

Fernando Peixoto Traduz Turguêniev: noções fundamentais para uma estética marxista

Fernando Peixoto Translates Turgenev: fundamental notions for a marxist aesthetics

Paulo Ricardo Berton

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis/SC, Brasil
E-mail: pauloricardoberton@gmail.com

Resumo

Em 1965, um ano após o golpe de estado que instaurou uma ditadura militar no Brasil, um dos grupos teatrais mais resistentes ao regime recém-estabelecido, o Oficina, resolve traduzir um autor dramático russo do século XIX que definitivamente não se enquadra na categoria de escritor revolucionário, mesmo tendo sido detido após o discurso proferido no funeral de Gógol em 1852, ter se posicionado contra a servidão e sofrido a censura czarista em algumas das suas obras. Ivan Turguêniev defendia reformas graduais em direção a um estado mais moderno, agnóstico, liberal e europeizado, o que angariou a inimizade de Tolstoi e Dostoievski, escritores contemporâneos a ele. No fundo, era um autor pessimista, cujas ideias apareceram de forma notória na sua novela *Pais e Filhos* (1862), através de uma personagem niilista, Bazarov. No Oficina, Fernando Peixoto (junto com José Celso Martinez), em meio a traduções de Maxim Gorki, este sim um símbolo da Revolução de Outubro, se debruça na de *Um Mês no Campo* (1855), acreditando, equivocadamente, estar se afastando de um teatro mais político. Este artigo visa refutar esta opinião de Peixoto, uma vez que o texto dramático de Turguêniev atende rigorosamente aos princípios estéticos defendidos pelos pensadores Karl Marx e Friedrich Engels.

Palavras-chave

Fernando Peixoto. Turguêniev. *Um Mês no Campo*. Estética Marxista.

Abstract

In 1965, one year after the coup d'état that established a military dictatorship in Brazil, one of the theater groups most resistant to the newly established regime, Oficina, decides to translate a 19th century Russian playwright who definitely does not fit into the category of revolutionary writer, even though he was arrested after his speech at Gogol's funeral in 1852 and took a stand against serfdom and suffered tsarist censorship in some of his works. Ivan Turgenev advocated gradual reforms towards a more modern state, agnostic, liberal and Europeanized, which earned him the enmity of Tolstoy and Dostoyevsky, writers contemporary to him. Deep down, he was a pessimistic author, whose ideas appeared in a notorious way in his novel *Fathers and Sons* (1862), through a nihilist character, Bazarov. At Oficina, Fernando Peixoto (together with José Celso Martinez), in the midst of translations by Maxim Gorki, the later a symbol of the October Revolution, focuses on *A Month in the Country* (1855), believing, mistakenly, to be moving away from a more political theater. This article aims to refute this opinion of Peixoto, since Turgenev's play strictly adheres to the aesthetic principles defended by the thinkers Karl Marx and Friedrich Engels.

Keywords

Fernando Peixoto. Turgenev. *A Month in the Country*. Marxist Aesthetics

A Estética Marxista

Quando se fala de uma estética de cunho marxista, pelo fato de seus fundadores, Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), terem defendido a passagem de um sistema político a outro através de uma revolução, o pensamento comum tende a estender este princípio para todos os outros campos do saber alimentados por esta perspectiva ideológica, conforme atesta o célebre parágrafo final de *O Manifesto Comunista*:

Os comunistas desdenham ocultar suas opiniões e metas. Abertamente, declaram que seus fins só podem ser atingidos pela derrubada violenta de todas as condições sociais existentes. Que a classe governante trema diante da revolução comunista. Os proletários nada têm a perder fora suas correntes; têm o mundo a ganhar (MARX; ENGELS, p. 47, 2011).

No entanto, o próprio Marx irá levantar esta contradição ao reverenciar a importância do belo nos *Manuscritos* e do sentimento¹ na carta a Lassalle em que diz:

Em segundo lugar, deixando de lado a atitude puramente crítica em relação a esta obra, ela me excitou muito na primeira leitura e, portanto, produzirá esse efeito em grau ainda maior nos leitores que são governados mais completamente por seus sentimentos (MARX, p. 797, 1974b, tradução nossa).²

Vázquez, no seu estudo sobre as ideias esté-

1 O que nos remete a outro pensador-chave da escola marxista, Raymond Williams, que desenvolve o conceito de *Structures of Feeling* (Estruturas de Sentimento), que se refere ao pensamento diferenciado que se manifesta na arte em relação ao pensamento hegemônico de uma dada sociedade. O próprio termo já embute uma contradição semântica, uma vez que o primeiro vocábulo sugere algo fixo enquanto que o segundo, algo mutável.

2 No original: “*In the second instance, leaving aside the purely critical attitude to this work, it greatly excited me on first reading and it will therefore produce this effect in a still higher degree on readers who are governed more completely by their feelings.*”

ticas de Marx, vai, por sua vez, resumir esta questão:

[...] uma das tentações mais frequentes entre os estetas marxistas - e, sobretudo, entre os críticos literários e artísticos quando entram em contato com fenômenos artísticos concretos - tem sido [...] a superestimação do fator ideológico e a conseqüente minimização da forma, da coerência interna e da legalidade específica da arte (VÁZQUEZ, 2011, p. 24).

Em arte, mais especificamente nas artes dramáticas, se cunhou o termo **teatro político**, que para o próprio pensamento marxista não passa de uma redundância, pois nenhuma obra de arte consegue esconder o ideário de seu autor, e o simples fato de querer se manter neutro já é um indício de uma dada posição política. Em uma de suas críticas literárias em forma de carta já dizia Engels: “Estou longe de criticar o fato de você não ter escrito um romance socialista à queima-roupa, um ‘*Tendenzroman*’, como nós alemães o chamamos, para glorificar as visões sociais e políticas do autor” (ENGELS, p. 803, 1974b, tradução nossa).³ Assim, confunde-se uma arte crítica com uma arte panfletária, que é aquela que abdica dos seus elementos estéticos para priorizar as suas ideias, sobrepondo o conteúdo em detrimento da forma e não conseguindo se justificar enquanto obra de arte. Enquanto a maioria das ciências, tanto as exatas quanto as humanas, se ampara em afirmações diretas e não-passíveis de interpretação, a arte se caracteriza pela ambigüidade retórica, que foi se tornando cada vez mais premente ao longo de sua história, principalmente quando a representação figurativa nas formas visuais ou a lógica verbal nas formas escritas começaram a dar lugar ao abstracionismo ou ao fluxo de consciência no romance e ao diálogo absurdo no drama. Novamente para Engels: “Quanto mais as opiniões do autor permanecerem ocultas, melhor para a obra de arte” (ENGELS, p.

3 No original: “*I am far from finding fault with you not having written a point-blank socialist novel, a ‘Tendenzroman’, as we Germans call it, to glorify the social and political views of the author.*”

803, 1974b, tradução nossa).⁴

As ideias de Marx e Engels em relação à estética, o ramo da filosofia que se ocupa da arte, não aparecem em uma obra única ou específica, estando espalhadas por diferentes escritos. Em Karl Marx, elas aparecem sobremaneira nos *Manuscritos econômico-filosóficos* (1844) e em *Para uma Crítica da Economia Política* (1859), enquanto que Friedrich Engels se manifesta através de algumas cartas. Mesmo que o termo ‘marxista’ englobe um grande número de teóricos com importantes contribuições para a configuração do pensamento estético neste espectro ideológico, este artigo irá se deter no legado dos dois fundadores da doutrina marxista com o intuito de apresentá-lo como fonte primeira de tantas e relevantes interpretações posteriores.

Começando com Karl Marx, uma de suas formulações mais importantes, que sublinha a relevância do conceito de contradição no ideário marxista, é a de que não existe uma homologia entre arte de qualidade e o estágio de desenvolvimento de uma determinada sociedade. Aqui ele entende este grau como o ponto de chegada teleológico da humanidade, em que: “No lugar da sociedade burguesa antiga, com suas classes e antagonismos de classe, teremos uma associação na qual o desenvolvimento livre de cada um é a condição para o desenvolvimento livre de todos” (ENGELS; MARX, p. 34, 2011), ou seja, uma sociedade sem uma divisão de classes. Ao observar o mundo grego clássico, Marx se deparou com um sistema escravocrata, que rebaixava socialmente também as mulheres e os estrangeiros, mas que apresentava uma produção artística de altíssima qualidade. Segundo ele: “É bem sabido que certos períodos do mais alto desenvolvimento da arte não têm relação direta com o desenvolvimento geral da sociedade, nem com a base material e o esqueleto estrutural de sua organização” (MARX, p. 795, 1974a, tradução nossa).⁵ O pensador alemão per-

cebe que Homero produz os seus épicos retratando uma sociedade – a micênica⁶ – que não poupava nem mulheres nem crianças enquanto prisioneiros de guerra, lançando Astyanax das muralhas de Tróia para que a casa real local ficasse sem descendentes e acorrentando Cassandra, a princesa filha do rei Príamo, levando-a para Micenas como um símbolo do triunfo militar e para servir de concubina a Agamemnon. Marx conclui lançando uma nova ideia:

A dificuldade não está em apreender a ideia de que a arte grega e o epos estão ligados a certas formas de desenvolvimento social. Trata-se antes de compreender por que eles ainda constituem para nós uma fonte de prazer estético e, em certos aspectos, prevalecem como padrão e modelo além do alcance (MARX, p. 796, 1974a, tradução nossa).⁷

Nesta passagem ele admite um certo espanto com o fato da arte grega, distante dele há mais de vinte séculos, ainda consistir em um elemento de fascínio e influência na produção estética teórica e material da humanidade. Espanto pelo fato de o grau civilizatório ser menor em relação ao estágio em que a sociedade europeia se encontrava em meados do século XIX, em meio a vários avanços tecnológicos e científicos. Marx se perguntava, tratando os gregos curiosamente como ‘crianças’: “Por que a infância social da humanidade, onde ela obteve o seu mais belo desenvolvimento, não exerceria um encanto eterno como uma idade que nunca mais voltará?” (MARX, p. 796, 1974a, tradução nossa).⁸ O status

with the general development of society, nor with the material basis and the skeleton structure of its organization.”

⁶ Que segundo Fields, representa a primeira civilização avançada da Grécia continental, com seus estados palacianos, organização urbana, obras de arte e sistemas de escrita (FIELDS, 2004).

⁷ No original: “*The difficulty is not in grasping the idea that Greek art and epos are bound up with certain forms of social development. It rather lies in understanding why they still constitute with us a source of aesthetic enjoyment and in certain respects prevail as the standard and model beyond attainment.*”

⁸ No original: “*Why should the social childhood of mankind,*

⁴ No original: “*The more the opinions of the author remain hidden, the better for the work of art.*”

⁵ No original: “*It is well known that certain periods of the highest development of art stand in no direct connection*

diferenciado da atividade artística se mostra nas palavras do pensador alemão, ao tomar a arte grega por eterna, enquanto que um de seus maiores legados foi exatamente o de necessariamente contextualizar qualquer fenômeno, a fim de compreendê-lo melhor e, superando o idealismo hegeliano, torná-lo concreto e material.

Engels, por sua vez, traz para a discussão estética a necessidade de se mostrar a realidade tal qual ela é, ao invés de mostrar uma sociedade que poderia ter sido. Ao criticar o texto dramático *Franz von Sickingen* (1859) de Ferdinand Lassalle e a novela *City Girl* (1887) de Margareth Harkness, Engels não esconde o seu incômodo na forma com que as classes plebeia e proletária são apresentadas nas duas obras. Poderíamos achar que sua reação se devesse ao seu engajamento ideológico revolucionário, o fato de ser um *partisan* do materialismo histórico, no entanto, o pensador prussiano se concentra na crítica imanente e observa que esta opção estética torna o texto menos interessante para o seu leitor. Em relação a Lassalle, diz Engels:

De acordo com o meu entendimento da forma dramática, que consiste em não trocar o realista pelo idealista, [...], a inclusão da esfera da sociedade plebeia tão soberbamente variada da época teria fornecido, como acréscimo, um material distinto para tornar o drama mais vívido, um pano de fundo inestimável para o movimento nacional da nobreza que aparece em primeiro plano, e teria colocado esse movimento num lugar mais apropriado (ENGELS, p. 800, 1974a, tradução nossa).⁹

O Realismo, estilo estético que irá gerar in-

where it had obtained its most beautiful development not exert an eternal charm as an age that will never return."

9 No original: "In accordance with my view of the drama, which consists in not forgetting the realistic for the idealistic, [...], the inclusion of the sphere of the so superbly variegated plebeian society of that day would have supplied, in addition, quite other material for enlivening the drama, a priceless background for the national movement of the nobility playing in the foreground, and would have set this movement in the proper light."

tensas discussões teóricas posteriormente dentro da escola de pensamento marxista, é visto por Engels como: "[...] além da verdade dos detalhes, a verdade na reprodução de personagens típicos em circunstâncias típicas" (ENGELS, p. 802-803, 1974b).¹⁰ Porque o realismo conseguia expressar o verdadeiro conflito social, que segundo ele, é a luta de classes, e a causa das injustiças e desigualdades entre os seres humanos, o sistema capitalista promovido e mantido pela classe burguesa.

Para além de firmar um compromisso estético de estar mostrando a sociedade de uma forma verdadeira através do estilo realista, para estar em consonância com este comprometimento ético, o autor não pode revelar a sua preferência por esta ou aquela classe social, ainda mais por necessariamente pertencer a alguma delas. Para ilustrar sua posição, Engels toma por exemplo o escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850): "a quem considero um mestre do realismo muito maior do que todos os Zolas *passés, présents et à venir*" (ENGELS, p. 803, 1974b, tradução nossa).¹¹ Balzac consegue descrever a aristocracia decadente francesa dos períodos que compreendem a Restauração Bourbon e a Monarquia de Julho, entre 1815 e 1848, de uma forma quase fotográfica mas sem abdicar de um senso crítico e uma fina ironia, revelando assim estar atento às transformações sociais e políticas ocorridas durante a sua carreira literária. Para Engels, o romancista francês:

[...] descreve como os últimos resquícios dessa sociedade modelo, para ele, sucumbiram aos poucos diante da intrusão do vulgar arrivista endinheirado, ou foram corrompidos por ele; como a grande dama, cujas infidelidades conjugais não passavam de um modo de se afirmar em perfeita harmonia com o modo como fora disposta no casamento, deu lugar à bur-

10 No original: "[...]besides truth of detail, the truth in reproduction of typical characters under typical circumstances."

11 No original: "whom I consider a far greater master of realism than all the Zolas *passés, présents et à venir*."

guesia, que arrebatava o marido por dinheiro ou caxemira; e em torno desse quadro central ele constrói uma história completa da sociedade francesa com a qual, até com detalhes econômicos [...] aprendi mais do que com todos os declarados historiadores, economistas e estatísticos do período juntos (ENGELS, p.803, 1974b).¹²

Ao lado desta habilidade pictórica, Engels considerava um dos grandes feitos do Realismo através da pena de Balzac, o fato de que ele:

[...] foi compelido a ir contra suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, [...] viu a necessidade da queda de seus nobres favoritos e os descreveu como uma gente que não merecia melhor destino, e [...] viu os verdadeiros homens do futuro no lugar, naquele momento, em que somente eles poderiam estar (ENGELS, p. 804, 1974b).¹³

Antes de adentrarmos na análise dos elementos de *Um Mês no Campo* à luz da estética marxista, cabe resgatar a trajetória do seu tradutor, que parecia se constranger ao se referir a esta escolha literária, tachando-a de “não-oportuna”.

Fernando Peixoto traduz Turguêniev¹⁴

12 No original: “describes how the last remnants of this, to him, model society gradually succumbed before the intrusion of the vulgar moneyed upstart, or were corrupted by him; how the grande dame whose conjugal infidelities were but a mode of asserting herself in perfect accordance with the way she had been disposed in marriage, gave way to the bourgeoisie, who corned her husband for cash or cashmere; and around this central picture he groups a complete history of French society from which, even in economic details [...] I have learned more than from all the professed historians, economists, and statisticians of the period together.”

13 No original: “was compelled to go against his own class sympathies and political prejudices, that he saw the necessity of the downfall of his favorite nobles, and described them a people deserving no better fate, and that he saw the real men of the future where, for the time being, they alone were to be found.”

14 Optou-se por manter duas grafias diferentes em relação ao nome do escritor russo cujo texto dramático é o objeto de análise deste artigo por aparecerem desta

Fernando Peixoto (1937-2012) foi um pensador e artista cênico brasileiro identificado com um teatro de denúncia social organizado a partir da teoria do teatro épico colocada em prática pelos encenadores alemães Erwin Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956). Durante sua formação acadêmica no curso de Arte Dramática da então ainda chamada Universidade do Rio Grande do Sul, Peixoto foi aluno de Ruggero Jacobbi (1920-1981), que foi quem apresentou a ele os mentores deste teatro épico, além de outros pensadores materialistas-dialéticos como Marx e Engels. Nesta época, ele já se articulava para materializar a cena que lhe interessava, entrando em contato com Augusto Boal (1931-2009) e fundando o Teatro de Equipe em Porto Alegre nos moldes do Teatro de Arena de São Paulo. Em 1963, se muda para São Paulo e passa a trabalhar junto com José Celso Martinez (1937) no Teatro Oficina.

O Teatro Oficina, através da escolha dos autores dos textos dramáticos a serem encenados (Frisch, Gorki, Brecht), se mostrava como um campo fértil para a aplicação prática da teoria brechtiana, uma vez que eles:

Exercitavam a mimese realista com competência e podiam fraturar essa aparência com a intromissão de técnicas de distanciamento. O espetáculo *Os Inimigos*, peça de Górkki encenada pelo Teatro Oficina, em 1966, combinava a representação ilusionista com recursos espetaculares (luz, som e *cenografia*) de função analógica e narrativa (FARIA; GUINSBURG; LIMA, p. 125, 2009).

Mais tarde, na condição de diretor teatral, Peixoto continuaria interessado no teatro épico, quando em *Frank V*, de Friedrich Dürrenmatt:

[...] a concepção cênica do espetáculo buscou construir um distanciamento entre aquilo que ocorria no palco e as expectativas que, naquele momento histórico, mo-

forma nas citações e também por questões de pronúncia correta do seu nome: Turguêniev em português e Turgeniev em inglês.

tivaram o público de teatro, em sua maioria composto por segmentos sociais comprometidos com a resistência democrática e com a luta pelo Estado de Direito (FARIA; GUINSBURG; LIMA, p. 124, 2009).

Curiosamente, entre duas traduções de Maxim Gorki (1868-1936), um dos paladinos do realismo socialista soviético e modelo de autor dramático comprometido com a Revolução Russa, Peixoto e Martinez resolvem traduzir um autor, que nas palavras do próprio tradutor: “[...] nos parecia não oportuno: nossa preocupação era mais política e a peça é um envolvente drama centralizado apenas na questão do amor, ainda que examinado em seus mais sutis e delicados movimentos” (PEIXOTO, p. 10, 1990).

Esta afirmação vai contra as ideias estéticas de Marx e Engels de que um texto dramático em que o discurso não apareça de forma explícita tenha um caráter menos crítico, o que envolve questões tanto em relação à importância do caráter ambíguo da arte, o que permite diferentes leituras, quanto à função do estilo realista na apresentação de um painel social quase fotográfico e por fim quanto à autonomia da arte enquanto objeto estético, pois conforme a estética marxista: “A verdade artística não se determina através da correspondência plena entre arte e ideologia, mas tampouco - e nisto se diferencia do conhecimento científico através de sua plena concordância com a realidade objetiva tal como existe fora e independente do homem” (VÁZQUEZ, p. 29, 2011).

Estas questões serão então analisadas no próximo subcapítulo à luz de passagens do texto dramático *Um Mês no Campo* de Ivan Turguêniev (1818-1883) traduzido em 1965 pela dupla já referida.

Um Mês no Campo Sob O Olhar da Estética Marxista

Uma breve sinopse de *Um Mês no Campo* diria que o texto é:

A história é de uma mulher russa rica e vários homens em sua vida. Há seu marido e seu filho pequeno, seu amante de longa data que também é amigo do marido, e o novo tutor de seu filho, por quem ela desenvolve uma paixão incontrolável. Este último interesse amoroso perturba o equilíbrio do triângulo amoroso de longa data, causando ou exigindo que todos os envolvidos ajam. A estabilidade familiar é interrompida e os muitos dependentes se veem forçados a partir (CIRCLE, 2022, tradução nossa).¹⁵

O texto dramático mais conhecido de Turguêniev não pode ser equiparado aos de Gorki – que é o parâmetro usado por Fernando Peixoto para sugerir um engajamento materialista-dialético maior do segundo autor – simplesmente porque nem a teoria marxista já se encontrava estruturada em meados do século XIX e nem as classes proletária e camponesa se encontravam mobilizadas através de associações e partidos políticos ou tinham plena consciência de sua posição social subalterna e explorada naquela época. Além do mais, os textos dramáticos de Gorki de sua fase mais produtiva, ao longo da primeira década do século XX, mostram não apenas a forte influência de Tchekhov, também um escritor não-revolucionário, mas também a do próprio Turguêniev, o qual, como atesta o próprio Peixoto: “já antecipa Tchekhov na descrição da burguesia rural vivendo, com certo espanto, num clima de tédio e melancolia” (PEIXOTO, p. 11, 1990). Em todos estes três autores nos deparamos com um grande número de personagens confusas e decadentes, buscando algum sentido na existência através dos amores quase sempre não-correspondidos e cujos: “sentimentos incontroláveis afloram de forma perturbadora e exigem decisões quase impossíveis” (PEIXOTO, p. 12, 1990). Quando Peixoto fala de Gorki, ele está se referindo

¹⁵ No original: “The story is of a wealthy Russian woman and the several men in her life. There is her husband and her young son, her longtime lover who is also a friend of the husband, and her son’s new tutor, for whom she develops an uncontrollable crush. This last love interest upsets the balance of the longstanding love triangle, causing or requiring all concerned to act. The household is disrupted and the many dependents are poised to scatter.”

ao paladino da revolução de outubro, ao Gorki do realismo socialista, uma figura histórica que vivenciou e participou dos dois eventos determinantes na Rússia no início do século XX – as revoluções de 1905 e 1917 – e por isso, entendemos que esta é uma notação que precisa ser feita antes de avançarmos para Turguêniev.

Desta forma, as observações que serão feitas aqui em relação à estética de Turguêniev poderiam muito bem se aplicar a textos dramáticos do “Amargo” como *Os Pequenos Burgueses*, *Os Bárbaros e Os Inimigos*.

A primeira questão-chave na estética marxista é a de que um texto dramático não precisa ser panfletário para fazer uma crítica social, um princípio defendido por Engels em suas cartas (ENGELS 1974a, ENGELS 1974b). Quanto a isso, Vázquez nos rememora que: “Quanto à exigência de que o artista abale conscientemente os pilares de uma sociedade, oferecendo não apenas uma crítica de tais pilares, mas também suas soluções próprias, já Engels disse claras e convincentes palavras sobre isso” (VÁZQUEZ, p. 26, 2011).

Um Mês no Campo nos apresenta o retrato da falência de uma classe ociosa¹⁶ – representada principalmente pelo dândi Rakitin – em contraposição aos burgueses proprietários de terras e aos profissionais liberais, papéis assumidos pelas personagens de Islaev e de ChpiguelSKI. O médico tem consciência da sua posição social e brinca com isso na cena em que tenta seduzir Lisaveta: “CHPIGUELSKI – Eu confesso que não sou de uma muito alta estirpe, mas a senhora não tem lá também muito berço. Não sou rico, porque se fosse eu não estaria aqui. (*Ele ri sarcasticamente*)” (TURGENIEV, p. 236, 1990). Rakitin e Natália, os protagonistas da trama, pertencem àquela aristocracia instruída, cujo declínio político e social iminente aparece de forma clara nos textos dramáticos de Tchekhov, um autor mais conhecido do público brasileiro. Sobre ocuparem um

lugar mais elevado na pirâmide social, comenta Natália com o característico sarcasmo permitido pela sua formação:

NATÁLIA - Ele não tem nada a ver com as pessoas do nosso meio. Ele não se parece nada conosco, Rakitin. Aí está a desgraça: nós nos estudamos com todo o cuidado e, a partir disso, nós ficamos pensando que conhecemos todo mundo (TURGENIEV, p. 23, 1990).

A efetiva desgraça da desocupada Natália será o interesse amoroso por Beliaev, o preceptor russo de seu filho, Kólia, com a seguinte desculpa:

NATÁLIA - Nós não podíamos fazer alguma coisa por ele, Rakitin? Você quer? Vamos completar a educação dele. A ocasião não pode ser melhor para gente generosa, desinteressada como nós... Porque nós somos gente desinteressada, não é? (TURGENIEV, p. 22-23, 1990).

O contraste entre a educação diferenciada de cada estrato social se faz presente na quantidade de personagens que gravitam em torno do menino para garantir uma formação completa: Lizaveta, que ensina piano; Beliaev, que ensina de tudo um pouco, além do idioma russo; Schaaf, o professor de alemão, e Natália ainda menciona que estão para contratar um novo professor de francês. O fato de Natália estar dividida entre o amor quase fraternal para com Rakitin, o dever marital para com Islaev e a paixão avassaladora pelo, oito anos mais jovem, Beliaev mostra – de forma metafórica, como entendem Marx e Engels que deveria ser – a ruptura interna de uma classe social que se vê tolhida politicamente pelo controle do governo czarista, e ameaçada economicamente pela burguesia ascendente e pelo aparecimento da consciência de classe dos trabalhadores. A seguinte passagem entre Rakitin e Beliaev resume de forma magistral o mundo que os separa enquanto seres sociais, ao mesmo tempo que Turguêniev, em consonância com o preceito marxista de autonomia da arte e seu caráter autorreferencial, lamenta, de forma metadramática, o desinteresse das

16 Que se torna quase literal ao final do texto quando Rakitin se vê obrigado a ir embora da propriedade de Islaev.

novas gerações e outras classes sociais pela literatura, e, principalmente, numa sutil autoironia, pelas de caráter sentimental, como o próprio texto dramático no qual Rakitin e Beliaev estão inseridos:

BELIAEV - Ah, a propósito, Mikhail Alexandrovitch, eu vi que o senhor recebe revistas. O senhor pode me emprestar?
 RAKITIN - Mas, claro, com muito prazer... Às vezes publicam versos muito bons.
 BELIAEV - Não gosto muito de poesia.
 RAKITIN - Por quê?
 BELIAEV - Por nada. Os poemas cômicos são muito sem graça, e são poucos; e os poemas sentimentais... não sei... eu não consigo acreditar neles. (TURGENIEV, p. 71, 1990).

De Rakitin, por sua vez, não conhecemos o seu meio de sustento, uma vez que os membros de sua classe viviam de rendas. A justificativa para a sua partida ao final da trama, aborda o seu ócio, logo aceito pelo perspicaz Chpigueliski:

CHPIGUELSKI - [...] (*A Rakitin*): Estão dizendo que o senhor parte para a cidade?
 RAKITIN - É, negócios.
 CHPIGUELSKI - Ah, negócios. (TURGENIEV, p. 195, 1990).

A Islaev, o marido de Natália, ao contrário, Turguêniev elege exatamente o tema do trabalho como mote do seu discurso como quando o provedor da família critica a iniciativa dos operários da represa que ele está construindo: "ISLAEV – Eles não têm esse... como é que eu posso te explicar?... Esse amor pelo trabalho... É isso, eles não possuem esse amor..." (TURGENIEV, p. 40, 1990).

Quando tanto Marx quanto Engels escrevem para Ferdinand Lassalle a respeito do drama *Franz von Sickingen*, ambos sugerem que o autor dramático alemão busque se aproximar mais do estilo de Shakespeare do que do de Schiller, pois:

Em Shakespeare, o que está em jogo não são as ideias tão somente, mas as paixões e os interesses dos homens que se ocultam por trás delas. Seus personagens são homens reais, vivos, e, por isso,

também a história aparece, através deles, plena de vida (VÁZQUEZ, p. 126, 2011).

Natália, a personagem-símbolo da classe social aristocrata, tem sua queda - a do indivíduo e a do grupo – mostrada por Turguêniev não num embate de ideias, no qual ela pareceria mais uma *raisonneur* do autor do que uma figura ficcional coerente, mas numa confissão de sentimentos, na cena climática do quarto ato com Beliaev:

NATÁLIA (*Os olhos baixos, estende a mão*)- Deixa, Alexandre Nikolaievitch. É Verdade. Vera tem razão. Já é tempo... é mais que tempo que eu deixe de lado as minhas manhas, as minhas tramas... Eu tenho toda a culpa. Perante o senhor, perante ela. O senhor tem todo o direito de me desprezar. (*Beliaev faz um movimento involuntário*). Eu me rebaixei demais. Só me resta uma maneira de ganhar de novo o seu respeito: a franqueza, a franqueza absoluta, sejam quais forem as consequências. Essa é a última vez que nós nos vemos e a última vez que nós nos falamos. Eu amo o senhor. (*Ela não olha mais*). (TURGENIEV, p. 155, 1990).

As rubricas e falas sugerem uma troca de posição¹⁷, com Natália "com os olhos baixos" e usando o verbo "rebaixar-se", enquanto que o preceptor "faz um movimento involuntário". O que corrobora a estética marxista aqui é que: "Não se trata, portanto, de renunciar ao conteúdo ideológico, de abandonar completamente Schiller, mas de apresentar esse conteúdo na forma viva, concreta, que exige o verdadeiro drama realista" (VÁZQUEZ, p. 126, 2011).

Engels elogiaria aqui a forma com que Turguêniev apresenta um painel da sociedade russa dos anos quarenta do século XIX, contemplando as diferentes classes sociais, mas também por fazer isso dentro de um estilo realista. "Engels, como Marx, chama a atenção para a necessidade de ver

¹⁷ O que curiosamente nos remete a um texto dramático de outro autor, August Strindberg (1849-1912) e de outra escola, a naturalista, *Senhorita Júlia*, em que a trama mostra exatamente uma troca de papéis, entre quem domina e quem é dominado, representados por uma aristocrata e um servo.

o conflito trágico revolucionário como um conflito de classes” (VÁZQUEZ, p. 122, 2011). Em *Um Mês no Campo*, os interesses opostos se dão entre aristocratas, burgueses industriais, pequenos-burgueses e servos, alguns na forma de um amor não-correspondido, outros por uma questão financeira explícita, como o motivo que faz com que Chpigueliski queira casar Vera com Bolchintsov. Se “Lassalle deixou escapar o que existe de trágico no destino de Sickingen” (VÁZQUEZ, p. 123, 2011), Turguêniev não poupa o desenlace catastrófico da aristocracia – através da perda do objeto amoroso tanto de Natália quanto de Rakitin – em prol de um ganho monetário concreto por parte do médico e do vizinho, o que demonstra o triunfo do sistema capitalista contra uma sociedade arcaica e praticamente feudal. Um vizinho que, em sintonia com a primazia dos “sentimentos e interesses” sobre as “ideias” conforme a estética marxista, é apresentado por Rakitin ao leitor/espectador com uma franqueza singular, uma vez que o diálogo acontece com sua companheira de classe social, Natália, mesmo que será o interesse deste mesmo Bolchintsov que levará a dupla bem-nascida à queda:

NATÁLIA - Preguiça...(Um silêncio.) Me diz...você conhece Bolchintsov, não é?

RAKITIN - O seu vizinho, Afanassi Ivanovitch?

NATALIA - É.

RAKITIN - Que pergunta! Há três dias, mais ou menos, nós estávamos jogando cartas juntos, aqui mesmo.

NATÁLIA - Que espécie de homem ele é? Eu queria saber.

RAKITIN - Bolchintsov?

NATÁLIA - É, sim, Bolchintsov.

RAKITIN - Essa eu não esperava!

NATÁLIA (*Com impaciência*) - Não esperava o que?

RAKITIN - Que um dia acabasse me perguntando sobre Bolchintsov! É um sujeito estúpido, gordo, pesado...no mais, não há nada a dizer contra ele...(TURGENIEV, p. 65, 1990).

Quanto ao estilo realista, a estética marxista não propaga a arte que: “faz da representação das

coisas um fim e não um meio a serviço da verdade” (VÁZQUEZ, p. 33, 2011). Condenando tanto o realismo que idealiza uma determinada realidade, ou uma arte que de tão hermética impossibilita qualquer entendimento por parte do público, para o pensamento artístico materialista-dialético, a arte realista é:

[...] toda arte que, partindo da existência de uma realidade objetiva, constrói com ela uma nova realidade que nos fornece verdades sobre a realidade do homem concreto que vive numa determinada sociedade, em certas relações humanas histórica e socialmente condicionadas (VÁZQUEZ, p. 32, 2011).

Assim, a obra de arte parte de uma realidade objetiva e concreta exterior para examinar de forma crítica a sua manutenção ou destruição e, por fim, apresentar uma realidade social, que mesmo sendo parte de um contexto histórico-geográfico específico, acaba mostrando a universalidade da existência humana. Esta universalidade última apresenta uma contradição intrínseca, uma vez que: “Toda grande arte [...] é uma afirmação do universal humano. Mas, a essa universalidade, chega-se a partir do particular” (VÁZQUEZ, p. 109, 2011).

A descrição realista de um período histórico-social da Rússia é atravessada por uma nova realidade em que um sistema econômico passa a transformar todos os aspectos da existência humana, concretos e abstratos, em mercadoria, e assim, a moeda de troca na trama de Turguêniev é a personagem Vera, que é praticamente vendida para o vizinho de Islaev e Natália, para que Chpigueliski consiga a sua troica¹⁸. Nada disso aconteceria se o terceiro elemento do conceito de realismo estabelecido pela estética marxista não fosse inserido pelo autor, que vem a ser a paixão desesperada de Natália por Beliaev, um sentimento universal, que ironicamente permite, ao mesmo tempo, a vitória

18 Uma típica carruagem russa para viagens curtas e conduzida por três cavalos a ela atrelados.

do lucro e da fetichização do elemento humano.

Se formos retomar a máxima proferida por Marx de que não existe uma homologia entre o grau de desenvolvimento de um dado sistema político em termos de igualdade e a qualidade da produção artística do período, e se concordarmos com o historiador austríaco Eric Hobsbawm ao comentar a primeira metade do século XIX de que: "Provavelmente nenhuma metade de século contém uma maior concentração de romancistas imortais: [...], Gogol e os jovens Dostoiévski e Turgeniev na Rússia" (HOBSBAWM, p. 255, 1996, tradução nossa)¹⁹ e com que *Um Mês no Campo* é um dos destaques no cânone da literatura dramática, encontramos a sua aplicação quando inserimos a escrita de Turguêniev no contexto político contemporâneo a ele. Se o czar Nicholas I, que reinou de 1825 a 1855 foi responsável pelo avanço econômico do país, com o estímulo à industrialização e a conquista de novos territórios, ideologicamente dominava uma mentalidade conservadora. Conforme novamente Hobsbawm:

A força da Santa Aliança da Rússia, Áustria e Prússia, que deveria manter a Europa em ordem após 1815, não se baseava em seu misticismo cruzado titular, mas na simples decisão de acabar com todo e qualquer movimento subversivo pelas armas russas, prussianas ou austríacas (HOBSBAWM, p. 230, 1996, tradução nossa).²⁰

O czar chegou ao extremo de decidir quais artistas teriam suas obras expostas na Academia de Belas Artes de São Petersburgo, sem deixar de humilhar publicamente aqueles que não se enquadravam nos ditames estético-ideológicos do regime autocrático (PERKINS, 1991).

19 No original: "Probably no half-century contains a greater concentration of immortal novelists: [...], Gogol and the young Dostoiévsky and Turgeniev in Russia."

20 No original: "The force of the Holy Alliance of Russia, Austria and Prussia which was to keep Europe in order after 1815 rested not on its titular crusading mysticism, but on the simple decision to put down any and every subversive movement by Russian, Prussian or Austrian arms."

Na Rússia, o pensamento dominante era eslavófilo, ou seja, privilegiava a ligação da cultura local com elementos mais arcaicos, orientalizantes (para não dizer asiáticos) e firmemente amparados na religião ortodoxa. Turguêniev se opunha a essa mentalidade²¹, defendendo uma integração do país para com a Europa e a adoção de medidas governamentais de cunho liberal, a fim de promover o desenvolvimento da Rússia como um todo, tanto nas esferas pragmáticas quanto intelectuais. Conforme Hobsbawm:

Na década de 1840, uma pequena colônia de intelectuais russos ricos também havia absorvido ideias revolucionárias ocidentais em viagens de estudo ao exterior ou buscado uma atmosfera mais agradável do que a combinação de masmorra e paredão de fuzilamento de Nicolau I (HOBSBAWM, p. 130, 1996, tradução nossa).²²

Considerações Finais

Concluimos assim a nossa verificação do texto dramático *Um Mês no Campo*, da autoria do russo Ivan Turguêniev, a partir do pensamento estético marxista, abordando o mesmo ponto com que tínhamos iniciado o nosso artigo: a revolução. Se o ponto de partida da análise tinha sido a cautela necessária para não generalizar o aspecto revolucionário no ideário materialista-dialético – e as ideias em relação à arte apresentadas ao longo deste trabalho sustentam esta advertência – a citação final de Hobsbawm empresta o mesmo adjetivo ao pen-

21 Cabe aqui como referência o monumental texto de Tom Stoppard, *The Coast of Utopia*, uma trilogia de nove horas de duração no palco, que conta a luta de um grupo de intelectuais radicais – Alexander Herzen, Mikhail Bakunin, Vissarion Belinsky e Ivan Turguêniev – contra um sistema czarista autoritário, indiferente à pobreza do povo russo e de teor reacionário.

22 No original: "By the 1840s a small colony of Russian intellectuals of wealth had also absorbed Western revolutionary ideas on study tours abroad or sought an atmosphere more congenial than that of Nicholas I's combination of the dungeon and the drill-square."

samento modernizante da *intelligentsia* da qual Turguêniev fazia parte, a qual pretendia abolir o *modus operandi* do sistema político liderado pela figura do czar. Este mesmo termo se adequa ao objetivo geral deste artigo que vem a ser a desmistificação do pré-conceito vigente – visível nas observações do próprio Fernando Peixoto em relação a sua tradução de *Um Mês no Campo* – de que uma obra de arte para ser considerada “política” deva ser estridente, antidramática, explícita e por vezes, óbvia. O que na maioria das vezes acaba acontecendo é exatamente o contrário. No afã de afirmar a sua filiação ideológica, o espetáculo teatral se mostra raso, com pouco conhecimento das técnicas de encenação e se configura muito mais como um discurso direto que não se justifica enquanto obra de arte, uma vez que poderia estar sendo proferido num palanque de campanha eleitoral ou então numa coluna de jornal. O estético – e os fundadores do pensamento marxista insistiam nisso – possui uma autonomia independente do ideológico, tanto que Engels chega a elogiar o estilo de Balzac, mesmo não coadunando com as preferências ideológicas do romancista francês. A arte se encontra na esfera do ambíguo, do metafórico, do conotativo. Os formalistas russos, através de um dos seus principais representantes, Victor Chklovski (1893-1984), já insistiam no estranhamento enquanto efeito principal causado por uma obra literária no seu leitor, pois ela estaria apresentando um universo novo e inesperado, a partir de uma realidade conhecida. E como consequência, a partir das três instâncias da arte realista, discutidas em outro momento deste artigo, a recepção perceberia, partindo de um contexto local reconhecível sendo apresentado de uma forma estranhada, o caráter universal da experiência humana, que simboliza o reencontro do ser humano com ele mesmo ao cabo de uma experiência artística. Ser humano entendido aqui de forma dialética tanto como um indivíduo singular quanto como um ser social inserido num contexto histórico específico.

Assim, ao mesmo tempo que se reconhece a importância da tradução de um texto tão seminal do

drama universal, também se põe em xeque o constrangimento do seu tradutor, ao mostrar que, diferentemente do que ele acreditava, Turguêniev tinha escrito uma obra que estava mais em consonância com as ideias estéticas de Marx e de Engels do que outros textos dramáticos aparente e supostamente mais engajados com as ideias materialista-dialéticas. Podem até estar na esfera ideológica, mas em não estando na estética, acabam se distanciando de uma possível categorização como uma obra de arte de caráter marxista. Ivan Turguêniev não se identificava com esta corrente de pensamento por razões já colocadas anteriormente aqui quando da comparação com Gorki. Por esta razão, por faltar o elemento ideológico, não é possível considerar *Um Mês no Campo* um texto dramático marxista. Realista, sim. Revolucionário, se considerarmos de qual revolução ele estava participando, também. No entanto, a conclusão mais relevante de todas, e com isso estamos confirmando a nossa hipótese inicial, marxista a partir da sua estética, uma conclusão corroborada pelas ideias em relação à filosofia da arte de Marx e Engels apresentadas ao longo deste artigo.

Referências

CIRCLE, Drama. *A Month In The Country (1850) By Ivan Turgenev*. Disponível em: <https://www.dramacircle.org/a-month-in-the-country>. Acesso em: 29 mar. 2022.

ENGELS, Friedrich. Letter to Ferdinand Lassalle. In.: DUKORE, Bernard. *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski*. Boston: Heinle, 1974a.

_____. Letter to Margaret Harkness. In.: DUKORE, Bernard. *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotowski*. Boston: Heinle, 1974b.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. *O Manifesto Comunista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, 52p. (Saraiva de bolso).

FARIA, João R.; GUINSBURG, Jacó; LIMA, Mari-
ângela A. de. *Dicionário do Teatro brasileiro: Temas,
Formas e Conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FIELDS, Nic. *Mycenaean Citadels c.1350-1200 BC*.
Oxford: Osprey Publishing, 2004.

HOBBSAWM, Eric. *The Age of revolution: 1789-1848*.
New York: Vintage Books, 1996.

MARX, Karl. *Introduction to the Critique of Political
Economy*. In.: DUKORE, Bernard. *Dramatic Theory
and Criticism: Greeks to Grotowski*. Boston: Heinle,
1974a.

_____. Letter to Ferdinand Lasalle. In.: DUKORE,
Bernard. *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to
Grotowski*. Boston: Heinle, 1974b.

PEIXOTO, Fernando. Introdução. In.: TURGENIEV,
Ivan. *Um Mês no Campo*. São Paulo: Hucitec, 1990.

PERKINS, Etta. *Nicholas I and the Academy of Fine
Arts. Russian History, Leiden, vol. 18, n. 1, p. 5-63*,
1991.

TURGENIEV, Ivan. *Um Mês no Campo*. São Paulo:
Hucitec, 1990.

VÁZQUEZ, Adolfo S. *As Ideias estéticas de Marx*.
São Paulo: Expressão Popular, 2011.

Recebido: 23/02/2022

Aceito: 30/03/2022

Aprovado para publicação: 25/04/2022

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os
termos de uma Licença Creative Commons Atribui-
ção 4.0 Internacional. Disponível em: [http://creative-
commons.org/licenses/by/4.0](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

This is an open-access article distributed under the
terms of the Creative Commons Attribution License
4.0 International. Available at: [http://creativecom-
mons.org/licenses/by/4.0](http://creativecommons.org/licenses/by/4.0).

Ce texte en libre accès est placé sous licence Creati-
ve Commons Attribution 4.0 International. Disponible
sur: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.