos. A compreensão desse mundo só poderia ser alcançada por intermédio da arte e só o artista estaria apto a encontrar a melhor forma de exprimir sentimentos. Sendo assim, torna-se bastante fácil justificar o papel do artista na sociedade, bem como a importância e o valor da arte: esta é, afinal, uma forma de obter conhecimento acerca daquilo que não está ao alcance da ciência.

Associada à concepção da arte como expressão de sentimentos foi-se formando uma dada imagem do artista romântico: por um lado, ele passa a ser visto como um ser atormentado, obrigado a experimentar, em nome da sinceridade que se lhe exige, os sentimentos que exprime, por mais contraditórios e dilacerantes que sejam; por outro lado, passa também a ser visto como um génio incompreendido, na medida em que exprime o que mais ninguém ousaria exprimir. Isto, por sua vez, acaba por colocar o artista, mais do que a própria obra, no centro das preocupações românticas.

Em sentido oposto, surge o realismo. Este movimento, que aparece em meados do século XIX, é uma reacção declarada a uma arte que, como queriam os românticos, fecha os olhos ao que está diante de si, ao que se passa na sociedade e ao mundo das pessoas comuns, incluindo os pobres e os explorados. Ao passo que o romantismo fala de uma arte sem consciência social, os realistas batem-se por uma arte socialmente responsável. A imagem do artista ensimesmado, própria do romantismo, deveria, pois, dar lugar à do artista socialmente empenhado, senão mesmo do artista revolucionário.

Como se verá, Tolstói é claramente influenciado por ambos os movimentos, mas está longe de se rever em qualquer deles. A sua teoria da arte como expressão de sentimentos aproxima-o do romantismo, mas em tudo o resto se demarca de forma muito vincada, nomeadamente ao defender que nem todos os tipos de sentimentos contam e, sobretudo, que a finalidade da expressão é de cariz moral (é o progresso moral da humanidade) e não epistémico (não é o conhecimento do que se passa no interior do sujeito). A própria ideia do artista romântico como génio incompreendido e ensimesmado o repugna mais do que qualquer outra, alegando que um artista assim não só não serve a arte

como lhe é mesmo prejudicial, na medida em que é responsável por colocar simulacros de arte no lugar da arte autêntica. Algumas das páginas mais contundentes de *O Que é a Arte?* visam precisamente desmascarar de forma impiedosa a, segundo Tolstói, falsa arte de algumas das mais sonantes obras do romantismo: a *Nona Sinfonia* e a *Sonata Opus 101* de Beethoven, bem como a tetralogia de *O Anel* de Wagner.

Por sua vez, ao defender uma concepção da arte completamente oposta ao tipo de preocupações próprias das classes ricas e de pessoas ociosas, Tolstói aproxima-se do realismo: a arte autêntica, considera ele, dá voz a sentimentos comuns, mas genuínos, das pessoas simples e trabalhadoras do povo. Os poucos exemplos dados por Tolstói de arte genuína ou de boas obras de arte da sua época são, na sua maioria, de obras associadas ao realismo: pinturas de Millet e Lhermitte, alguns romances de Dickens e de Dostoiévski, bem como *Os Miseráveis*, de Victor Hugo (refere também canções de embalar, danças e histórias populares, quase sempre de autoria anónima, mas amplamente difundidas entre o povo e as classes trabalhadoras). Mesmo assim, exceptuando aqueles dois pintores, nenhum dos outros são exemplos indisputáveis de realismo. Em contrapartida, refere de forma algo depreciativa autores claramente realistas, como Émile Zola, ignorando completamente Balzac, Stendhal ou Flaubert, e dando o benefício da dúvida a Maupassant.

Mas há um outro importante movimento estético do seu tempo com o qual Tolstói não tem mesmo qualquer afinidade, opondo-se-lhe totalmente: o movimento da arte pela arte, encabeçado por Théophile Gautier, também conhecido como esteticismo. Este movimento baseia-se numa concepção não-funcionalista da arte, isto é, uma concepção da arte segundo a

qual ela não serve qualquer outro propósito exterior a si mesma. É a arte que dá a si a sua finalidade, pelo que se justifica por si mesma. A ideia subjacente é que a arte tem valor intrínseco e que isso é, em termos sociais, justificação suficiente para merecer a mais elevada estima.

Tolstói considera isto uma completa perversão da arte e dá vários exemplos de arte simbolista que, segundo ele, ilustram a vacuidade da teoria da arte pela arte. Obras de Jean Moréas, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e outros são apontadas como meras imitações de arte — nem sequer má arte são. E o mesmo em relação às pinturas simbolistas de Odilon Redon, Puvis de Chavannes e outros. A arte decadentista é outro dos alvos de Tolstói. Os decadentistas, como Oscar Wilde, acreditam que a arte nunca deve ser avaliada em termos morais. O decadentismo — que, segundo Tolstói, também encontra apoio em algumas ideias de Nietzsche — acaba por ser como que um prolongamento do esteticismo: de acordo com os esteticistas, a arte tem valor autónomo; de acordo com os decadentistas, a arte não só tem valor autónomo como nem sequer pode haver obras de arte morais ou imorais. Para os decadentistas, arte e moral são coisas completamente independentes. Mas nada pode ser mais contrário ao que defende Tolstói, para quem a questão do valor da arte encontra resposta numa forma extrema de moralismo.

Esta é, muito genericamente, a posição de Tolstói em relação às principais ideias estéticas surgidas no seu conturbado século. Havia, todavia, concepções estéticas vindas do século anterior e que continuavam a ter os seus adeptos. Entre essas concepções destacavam-se a estética kantiana do belo, entretanto reciclada por Schopenhauer, e a metafísica hegeliana do belo, a qual, nas palavras de Tolstói, o mesmo Schopenhauer

mostrou não passar de puro misticismo. Como se verá adiante, Tolstói rejeitava também estas estéticas, as quais padeciam do vício fatal de se basearem nas noções de beleza e de prazer, que, para ele, iam dar ao mesmo. Por sua vez, obras que procuravam um certo equilíbrio formal — outra ideia de inspiração kantiana —, eram igualmente desclassificadas por Tolstói, acusando-as de serem demasiado racionais e carecerem de algo que é uma condição necessária da arte: a capacidade de contagiar as pessoas com os sentimentos vividos pelo artista.

Em suma, nem o romantismo, nem o realismo, nem o esteticismo, nem Kant, nem Hegel, nem Schopenhauer, nem Nietzsche conseguem oferecer qualquer resposta minimamente satisfatória para as questões da essência e do valor da arte, que Tolstói pensa estarem estreitamente ligadas. Essa foi, provavelmente, a principal motivação de Tolstói para escrever este ensaio, no qual fica bem patente a singularidade do seu pensamento estético num século em que não faltaram teorias estéticas.

Três questões: a definição, o valor e a avaliação da arte

Em *O Que é a Arte?*, Tolstói propõe-se explicitamente responder a uma pergunta, acabando por responder a três.

A primeira é dada pelo próprio título e trata do problema da definição de arte. Vale a pena referir que este é o primeiro texto conhecido em que é defendida, de forma articulada, uma definição explícita de arte. Isto não significa que algumas das ideias em que Tolstói se baseia sejam originais, mas que nunca antes deste ensaio a pergunta que o intitula recebeu uma resposta que apresentasse as condições necessárias e

suficientes da arte. Neste sentido, *O Que é a Arte?* é um ensaio pioneiro, ainda que padeça das imperfeições de todas as obras pioneiras.

Em resposta à pergunta do título, Tolstói apresenta uma definição funcionalista de arte, procurando mostrar que faz parte da própria natureza da arte cumprir uma dada função. Trata-se, portanto, também de uma definição essencialista. Dizer que a arte se define essencialmente pela sua função é dizer que algo é arte em virtude do propósito ao serviço do qual ela está.

Nem todas as teorias da definição de arte são funcionalistas, nem essencialistas. Por exemplo, as chamadas definições institucionalistas de arte — de que George Dickie veio a ser o principal proponente —, segundo as quais algo é arte se, e só se, for aceite como objecto de apreciação pelos especialistas da área, não são definições funcionalistas. Isto porque, de acordo com as definições institucionalistas, o que faz um objecto ser arte ou não é independente da sua função; desde que os entendidos — aqueles que actuam no seio das instituições relevantes — assim o considerem, esse objecto será arte. E estas teorias também não são essencialistas, pois não há, de acordo com elas, características que todas as obras de arte possuam e não possam deixar de possuir: aquilo que faz uma obra ser arte são características de natureza contextual, extrínsecas às próprias obras. No caso das teorias funcionalistas, como a de Tolstói, um objecto é arte quando desempenha efectivamente a sua função, e não é arte quando não desempenha a função que qualquer objecto de arte é suposto desempenhar. Há, pois, uma função que todas as obras de arte, e só elas, têm; e faz parte da essência de todas as obras de arte desempenhar tal função.

Todavia, uma definição não tem de dizer por que razão a arte é algo importante e valioso. A definição

apenas serve para distinguir o que é arte do que não o é. Se, por exemplo, alguém defendesse a estranha teoria de que a função da arte é pôr o autor destas linhas a dormir, então aquele que fizesse algo com o único propósito de pôr o autor destas linhas a dormir estaria a fazer arte, mesmo que o sono do autor destas linhas não seja algo especialmente valioso. Tudo o que se exige de uma definição de arte — ou de qualquer outra definição — é que nos permita distinguir os objectos que são arte dos que não o são. Uma definição assim entendida é meramente descritiva, não envolvendo quaisquer noções de valor.

Só que Tolstói não se limita a definir a arte, pois procura mostrar também que o propósito que a arte serve é algo importante e valioso. Por vezes é mesmo difícil destrinçar se Tolstói está simplesmente a definir a arte ou a explicar por que razão ela é valiosa, pois recorre frequentemente a noções de valor para distinguir o que é do que não é arte. Explicar por que razão a arte tem valor é, de resto, algo a que o título do ensaio não obriga, pelo que o próprio título pode ser ligeiramente enganador.

É, ainda assim, possível identificar duas teses principais neste ensaio. A primeira é, como seria de esperar, uma tese acerca da definição de arte, a qual nos diz que algo é arte se, e só se, tiver como função servir um dado propósito. Veremos adiante qual é, de acordo com Tolstói, esse propósito. A segunda tese é acerca do valor da arte, a qual nos diz em que consiste o valor desse propósito e, portanto, da própria actividade artística. Destas duas teses obtém-se quase naturalmente uma terceira, desta vez acerca da avaliação de obras de arte particulares: uma dada obra de arte é melhor ou pior do que outra na medida em que serve melhor ou pior a sua função, ou na medida em que satisfaz melhor ou pior o seu propósito. Assim, o que Tolstói

nos oferece neste ensaio é não apenas uma teoria da definição de arte, mas toda uma teoria da arte, que inclui: a) uma definição, b) uma justificação do seu valor e c) um critério de avaliação de obras de arte particulares.

É, todavia, duvidoso que Tolstói tenha tido plena consciência destas distinções teóricas, uma vez que as questões surgem algo entrelaçadas. Se virmos o percurso seguido pelo autor, isso torna-se mais claro.

Roteiro de O Que é a Arte?

Este ensaio está dividido em vinte capítulos, a que Tolstói não deu qualquer título. Eis, resumidamente, o conteúdo de cada um deles.

Tolstói começa o seu ensaio dando exemplos concretos que mostram a enorme importância atribuída à arte, a ponto de as diferentes artes consumirem uma enorme quantidade de recursos materiais e humanos, incluindo o sacrifício de vidas humanas inteiras. Todo o primeiro capítulo se destina a realçar a convicção geral de que a arte é algo muito valioso.

Mas porquê? Esta é a pergunta que o segundo capítulo irá enfrentar, expondo aquela que costuma ser a resposta habitual: a arte é valiosa e importante porque produz coisas belas. Tolstói, não começa, pois, por querer saber o que é a arte, mas por que razão ela merece tão grande atenção da nossa parte. Portanto, a questão do valor surge ainda antes da questão central da definição.

Se, como se diz, a arte é importante porque produz coisas belas, precisamos então de saber o que é a beleza. Este é o tema do terceiro capítulo. Aí, Tolstói passa em revista um leque bastante alargado de perspectivas acerca da beleza, não restando dúvidas quanto ao

profundo conhecimento que ele possuía da história da estética e, em particular, das ideias estéticas do seu tempo. Em certos casos, a leitura deste capítulo chega a ser bastante mais compensadora do que a de muitas histórias da estética, sobretudo no que respeita às teorias do século XIX. É, de resto, notável como, mesmo na distante e minúscula Iasnaia Poliana do século XIX, praticamente nenhuma das grandes ideias estéticas que circulavam nas maiores capitais culturais da Europa lhe eram estranhas. Isto talvez explique uma parte dos quinze anos que este ensaio levou a ser escrito. Apenas um nome é, inexplicavelmente, omitido: David Hume. Tanto mais que Tolstói mostra conhecer bem as teorias do gosto dos filósofos britânicos do século anterior (Hutcheson, Burke, Alison, Shaftesbury), não havendo uma palavra sequer sobre o padrão do gosto de Hume. Ainda assim, isso não o impede de distribuir as diversas teorias da beleza por dois grandes grupos: 1) as teorias místicas ou metafísicas, que se caracterizam por conceber a beleza como algo transcendente ou divino; 2) as teorias subjectivistas, segundo as quais a beleza é o que agrada. A teoria do padrão do gosto de Hume, caso tivesse sido referida, poderia perfeitamente integrar-se neste último grupo. Ora, Tolstói considera que as teorias do primeiro grupo se apoiam em pouco mais do que coisa nenhuma, ao passo que as do segundo grupo são bastante mais compreensíveis, até porque parecem estar de acordo com o que se observa.

É precisamente deste último grupo de teorias que o quarto capítulo trata, uma vez que o outro grupo de teorias é liminarmente descartado por não haver argumentos a seu favor que possam ser avaliados e discutidos. Contudo, a conclusão a que Tolstói chega acerca deste último grupo de teorias é que, também elas, têm de ser excluídas, uma vez que só de forma circular se

pode defender que a arte é aquilo que agrada: à pergunta «como sabemos que algo é belo?» responde-se «porque agrada», mas se perguntarmos por que razão isso agrada, a resposta é que agrada pelo facto de nos parecer belo. Além disso, acrescenta Tolstói, se a arte fosse a produção de objectos que agradam ou que dão prazer, então quaisquer tolices que nos agradassem seriam arte. Mas isso é absurdo, considera Tolstói. Portanto, a arte não pode ser aquilo que agrada ou que dá prazer. Em suma, Tolstói mostra, primeiro, que o argumento principal a favor da ideia de que a arte serve para produzir objectos bonitos ou que dêem prazer é falacioso — trata-se da falácia da circularidade, ou petição de princípio — e termina com um argumento por redução ao absurdo para mostrar que essa teoria nos obrigaria a aceitar o que é manifestamente inaceitável.

E assim se chega ao quinto capítulo, um dos capítulos fulcrais do ensaio, pois é onde a questão central da definição é abordada. Tendo em conta as conclusões a que chegou no capítulo anterior, Tolstói apresenta uma definição de arte completamente independente da noção de beleza. A arte não é, pois, uma questão de beleza. Nem de prazer, dada a ligação entre uma coisa e outra. O que é, então, a arte? Uma resposta inicial leva-o a dizer que a arte é a expressão ou transmissão de sentimentos, de modo a que aqueles que apreciam as obras de arte sejam contagiados pelos mesmos sentimentos que o artista teve ao criar a obra. A arte é, pois, definida como uma espécie de comunicação, em que aquilo que é comunicado não consiste em ideias ou pensamentos — como na comunicação verbal —, mas antes em sentimentos. Ao modo de transmissão Tolstói chama «contágio», entendido como a capacidade de a obra de arte unir no mesmo sentimento artista e público. Em suma, o artista (emissor)

comunica ao público (receptor) o que efectivamente sente no acto de criação (mensagem) de modo a que o mesmo sentimento seja, por intermédio da obra (canal de comunicação), partilhado por todos. Isto implica que o artista sinta realmente o que exprime — isto é, que seja sincero, não fingidor —, mas também que o público sinta os mesmos sentimentos que ele teve e não outros — ou seja, que sinta só os que ele teve, em vez dos que ele não tem. Além disso, a expressão de sentimentos tem de ser intencional, caso contrário uma pessoa que chore porque está triste, fazendo outros ficarem também tristes, estaria a fazer arte. Esta é, em traços gerais, a teoria de arte como expressão. Tolstói adverte que está a falar de arte autêntica e não de simulacros ou imitações de arte. Frequentemente, o que passa por arte não o é, pelo que a distinção entre a arte verdadeira e as falsificações da arte é aqui crucial.

No capítulo seguinte, Tolstói volta a pegar na concepção errónea da arte como algo que agrada, procurando uma explicação para o facto de ela ter sido durante tanto tempo associada ao prazer. A explicação é dada pela degeneração do verdadeiro espírito cristão, que afectou o próprio conceito de arte. Aqui, Tolstói começa por sugerir uma forte associação entre o verdadeiro espírito cristão e a arte verdadeira. O verdadeiro espírito cristão não é, contudo, a doutrina veiculada pela Igreja, nem a concepção sectária e supersticiosa das religiões institucionais. O verdadeiro espírito cristão encontra-se na ideia de partilha e de união entre as pessoas, presente no princípio de fraternidade universal. Ora, como se viu no capítulo anterior, sem partilha de sentimentos, não há arte. Foi o abandono desse princípio cristão que levou as pessoas a procurar outros fins para a arte. Princípio esse cuja corrupção se deve à acção da própria Igreja, sublinha Tolstói. Daí que faça uma distinção clara entre as doutrinas da Igreja e

a verdadeira consciência religiosa. É nesta, e não naquelas, que se encontra o sentido de partilha e de fraternidade universal que constitui a mais elevada consciência religiosa da sua época.

No sétimo capítulo, procura desfazer o que considera uma confusão conceptual, de que Alexander Baumgarten, o fundador da estética como disciplina filosófica, foi um dos maiores responsáveis: a confusão entre o bem, a beleza e a verdade. Tolstói argumenta que estes três conceitos são independentes. A motivação de Tolstói é bloquear o pretendido regresso às teorias da beleza através da identificação desta com o bem e com a verdade. A conclusão é que a beleza, o bem e a verdade não só não se identificam como até se opõem, ao contrário do que afirmavam Baumgarten e muitos outros.

No oitavo capítulo, acrescenta à degenerescência do verdadeiro espírito cristão, referida no capítulo sexto, uma outra razão responsável pelo afastamento da arte em relação à sua função: os interesses e preocupações das classes altas e poderosas tornaram-se cada vez mais exclusivos e diferentes das preocupações das classes populares. Tornando-se cada vez mais exclusiva e afastada dos interesses das outras pessoas, a arte das classes dominantes tornou impossível a partilha de sentimentos por todos, contribuindo mais para separar do que para unir.

No nono capítulo, Tolstói passa, então, a caracterizar essa arte exclusiva das classes dominantes, procurando mostrar como ela não tem outra função que não seja a satisfação de prazeres cada vez mais exclusivos de pessoas de um certo círculo. Ora, isso de modo algum poderia contribuir para unir as pessoas. Pelo contrário, apenas gera obras elitistas e incompreensíveis para quem não viva uma vida ociosa e entregue aos prazeres próprios das classes altas. Deu-se, assim, um empobrecimento do conteúdo da arte, que se tor-

nou cada vez mais extravagante e artificial: orgulho, desejo sexual e tédio são os sentimentos exclusivos da arte das classes ricas. A erotização da arte, por um lado, e a arte cerebral, por outro, tomam o lugar das reais preocupações e sentimentos do povo.

As consequências disso são, como se refere no décimo capítulo, uma cada vez maior exclusividade da arte, pois destina-se a círculos fechados, tornando-se complicada e ininteligível para quem não pertença a tais círculos. A maior parte deste capítulo destina-se precisamente apresentar abundantes exemplos disso, em especial dos simbolistas Moréas, Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, que Tolstói considera não passarem de meras falsificações da arte.

Os mecanismos de falsificação da arte são expostos no capítulo onze. Tudo começa quando, numa tentativa de comunicação de sentimentos, o emissor ilude a sua falta de sinceridade recorrendo ao empréstimo, à imitação, ao efeito e à distração. O empréstimo consiste em ir buscar temas ou características de obras anteriores e apresentá-los como se fossem novos — é aquilo a que ele chama «objectos poéticos». A imitação consiste em dar uma ideia de precisão e realismo por meio de descrições minuciosas mas irrelevantes — descrever ou imitar os sons que se ouvem enquanto alguém fala num romance, o tom de voz, etc. O efeito consiste em usar e abusar dos contrastes, do efeito surpresa, da excitação dos desejos, seja retratando por meio de uma arte o que é habitualmente retratado por outra diferente, ou suscitando uma certa reacção no público. A distração consiste em acrescentar pontos de interesse a uma obra, de modo a que possa ter múltiplas interpretações. Tolstói dá exemplos concretos para as diferentes artes: literatura, teatro, pintura, música, etc. Muitas vezes elogia-se uma dada obra por ser poética, ou realista, ou eficaz, ou interessante. Mas

Tolstói considera que tudo isso são mecanismos de falsificação da arte: «poética» quer realmente dizer que é emprestada; «realista» quer apenas dizer que é uma imitação; «eficaz» quer simplesmente dizer que nos impressiona, tal como nos impressiona quando vemos alguém a esvair-se em sangue; «interessante» apenas quer dizer que desperta a nossa curiosidade. Só que nenhuma dessas características é artística, pois nenhuma delas nos permite ficar contagiados com o sentimento experimentado pelo artista. Pelo contrário, atrapalham a verdadeira comunicação artística.

O que leva, então, as pessoas a optar pelas falsificações da arte, preferindo-as à arte genuína? Tolstói responde a isso no décimo segundo capítulo. São três as razões: a) a profissionalização da arte, em virtude das suas altas remunerações; b) a crítica de arte; e c) as escolas de arte. De forma bastante coerente com a sua definição de arte, Tolstói é particularmente persuasivo a explicar como essas razões contribuem para a proliferação de arte forjada.

O capítulo treze é bem conhecido pelo desconcertante e corrosivo exemplo que dá de arte forjada: as quatro óperas que constituem a aclamadíssima tetralogia *O Anel dos Nibelungos*, de Wagner. Neste capítulo pode-se encontrar um misto de reflexão estética, crítica social e denúncia impiedosa de um certo pedantismo cultural.

No capítulo catorze, Tolstói faz um curioso cálculo estatístico para mostrar que a maior parte daquilo que é tido como arte nem sequer é arte, ou então não passa de má arte. Mais uma vez, surgem exemplos desconcertantes de má arte, como é aqui o caso da sonata para piano *Opus 101*, de Beethoven.

A diferença entre arte verdadeira e falsa arte é esclarecida no capítulo seguinte. Neste, Tolstói retoma a definição dada no quinto capítulo, completando-a no

sentido de mostrar como tal definição funciona na prática. Assim, começa por dizer que o sinal inequívoco da arte autêntica é o contágio. Uma obra a que falte particularidade, clareza ou sinceridade dos sentimentos transmitidos não é arte verdadeira, precisamente porque é incapaz de contagiar. Mas tanto a particularidade — ou especificidade — como a clareza dependem, afinal, da sinceridade. Portanto, a arte autêntica exige autenticidade do artista na expressão de sentimentos.

No capítulo dezasseis procura mostrar como o critério atrás exposto se aplica na avaliação de obras de arte particulares. Neste capítulo, Tolstói responde, portanto, à questão da avaliação de obras de arte. E esta é a terceira questão — as outras são, como vimos, as da definição e do valor da arte — referida no início deste resumo. Dado que Tolstói define instrumentalmente a arte, o critério que permite distinguir as boas das más obras de arte decorre naturalmente da própria função da arte, bem como da teoria do valor a ela associada. Assim, a qualidade de uma dada obra de arte depende, segundo Tolstói, da qualidade dos sentimentos transmitidos. Se os sentimentos transmitidos por uma dada obra forem moralmente perniciosos, então essa é uma má obra de arte: por exemplo, se uma obra de arte transmitir sentimentos sectários, que dividem as pessoas em vez de as unir, essa obra é moralmente perversa e, portanto, uma má obra de arte. É habitual designar-se esta perspectiva como «moralismo». De acordo com o moralismo, um defeito moral de uma obra pode constituir um defeito estético. Mas Tolstói vai mais longe, pois sugere que qualquer defeito moral de uma obra é sempre um defeito estético, defendendo uma forte dependência da estética relativamente à moral. Por isso se costuma classificar Tolstói como moralista extremo, distinguindo-o de outras formas de moralismo moderado, como o que é actual-

mente defendido por Noël Carroll ou Martha Nussbaum, por exemplo. Mas isto diz respeito à avaliação de obras de arte quanto ao seu conteúdo. No que diz respeito à capacidade de contágio, elas devem ser avaliadas consoante as diferentes combinações e graus das três características apresentadas no capítulo anterior: particularidade, clareza e sinceridade.

O capítulo dezassete dá, finalmente, uma resposta à questão do valor da arte, com a qual se iniciou o ensaio. A resposta é que a arte é importante porque constitui um órgão de progresso moral da humanidade, órgão esse insubstituível, uma vez que aquilo que a arte permite alcançar não poderia ser alcançado por outros meios. Através do discurso pode-se comunicar ideias e pensamentos, mas só a arte permite comunicar sentimentos. Ora, é a partilha de sentimentos que promove a irmandade, união e amor entre as pessoas. Desde que esses sentimentos possam ser partilhados por todos sem excepção, a arte torna possível um sentido comum de aperfeiçoamento. Excluem-se, portanto, todos os sentimentos de carácter sectário, que separam em vez de unir: os sentimentos patrióticos, os favoráveis a uma dada religião, os que são próprios de uma dada classe e outros que afectam apenas uma parte das pessoas. O moralismo de que se falou atrás decorre, pois, da uma concepção mais abrangente do valor da arte em geral: a promoção e o aperfeiçoamento moral da humanidade.

Mas quais são os sentimentos que unem e que contribuem para o aperfeiçoamento moral da humanidade? Isso é esclarecido no capítulo dezoito. Esses sentimentos são os que se elevam acima de interesses particulares e se encontram presentes no verdadeiro espírito cristão: a mais elevada consciência religiosa da sua época, como refere Tolstói. A mais elevada consciência religiosa é, no fundo, a consciência daquilo

que nos torna melhores não só como indivíduos, mas como irmãos iguais entre si, sem excluir seja quem for: os sentimentos de partilha, de união, de fraternidade universal e de amor pelos outros. Neste aspecto, dir-se-ia que o raciocínio moral de Tolstói é de inspiração aristotélica: em vez de procurar um princípio moral universal, interroga-se antes sobre que traços de carácter, ou virtudes, são desejáveis e que, portanto, merecem ser promovidos. Ora, tais virtudes são as que se encontram na doutrina religiosa inspirada no exemplo de Cristo. São esses princípios que devem guiar a nossa acção e que a arte pode incutir nas pessoas pela via do sentimento. Tais princípios não são, contudo, os de Igreja alguma, que servem mais para separar do que para unir. A verdadeira doutrina cristã — não qualquer das suas muitas perversões — é uma doutrina universalista que serve como guia moral da arte.

O capítulo dezanove destina-se a prever o que deverá ser a arte do futuro: uma arte universalista, de todos e para todos, que abandone todas as formas de elitismo, de sectarismo e de exclusivismo.

Tolstói termina o seu ensaio comparando o que se passa na arte com o que se passa na ciência, fazendo um diagnóstico para a ciência idêntico ao que fez para a arte. Conclui defendendo que ambas devem estar ao serviço do aperfeiçoamento da humanidade e dos reais interesses das pessoas, cada uma no seu próprio campo, mas completando-se. Ambas são, pois, extremamente importantes.

Um balanço

A teoria da expressão de Tolstói não suscitou grande discussão no seu tempo. O facto de não ser possível associá-la a qualquer das perspectivas estéticas em

confronto naquela época contribuiu certamente para isso. Era uma teoria que, apesar de incorporar ideias já conhecidas, lhes dava um sentido próprio, dificultando o enquadramento propício à sua avaliação crítica. A própria questão da definição de arte ainda não era, na altura, uma questão premente, como veio a ser depois, com a revolução da arte moderna do século xx. Só com o passar do tempo se tornou cada vez mais claro o carácter seminal da teoria expressivista de Tolstói, mesmo que a versão mais popular da teoria da arte como expressão tenha sido posteriormente desenvolvida por R. G. Collingwood, e mesmo que outras teorias da expressão mais recentes tenham assumido contornos muito diferentes, como é o caso da teoria expressivista de Susanne Langer.

A versão de Collingwood, em particular, tem muito em comum com a de Tolstói, ainda que aquela se centre apenas na questão da definição, deixando de lado a questão do valor, que foi por onde Tolstói fez entrar a moral e a religião. Pondo de parte, pois, a questão do valor da arte, a semelhança entre as teorias de ambos é tal que algumas das objecções apontadas a uma podem também ser apontadas à outra.

Uma dessas objecções é a do carácter restritivo da definição expressivista, isto é, o facto de tal definição não se poder aplicar a uma enorme quantidade de obras que são geralmente classificadas como arte, muitas delas encaradas como obras de arte paradigmáticas. É relativamente fácil conceder que certas obras de Shakespeare, por exemplo, não têm como função transmitir os sentimentos que o próprio autor sentiu, pretendendo simplesmente divertir o público. Mas, em bom rigor, o próprio Tolstói não veria casos assim como contra-exemplos à sua definição. Ele mesmo se antecipou, excluindo esse tipo de obras do âmbito da arte, chegando ao ponto de excluir obras de Miguel Ângelo,

Beethoven, Wagner e, inclusivamente, os seus próprios romances *Guerra e Paz* e *Anna Karénina*. Ora, estes casos apenas mostram que a definição de Tolstói é fortemente revisionista, e não que seja inoperacional. Tolstói poderia ripostar, coerentemente, que a sua definição inclui apenas aquilo que precisa de incluir e que, portanto, não tem o carácter restritivo que lhe apontam. Contudo, a resposta de Tolstói dificilmente poderia ser satisfatória, pois tem de haver maneira de testar as definições propostas. Ora, esse teste só pode ser o de confrontar a definição com casos tidos como obras de arte paradigmáticas. Sendo assim, uma definição que exclua da extensão do conceito de arte obras como *Anna Karénina* ou a sonata para piano *Opus 101* de Beethoven tem consequências inaceitáveis, pelo que não pode ser uma boa definição.

Outra dificuldade é haver demasiados casos acerca dos quais a definição não permite decidir se estamos ou não perante obras de arte. Basta pensar em obras cujos autores nunca chegámos a conhecer, caso em que também não podemos saber se os sentimentos produzidos nos apreciadores de tais obras são os mesmos que o autor experimentou. Ou até casos de obras colectivas e obras executadas ou interpretadas por dezenas de pessoas diferentes, que teriam de experimentar exactamente os mesmos sentimentos, precisamente no mesmo momento. Mas se a definição proposta não nos consegue ajudar nestes casos — e se tais casos são, ainda por cima, tão frequentes —, então a definição é praticamente inútil.

Há outras objecções à definição expressivista, bem como às teorias do valor e da avaliação de obras de arte, que o leitor poderá descobrir por si. A ideia aqui é apenas mostrar como a definição pode ser, e tem sido, desafiada. Ainda assim, a teoria de Tolstói capta um aspecto muito importante da nossa relação com a

arte: o papel da emoção na apreciação e na valorização da arte. Até que ponto Tolstói nos ajudou a compreender melhor o papel da emoção na arte, cabe ao leitor decidir. Certamente que mesmo o leitor que não se reveja em muito do que Tolstói defende neste ensaio terá razões para se sentir compensado com a sua leitura.

* * *

Duas notas finais acerca desta tradução directa do russo. A primeira diz respeito às notas de rodapé que o leitor irá encontrar ao longo do ensaio. Algumas são do editor russo, cuja edição se utilizou para esta tradução; outras são da responsabilidade da tradutora; outras ainda da responsabilidade do revisor científico; e há também algumas, poucas, do próprio Tolstói. Optou-se por acrescentar apenas a indicação do autor naquelas que são da responsabilidade do próprio Tolstói, pois são as únicas cuja autoria nos pareceu relevante do ponto de vista filosófico, poupando o leitor à repetição que seria a indicação do autor em todas e cada uma das outras.

A segunda prende-se com os poemas de autores franceses e outros excertos que Tolstói manteve na língua original. Procurou-se, nesta tradução, respeitar as decisões de Tolstói. Contudo, incluiu-se, sempre que possível, as respectivas traduções em rodapé, excepto no Apêndice I. Muitos desses poemas tinham já traduções para a nossa língua, caso em que nos socorremos delas.

AIRES ALMEIDA
Portimão, Março de 2013