

**DMITRI PÍSARIEV E JEAN-JACQUES ROUSSEAU:  
Notas sobre as querelas estéticas francesa (século XVIII) e russa  
(século XIX) e seus possíveis paralelos**

Prof. Dr. Bruno Barreto Gomide<sup>1</sup> (USP/FFLCH)  
Mestranda Priscila Nascimento Marques<sup>2</sup> (USP/FFLCH)

**Resumo:**

*O objetivo do presente trabalho é abordar as discussões que envolveram a temática das artes no Século das Luzes, na França e no século XIX, na Rússia. Para cada contexto elegeu-se um protagonista – Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Dmitri Ivanovitch Písariev (1840-1868), respectivamente – cujas idéias serão inicialmente esboçadas e situadas no debate. No caso de Rousseau o foco consistirá no exame do texto de 1758, Carta a D'Alembert. Písariev foi um crítico radical de forte impacto no curto período de sua vida. Dialogava intensamente com outros críticos e artistas, sempre marcando posições controversas que deram novo ânimo à querela estética. Por fim, buscar-se-á tecer alguns paralelos entre as idéias previamente desenvolvidas, de modo a apresentar possíveis convergências, sem, entretanto, objetivar fundir paradigmas e contextos que são sabidamente distintos.*

**Palavras-chave:** Crítica Literária Russa, Estética, D. I. Písariev, J. J. Rousseau.

**1. Rousseau e a Carta a D'Alembert**

Foi no campo da discussão acerca da função pedagógica dos espetáculos que Jean-Jacques Rousseau escreveu sua *Carta à D'Alembert* em 1758. Diante do problema central dos espetáculos (seu efeito sobre o espectador e a possibilidade de atuar no aprimoramento moral do homem) Rousseau apresenta dois pontos: o teatro é incapaz de ensinar o homem a ser virtuoso; pode, contudo, reforçar seus vícios, ao espelhá-los: “em consequência de sua própria inutilidade, o teatro, que nada pode para corrigir os costumes, pode muito para corrompê-los” (Rousseau: 1993: 73). Conforme observa Salinas Fortes (1997: 145), “estamos aqui diante de um repúdio específico de uma crítica específica a um gênero específico de teatro”<sup>1</sup>. Para Rousseau os espetáculos são determinados pelo prazer que proporcionam (“quanto à espécie dos espetáculos, ela é necessariamente determinada pelo prazer que eles proporcionam” (Rousseau, 1993: 41)), de forma que, se os espetáculos são “um quadro das paixões humanas, cujo original está em nossos corações” (Rousseau, 1993: 41), eles serão tão bons quanto o for seu público<sup>2</sup>. A seguir Rousseau delimita os efeitos gerais do teatro: 1) reforçar o caráter nacional; 2) acentuar as inclinações naturais e 3) dar nova energia a todas as paixões. Daí decorre a descrença de Rousseau quanto a uma possível função civilizatória do teatro, pois para ele sua baliza é o homem e não o contrário. Dada essa limitação, Rousseau opõe à noção de perfectibilidade contínua do teatro (defendida por Diderot) uma noção de perfectibilidade máxima do mesmo, conforme observa Bento Prado Jr. (1975: 8).

<sup>1</sup> “Perguntar se os espetáculos são bons ou maus em si mesmos é fazer uma pergunta vaga demais; é examinar uma relação antes de ter determinados os termos. Os espetáculos são feitos para o povo, e só por seus efeitos sobre ele podemos determinar suas qualidades absolutas.” (Rousseau, 1993: 40).

<sup>2</sup> “O novo, no texto de Rousseau, é o uso que se dá a essa proposição, como preparação de uma genealogia dos valores: ela torna possível uma hierarquização das diferentes formas de espetáculo mediante um diagnóstico da *qualidade* do público. O espetáculo vale o que vale seu público, pra o bem como para o mal, e a vigilância o moralista só se justifica num caso excepcional – mas é justamente o caso do texto de D'Alembert – ,quando se quer impor a um público ‘saudável’ um espetáculo criado para um público doente” (Prado Jr., 1975: 29).

A impossibilidade dos espetáculos ensinarem a virtude decorre do fato desta ser anterior a eles: “Antes de haver comédias as pessoas não amavam o bem, não odiavam os maus, e será que esses sentimentos são mais fracos nos lugares que não têm espetáculos?” (Rousseau, 1993: 44). A virtude precede os espetáculos, pois “o homem nasceu bom (...) está em nós e não nas peças a fonte do interesse que nos prende ao que é honesto e nos inspira aversão pelo mal” (Rousseau, 1993: 45). Mas na medida em que o homem se afasta desta essência e passa, na vida em sociedade, a agir pelo interesse, ele acaba por preferir o mal que lhe seja proveitoso ao bem ao qual pende sua natureza.

Assim, o homem cujos sentimentos são corrompidos se comove apenas artificialmente diante de um espetáculo, e pior: vê-se livre da obrigação de agir de modo virtuoso na vida prática. A crítica dirige-se a um teatro que instaura a cisão entre espectador e espetáculo. Essa relação de exterioridade entre o público e o teatro faz com que os bons sentimentos sejam suscitados no plano da imaginação, e substituídos no plano da realidade.

A tragédia, ao representar a virtude, a distancia demasiadamente e sua principal consequência consiste em “reduzir a alguns sentimentos passageiros, estéreis e sem efeito, todos os deveres do homem, em nos fazer aplaudir a nossa coragem, louvando a dos outros, a nossa humanidade, lamentando os males que poderíamos curar, nossa caridade dizendo ao pobre: Deus te proteja” (Rousseau, 1993: 47). A comédia, por sua vez, ao fazer a caricatura dos costumes “não torna odiosos os objetos, só ridículos” (Rousseau, 1993: 47). Considerando que o virtuoso não ri do vício, mas o odeia, se indigna diante dele, Rousseau afirma que “o ridículo, pelo contrário, é a arma favorita do vício” (Rousseau, 1993: 47). Em seguida o autor se debruça sobre peças de Molière, particularmente *O Misanthropo*, para verificar essa conclusão: “querendo expor ao riso público todos os defeitos opostos à qualidade do homem amável, do homem de sociedade (...) restava-lhe representar aquele que o mundo menos perdoa, o ridículo da virtude: foi o que ele fez em *O Misanthropo*” (Rousseau, 1993: 55).

Finalmente, o autor se propõe a descrever quais seriam os espetáculos convenientes a uma República, já que como vimos eles não são recusados em si, mas naquela modalidade monárquica que D’Alembert queria exportar para Genebra. Os espetáculos republicanos não sofreriam do principal mal de que sofrem os monárquicos, isto é, a cisão entre espetáculo e espectador: “oferecei os próprios espectadores como espetáculo; tornai-os eles mesmos atores; fazei com que cada um se veja e se ame nos outros, para que com isso todos fiquem mais unidos” (Rousseau, 1993: 128). Assim, seu objetivo consiste em reunir os cidadãos e reforçar-lhes os laços do prazer e da alegria.

Estudiosos da *Carta* como Bento Prado Jr. e Luiz Roberto Salinas Fortes são incisivos em observar aquilo que o primeiro chama de “tonalidade cívica” do discurso de Rousseau, em contraposição a uma leitura moralizante deste texto. Os espetáculos que reúnem as pessoas apenas aparentemente e cultua o amor próprio e o narcisismo devem ser substituídos, em Genebra, por “cerimônias plurais do prazer, que possibilitem uma efetiva reunião” (Fortes, 1997: 188). Para Bento Prado Jr. (1975: 23) “o que opõe a festa ao teatro é menos a palavra viva em si mesma como *presença junto a si*, do que a *reciprocidade* sempre possível das vozes, alguma coisa como *ubiquidade* da palavra, finalmente liberta dos limites do solipsismo”.

### **3. Písariev e “*la croisade contre l’esthétique*”<sup>3</sup>**

O prestígio das questões estéticas no contexto cultural oitocentista russo resultou em um amplo debate que envolveu críticos e artistas, particularmente no período de 1855 a 1870. O documento que inaugura a querela é *Relações estéticas entre arte e realidade* de Nicolai Tchernichevski (1828-1889), em que se encontram os principais pontos desenvolvidos nos anos posteriores. Em linhas gerais, a divisão entre o “campo radical” e o “campo estético” designa respectivamente aqueles que privilegiavam a função social da arte e os defensores desta como esfera autônoma. O texto de Tchernichevski é um claro marco da discussão, mas, mesmo dentre os seguidores da vertente radical, ele foi apropriado e interpretado de maneiras distintas.

---

<sup>3</sup> Referência ao nome de um capítulo da obra de Armand Coquart (1946) sobre Písariev.

Inicialmente, far-se-á necessário esboçar as noções fomentadas por Tchernichevski em seu ensaio. O crítico elimina o dualismo da arte e inaugura entre os russos uma abordagem monista do tema, regida pela seguinte máxima: “o belo é a vida”. Assim, para ele:

Pode ser matematicamente demonstrado que uma obra de arte não resiste ser comparada a um rosto humano, no que tange à beleza dos traços: todos sabem que a execução na arte é sempre incomensuravelmente inferior ao ideal que existe na imaginação do artista. E mesmo esse ideal não pode ser superior em termos de beleza àquelas pessoas vivas, as quais o artista viu. (apud Moser, 1989: 7-8)

O belo é intrínseco à esfera da realidade, da vida, e da verdade, sendo a arte uma forma de representação inevitavelmente inferior, mas que pode, ainda que de modo insatisfatório, substituí-la. As idéias de Tchernichévski foram interpretadas por alguns de seus seguidores, Antonovitch, por exemplo, como teoria estética, ainda que fundada em outras bases, conforme sintetiza Coquart:

Não será essa uma doutrina estética? Anti-idealista, materialista, ou até democrática, mas ainda estética? Era isso que Antonovitch tomava por inegável, e que Písariev negava categoricamente em *A destruição da estética*. (Coquart, 1946: 258)

Písariev, ao contrário, em “A destruição da estética” (1865), interpretava as idéias de Tchernichevski como sendo a sentença final contra qualquer teoria da arte. Para ele se em algum momento *Relações estéticas...* deixa margem para constituição de uma estética, tal fato decorria das circunstâncias que limitavam a expressão do verdadeiro sentido das intenções de seu autor, que Písariev julga estar contido no título de seu próprio ensaio. Písariev não acredita que seu antecessor alimentasse esperanças com relação à arte, mas imaginava que “l’art *authentique* est une plante parasite, qui se nourrit sans trêve de sucs du travail humain” (a arte autêntica é uma planta parasita, que se alimenta sem cessar dos sucos do trabalho humano - Písariev apud Coquart, 1946: 259).

A proposta de Písariev pode então ser sintetizada como uma tentativa de levar aquilo que ele entendia ser a proposta tchernichevskiana aos mais extremos limites e explicitar suas conseqüências. Em seu artigo “Uma questão não resolvida” (1864) – que ficou conhecido como “Realistas”, o crítico expõe sua indiferença em relação à arte, questionando a suposta capacidade que esta apresenta de influenciar as atitudes do receptor e concluindo ainda que por se tratar de uma atividade inútil, somente adia a resolução dos verdadeiros problemas da humanidade. (Moser, 1989: 50). Neste texto o crítico define estética como “the most stable element of intellectual stagnation and the firmest enemy of intellectual progress” (O mais estável elemento de estagnação cultural e o maior inimigo do progresso intelectual - apud Moser, 1989: 80). A ligação entre estética e estagnação relaciona-se, na crítica de Písariev, ao fato de a arte retratar o mundo subjetivo, as paixões individuais e não abordarem uma visão histórica e material da condição humana. Písariev, na condição de entusiasta dos avanços científicos, atribuía a eles o poder de transformação da sociedade, sendo que a única possível utilidade da arte consistia em divulgar os avanços científicos (Moser, 1989: 109).

Em 1865, Písariev publica seu artigo mais controverso “Bielínski e Puchkin”. Ao fazer sua apreciação de Evguêni Oniéguin o crítico identifica personagem e autor, identificando neles traços de conformismo social, conservadorismo e espírito de imobilidade (Coquart, 1946: 270). Para ele o poema carece de qualquer conteúdo intelectual e exalta a banalidade, a superfluidade do típico homem dos anos 1840.

Embora em “Realistas” ele desconfie da possibilidade da arte influenciar as pessoas, esta desconfiança parece se aplicar somente em relação às boas influências, uma vez que no caso de Púchkin ele não só reconhece, como é o porta-voz da possibilidade da arte levar o homem a sentir indiferença ao sofrimento alheio, desprezo pela pobreza e rejeição pelo trabalho útil. A citação a seguir esclarece tal posicionamento:

“Eu serei imortal”, diz Puchkin, “porque eu despertei sentimentos gentis com minha lira”. “Desculpe-nos, Senhor Puchkin”, dirão pensadores realistas, “mas quais exatamente são esses sentimentos gentis que o senhor despertou? Lealdade aos amigos de infância e pessoas próximas? Tais sentimentos precisam ser despertados? Haverá verdadeiramente pessoas nessa terra incapazes de amar seus amigos? E o senhor quer dizer que tais corações de pedra – se é que existem na realidade – se tornarão sensíveis e amáveis ao som de sua lira? Amor pelas belas mulheres? Amor ao bom champanhe? Desprezo pelo trabalho útil? Respeito pela ociosidade aristocrática? Indiferença aos interesses da sociedade? Timidez intelectual e estagnação sobre todas as questões básicas de uma dada visão de mundo? O melhor de todos esses sentimentos gentis despertados pela sua lira é, certamente, o amor pelas belas mulheres. Não há, de fato, nada de errado com ele, mas, em primeiro lugar, é possível notar que esse sentimento é razoavelmente poderoso em si mesmo, sem qualquer estimulação artificial, e, em segundo lugar, o senhor deve admitir que os organizadores das últimas aulas de dança de São Petersburgo podem despertar e direcionar esse sentimento de modo incomparavelmente melhor sucedido de que os sons da sua lira. E quanto aos outros sentimentos gentis, seria preferível não tê-los despertado” (apud Moser, 1989: 55-6)

A obra será julgada conforme a “qualidade do pensamento” que veicula, sem tomar em conta o mundo propriamente ficcional e a forma artística. Neste artigo, por exemplo, o romance em versos é citado em forma de prosa e o conformismo identificado na personagem central é atribuído diretamente a Puchkin (Coquart, 1946: 265). Além disso, a arte era acusada de incitar os desejos artificiais da sociedade. O prazer estético equivalia à mera vaidade. O fundo da crítica de Písariev é claramente político, já que os méritos artísticos de Puchkin eram totalmente ignorados, e o que importava era o impacto político de suas obras. De fato, a preocupação formal e o desenvolvimento estético estavam associados, segundo Písariev, à estagnação política e intelectual. Este ímpeto político dos críticos radicais define a noção de realidade como algo que pode ser transformado, donde decorre a necessidade da obra de arte trazer em si uma tendência, que direcione o sentido das modificações propostas.

#### **4. Considerações finais**

Joseph Frank ao se referir aos críticos radicais como “radicais ‘iluministas’ da década de 1860” (Frank, 1992:72) indica uma possível relação entre a Rússia oitocentista de Písariev e a França setecentista de Rousseau. Não obstante, o paralelo que se pretende desenvolver neste trabalho restringe-se às considerações que cada um desses autores teceu acerca da questão estética. Como foi visto, cada qual se envolveu nos debates de seu tempo neste campo e deram contribuições tão originais quanto polêmicas. No que se refere à problemática em que cada um se insere há uma primeira intersecção. Tanto no caso francês como no russo os problemas estritamente estéticos são rebaixados em prol de preocupações de cunho político. Um estudioso de Písariev, Armand Coquart, comenta:

Acontece que a busca pela forma, o culto da *arte pela arte*, parece uma perda de forças imprudente para Písariev, que ainda faz questão de chamar de *estética* essa tendência detestável. Aqui ele encontra uma corrente de pensamento já muito difundida na França no século XVIII – em que a poesia, enquanto tal, foi denegrida com obstinação – e que tornou-se ainda mais vigorosa no século XIX. (Coquart, 1946: 261)

Este mesmo estudioso coloca lado a lado Písariev, Rousseau, Platão e Bossuet, como grandes espíritos que condenaram a arte em nome dos interesses superiores da humanidade (Coquart, 1946: 262). Além disso, as críticas, em ambos os casos, provinham de reflexões agudas

da sociedade em que se inseriam, cuja organização social e política, bem como costumes despertavam profunda insatisfação nos pensadores em questão. Frente a esse estado de coisas, tanto Rousseau quanto Písariev foram incisivos ao desqualificar a arte como detentora de potencial para modificar a realidade e o homem. Ambos viam as obras de arte prestarem o desserviço de refletir os vícios e exaltar maus modelos; não podiam imaginar, portanto, como era possível depreender qualquer lição positiva em contato com elas. Tanto Rousseau quanto Písariev acreditavam que os bons sentimentos, quando representados, já estão nos corações dos espectadores/leitores antes do contato com a obra. De modo que o ínfimo proveito que se poderia tirar da arte é totalmente prescindível.

A questão também é apreciada por ambos sob o viés das relações sociais e econômicas, e os levam a conclusão que a arte instaura uma desigualdade entre os homens e implica em esforços intelectuais, sociais e financeiros que não os justificam. Lembremos que Písariev qualifica a “arte autêntica” de “planta parasita” e de todas os balanços de Rousseau sobre custos e benefícios do teatro descritos na *Carta*. Dessa forma, em ambos os casos a *utilidade* é tomada como critério. No caso de Rousseau a atividade deve ser adequada ao povo e ao sistema sócio-político em que se inserem, no caso de Písariev deverá ser instrutiva e levar à transformação social. Para ambos a arte funciona como reforçadora, e, nas circunstâncias analisadas, isso não é bom, pois reforça os vícios. Ainda que para Rousseau haja um modelo de sociedade preferível, e, portanto, formas de espetáculos desejadas, para Písariev a sociedade uma vez transformada prescindira completamente de qualquer forma de arte.

Os modos de arte que geram passividade são desqualificados nos dois casos. Písariev está comprometido com a invenção dos *novos homens* que deverão fundar uma outra sociedade em bases totalmente diferentes. Rousseau, por sua vez, defende a sociedade igualitária, em que espectador e espetáculos são um só. Vale lembrar também que a postura em relação à obra de arte, em ambos os casos, remete a uma filosofia da história. Rousseau contextualiza a arte, e observa as diferenças entre as culturas, com uma visão mais abrangente que resulta da comparação entre Paris e Genebra e de seus sistemas sociais distintos. Písariev, embora bastante preso ao contexto social russo, tampouco via continuidade na história, “pois se ele realmente acreditava que a história é descontínua, ele não poderia sustentar que ela apresentasse qualquer desenvolvimento linear minimamente significativo.” (Moser, 1989:127).

Por fim, é possível desenvolver ainda o caráter paradoxal das idéias de cada um dos autores em questão. Não à toa, Salinas Fortes intitula seu livro de *Paradoxo do espetáculo*:

Ao longo da *Carta a D'Alembert* não poderá deixar de se revelar a ambivalência do juízo sobre o teatro. Só o leitor superficial ou de má-fé verá nela apenas a atitude moralista de alguém que repudia os espetáculos e, contra os *philosophes*, não hesita em se aliar à tradição dos *écrivains eclesiastiques* [...] Moralismo e recusa dos espetáculos acham-se presentes no texto, sem dúvida. Mas a atitude de Rousseau é muito mais complexa do que parece à primeira vista. (Fortes, 1997: 146)

É ainda significativo o grande espaço no texto da *Carta* dedicado ao exame do Misanthropo de Molière e os elogios que o autor tece a esse dramaturgo. Písariev, por sua vez, se destacou pelo talento crítico e sensibilidade literária, especialmente por sua boa recepção a *Pais e filhos* de Turguêniev e *O que fazer?* de Tchernichévski, obras que foram recusadas por muitos críticos, inclusive do campo radical (Moser, 1989: 37). E, não obstante suas idéias sobre a “destruição da estética”, ele costumava citar a peça *A desgraça de ter espírito* de Griboiédov por considerá-la uma apurada análise da sociedade russa, chegando a assemelhar-se a um estudo de cunho sociológico. Nesta tragicomédia, o dramaturgo, cujas influências remontam a ninguém menos que o próprio Molière, faz uma espécie de versão russa de Alceste. De tal forma que Griboiédov teria “corrigido” o “erro” de Molière em colocar a virtude como ridícula. Tchátiski (protagonista da peça) é não passa por ridículo, mas por louco. Lembremos das palavras de Rousseau: “O interesse do autor é, sim,

torná-lo ridículo, mas não louco; e é isso que ele pareceria aos olhos do público, se fosse completamente sábio” (Rousseau, 1993: 63). Chegamos, então, ao ponto em que esses pensadores tão distantes parecem mais próximos: na percepção de que, numa sociedade corrompida, cujos costumes são artificiais e os embelezamentos fúteis, desgraçados são aqueles que têm espírito.

### **Referências Bibliográficas**

- [1] BERLIN, Isaiah. *Pensadores russos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- [2] COQUART, Armand. *Dmitri Pisarev (1840-1868) et l'idéologie du nihilisme russe*. Paris: Institut d'Etudes Slaves de l'Université de Paris, 1946.
- [3] FORTES, Luiz Roberto Salinas. *Paradoxo do espetáculo*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.
- [4] FRANK, Joseph. *Pelo prisma russo*. São Paulo: Edusp, 1992.
- [5] LAMPERT, Eugene. *Sons against fathers*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- [6] MOSER, Charles. *Esthetics as nightmare*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- [7] PRADO JR., Bento. “Gênese e estrutura dos espetáculos”. In: *Cadernos Cebrap*. São Paulo: 1975.
- [8] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a D'Alembert*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Editora Unicamp, 1993.

---

### **Autor(es)**

<sup>1</sup> Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide – orientador.  
Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP/FFLCH)  
Departamento de Letras Orientais – Programa de Literatura e Cultura Russa.  
bgomide@hotmail.com

<sup>2</sup> Mestranda Priscila Nascimento Marques  
Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP/FFLCH)  
Departamento de Letras Orientais – Programa de Literatura e Cultura Russa.  
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)  
pri\_nmarques@yahoo.com.br