

# Marxismo ou Tolstoísmo?\*

*Henry Hazlitt\*\**

**Resumo:** O artigo discorre sobre movimentos estéticos nos Estados Unidos e Europa no início do século XX enfatizando o modo como a visão de Liev Tolstói sobre a arte guarda semelhanças impressionantes em alguns de seus aspectos com os valores estéticos defendidos pelos marxistas literários. Na verdade, em determinados pontos de vista, os novos marxistas estão, provavelmente, muito mais próximos de Tolstói do que de Karl Marx. O autor critica Tolstói por ter rejeitado a cultura das “classes superiores” como uma expressão corrompida e por entender a educação como sendo, no fundo, uma mera doutrinação com ideais falsos e imorais, bem como por ter descartado todos os críticos literários profissionais, vistos pelo escritor russo como eruditos pervertidos e autoconfiantes.

**Palavras-chave:** Marxismo, Tolstoísmo, Arte, Classes, Ininteligibilidade.

## Marxism or Tolstoysm?

**Abstract:** Hazlitt discusses aesthetic movements in the United States and Europe in the early twentieth century emphasizing how Leo Tolstoy's view about art is the guard striking similarities in some aspects with the aesthetic values defended by the literary Marxists. In fact, in some points, new Marxists are probably much closer to Tolstoy than Karl Marx. The author criticizes Tolstoy for his rejection of “high class” culture as a corrupt expression and to understand education as being, in essence, mere indoctrination with false and immoral ideals and to have discarded all professional critics, seen as perverted and self-confident scholars.

**Keywords:** Marxism, Tolstoysm, Arts, Classes, Unintelligibility.

**Classificação JEL:** Z1, Y8

---

\* Texto publicado originalmente em inglês como: HAZLITT, Henry. *Marxism or Tolstoysm?* In: **The Anatomy of Criticism: A Trialogue**. New York: Simon and Schuster, 1933. p. 287-96.

Traduzido do inglês para o português por Beatriz Caldas.

\*\* **Henry Hazlitt** nasceu 28 de novembro de 1894, na Philadelphia, Pennsylvania, nos EUA. Foi criado no Brooklyn, em New York. Iniciou a formação universitária no New York's City College, mas não concluiu os estudos acadêmicos formais pela necessidade de trabalhar para sustentar a mãe viúva. Como autodidata realizou estudos nas áreas de Filosofia, Psicologia, Economia e Crítica Literária. Trabalhou como secretário do gerente editorial do *The Wall Street Journal*, editor financeiro do *The New York Evening Mail*, editor literário do *The New York Sun* e do *The Nation*, e editor financeiro e econômico do *The New York Times*. Foi um dos principais divulgadores do pensamento da Escola Austríaca de Economia nos Estados Unidos. Em 1946, fundou com Leonard Read (1898-1983) a Foundation for Economic Education (FEE), exercendo as funções de vice-presidente da instituição e de editor do periódico *The Freeman*. Foi um dos 36 membros fundadores da Mont Pelerin Society. É autor de mais de vinte e cinco livros nas áreas de Filosofia, Economia e Crítica Literária, dentre os quais se destacam o best-seller *Economia numa Única Lição* (Instituto Ludwig von Mises, 4ª ed., 2010). Foi agraciado com um doutorado *honoris causa* pela Universidad Francisco Marroquín, na Guatemala. Faleceu em 9 de julho de 1993, em New York, nos EUA

Uma das contendas favoritas do professor Irving Babbitt (1865-1933) era que em todos os movimentos estéticos os Estados Unidos ficavam trinta anos atrás da Europa. Essa tese deve conquistar inquietante apoio para quem quer que se volte a um reexame do trabalho *What Is Art?*<sup>1</sup> [O que é arte?] de Liev Tolstói (1828-1910), que foi publicado originalmente em russo no ano de 1897. Eis aqui Edmund Wilson (1895-1972), em um livro lançado em 1931<sup>2</sup>, apresentando-nos aos simbolistas, a Charles Baudelaire (1821-1867), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Paul Verlaine (1844-1896), Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Auguste Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889), e todos os outros. Eis aqui Max Eastman (1883-1969), em livro ainda mais recente, lançado no mesmo ano<sup>3</sup>, denegrindo ainda mais “o culto da ininteligibilidade”. Ambas as obras são altamente inteligentes, e ambas atraíram grande e merecida atenção. No entanto, Tolstói, trinta e cinco anos antes, havia apresentado os simbolistas, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Huysmans, Villiers de L'Isle-Adam, e todos os outros ao público russo contemporâneo, denunciando-os pelo dogma de obscuridade.

O que traz interesse específico sobre as visões de Liev Tolstói sobre a arte neste momento é a semelhança impressionante de alguns aspectos com aqueles que são agora defendidos pelos assim denominados marxistas literários. Na verdade, em alguns

de seus pontos de vista, os novos marxistas estão, provavelmente, muito mais próximos de Tolstói do que de Karl Marx (1818-1883). Há, é claro, diferenças, e muito importantes. O critério decisivo dos críticos marxistas, na visão deles, é um critério de natureza econômica. O critério de Tolstói é econômico apenas em um sentido secundário e subquente; de forma substancial, é ético e quase religioso. O objetivo final da arte, segundo Tolstói, era ensinar “o desenvolvimento da fraternidade entre os homens”<sup>4</sup>, “unir os homens a Deus e um ao outro”<sup>5</sup>. Até onde Tolstói anseia por uma sociedade sem classes, está alinhado aos comunistas; no entanto, toma posição totalmente contrária a qualquer guerra de classes, ou à ideia de que a arte voltada a “unir pessoas de um culto só para separá-las de forma ainda mais acentuada dos membros de outros cultos, e até mesmo a colocá-las em relações de hostilidade mútua”<sup>6</sup>. Ele não acreditava, em outras palavras, que a forma de ensinar o “amor fraternal entre todos os homens”<sup>7</sup> deveria ter início com um período prolongado de derramamento de sangue e ódio.

No entanto, Tolstói, como os marxistas de hoje em dia, opunha-se ao que denomina constantemente “arte de classe alta”<sup>8</sup>, assim como também “ciência de classe alta”<sup>9</sup>, e muitas de suas frases são notavelmente marxistas:

O que mais desejam os membros das classes mais altas que se ocupam com a ciência é a manutenção do sistema sob o qual eles mantêm seus privilégios [...]. Portanto, um lado da ciência – incluindo a teologia e a filosofia adaptada à ordem vigente, como também a história e economia política do mesmo tipo – trata principalmente de provar que a ordem vigente é aquela mesma que deve persistir; que passou a vigorar e assim continua graças ao funcionamento de leis imutáveis fora de alcance da vontade humana, e que todos os

<sup>1</sup> TOLSTOY, Leo. *What Is Art?* Trad. & intr. Aylmer Maude. New York: Funk & Wagnalls Company, 1910. [Em língua portuguesa a obra foi publicada na seguinte edição brasileira: TOLSTOI, Leon. *O que é Arte?* Trad. Bete Torili. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. (N. do E.)].

<sup>2</sup> WILSON, Edmund. *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930*. New York: Charles Scribner's Sons, 1931. [A obra foi lançada em língua portuguesa na seguinte edição brasileira: WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: Estudos sobre a Literatura Imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. (N. do E.)].

<sup>3</sup> EASTMAN, Max. *The Literary Mind: Its Place in an Age of Science*. New York: Charles Scribner's Sons, 1931.

<sup>4</sup> TOLSTOY. *What Is Art?* p. 159.

<sup>5</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 163.

<sup>6</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 163.

<sup>7</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 161.

<sup>8</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 75, 106, 114, 120, 144, 155.

<sup>9</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 202, 206-209.

esforços para mudá-la, portanto, são prejudiciais e errados<sup>10</sup>.

Sua denúncia contra a arte de classe alta é ainda mais mordaz. Não passa de mera arte-divertimento; reflete uma gama terrivelmente estreita de sentimentos, os quais são quase todos desprezíveis:

A gama de sentimentos vivenciados pelos poderosos e ricos que não têm experiência de trabalho para o sustento da vida é muito mais pobre, mais limitada, e mais insignificante do que a gama de sentimentos naturais entre as pessoas que trabalham. As pessoas de nosso círculo, conhecedores de estética, geralmente pensam e dizem exatamente o contrário disso. Lembro-me como Ivan Goncharov (1812-1891), escritor, homem muito inteligente e estudado, mas completamente urbano e esteta, disse-me que depois da obra *Memórias de um Caçador*<sup>11</sup>, de Ivan Turguêniev (1818-1883), não havia mais nada a escrever sobre a vida dos camponeses. Tudo já havia sido dito. A vida de trabalhadores lhe parecia tão simples que as histórias de camponeses de Turguêniev tinham consumido tudo o que havia a descrever. A vida de nossos ricos, com seus casos de amor e desgosto consigo mesmos, parecia-lhe cheia de assuntos inesgotáveis. Um herói beijou a amada na palma da mão, outro herói beijou a amada no cotovelo, e um terceiro beijou-lhe noutra parte. Um homem está descontente mergulhado na ociosidade, e outro porque as pessoas não o amam. E Goncharov achava que nessa esfera a variedade não tinha fim [...]. Na realidade, quase todos os sentimentos das pessoas da nossa classe resumem-se a três sentimentos muito insignificantes e simples – o orgulho, o desejo sexual, e o cansaço da vida. Estes três sentimentos, com suas ramificações, constituem o objeto praticamente único da arte das classes dos abastados<sup>12</sup>.

Ao denunciar a arte de classe alta, Tolstói não a contrastou, como os marxistas, com a arte “proletária”, mas com o que ele chamou de arte “universal”. Seu objetivo consciente não era uma arte que refletisse os ideais de uma classe em vez da de outra, mas que refletisse os ideais universais da humanidade. No entanto, neste ponto, recaiu em vários enganos. Rejeitou as classes superiores como pervertidas em essência; desdenhou de sua educação como sendo, no fundo, uma mera doutrinação com ideais falsos e imorais; descartou todos os críticos profissionais como “eruditos, ou seja, indivíduos pervertidos e, ao mesmo tempo, autoconfiantes”<sup>13</sup>; e, na verdade, acabou por tomar o camponês russo como seu verdadeiro crítico. Na juventude Tolstói tinha ficado tremendamente impressionado com as obras de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), e é óbvio que o camponês de Tolstói é o equivalente exato do bom selvagem de Rousseau, o homem “natural”, “intato”. A obediência estrita a esse ideal levou Tolstói a glorificar a ignorância, e ele não cedeu nem um milímetro da lógica de sua escolha. “Dizer que uma obra de arte é boa, mas incompreensível para a maioria de homens é o mesmo que afirmar-se que algum tipo de alimento é muito bom, mas a maioria das pessoas não pode comê-lo”<sup>14</sup>. A analogia é lamentável, pois nada esclarece mais do que as comparações geográficas e históricas até que ponto o sabor de certos alimentos é uma questão de hábito e costume e treinamento de paladar. E que tal, digamos, o cálculo diferencial? É menos válido porque é difícil de entender? Tolstói quase chega ao ponto de enfrentar essa questão. “Um discurso proferido em chinês pode ser excelente, e mesmo assim, continuar incompreensível para mim, se não sei chinês; no entanto, o que distingue uma obra de arte de todas as outras atividades mentais é simplesmente o fato de que sua linguagem é compreendida por todos”<sup>15</sup>. Essa pressuposição

<sup>10</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 202.

<sup>11</sup> Em língua portuguesa a obra está disponível na seguinte edição brasileira: TURGUÊNIEV, Ivan. **Memórias de um Caçador**. Trad. Irineu Franco Perpétuo. São Paulo: Editora 34, 2013. (N. do E.)

<sup>12</sup> TOLSTOY. **What Is Art?** p. 75-76.

<sup>13</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 119.

<sup>14</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 100.

<sup>15</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 101.

levanta toda a questão, e contradiz toda plausibilidade. Da mesma forma que, se não entendermos chinês, não poderemos apreciar o que é excelente nessa língua, não podemos apreciar o que é excelente em nossa própria língua, até que, depois de anos de desenvolvimento e formação, chegarmos a aprendê-la. E não conseguiremos apreciar o que é excelente na arte até dominarmos a linguagem da arte.

E como Tolstói veio a cometer esse erro fundamental? Creio que remonta à sua definição original de arte. “A Arte”, afirma ele, “é uma atividade humana que consiste nisso, no fato de que um homem, conscientemente, por meio de certos sinais exteriores, transmite aos outros os sentimentos que viveu, e que os outros sejam contaminados por esses sentimentos e também os vivenciem”<sup>16</sup>. Esta definição guarda uma verdade valiosa, pois é óbvio que a eficácia de toda a arte depende dessa contaminação: na verdade, os termos “contagioso” e “eficaz” são aqui quase sinônimos. Porém, se, por um lado, a contaminação é uma condição indispensável da arte, por outro lado, fica logo evidente que não é a sua própria essência, embora Tolstói claramente acredite que seja assim. “Há um sinal inequívoco que distingue a arte verdadeira de sua falsificação – ou seja, a contaminação da arte”<sup>17</sup> [...]. “E não só a contaminação é um seguro sinal de arte, mas o grau de contaminação é também a única medida de excelência da arte”<sup>18</sup>. Ocorre imediatamente a alguém perguntar como é medir o grau de contaminação. Grau de contaminação em quem? Como critério, a contaminação por si só é tanto relativa quanto subjetiva. Pode não refletir mais que uma relação entre uma obra de arte em particular e um espectador específico. Um jovem inexperiente que pode ficar gravemente contaminado por um romance barato não se contaminaria pelo *Paraíso Perdido*<sup>19</sup> de John Milton (1608-1674).

Tolstói na verdade nunca enfrentou este problema. Denunciou todas as óperas de Richard Wagner (1813-1883) como arte falsa, mas nunca explicou como chegaram a contaminar os admiradores do músico. Quando tratou a questão, tomou-a como pressuposto verdadeiro. As pessoas que gostavam “de arte da classe alta” eram “pervertidas”<sup>20</sup> (e “perversão”, em Tolstói, muitas vezes parece significar precisamente o que a maioria de nós denominaria estudo), enquanto o sentido de olfato do camponês em relação a tais questões era tão seguro como o de um cão. É o camponês de Tolstói, como já sinalizei, nunca era o verdadeiro camponês, mas, sim, uma idealização: era, na verdade, uma pequena edição do próprio Tolstói. “Tais sentimentos como forma dos principais temas da arte atual – digamos, por exemplo, a honra, o patriotismo e a amorosidade – só evocam em um trabalhador a perplexidade e o desprezo, ou a indignação”<sup>21</sup>. Bem, eu, pelo menos, arrisco a dúvida de que a representação de amorosidade evoque tanto o espanto ou a indignação no trabalhador comum; e não acredito que esse trabalhador refira-se, como Tolstói, à “odiosa nudez feminina”<sup>22</sup> ou a “corpos desnudos das mulheres e todos os tipos de abominações”<sup>23</sup>. Os filmes, as paródias e os tabloides convivem muito bem hoje, trabalhando precisamente na teoria oposta. Além disso, se a “contaminação”<sup>24</sup> fosse realmente o sinal mais seguro da arte, então a arte retratando a amorosidade e os corpos nus femininos deveriam estar muito em alta.

Os julgamentos de Tolstói sobre os verdadeiros artistas eram terríveis, e logo após a metade do livro, decai o interesse do leitor à medida que o argumento passa de relativamente plausível a claramente absurdo. Tolstói começa descartando os simbolistas pela

<sup>16</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 143.

<sup>17</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 152.

<sup>18</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 153.

<sup>19</sup> MILTON, John. *O Paraíso Perdido*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1994. (N. do E.)

<sup>20</sup> TOLSTOY. *What Is Art?* p. 175-86.

<sup>21</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 71.

<sup>22</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 172.

<sup>23</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 184.

<sup>24</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 152-55. Ver, também: p. 125, 174.

afetação e obscuridade. Em seguida, rejeita escritores tais como Rémy de Gourmont (1858-1915), Pierre Louÿs (1870-1923) e Joris-Karl Huysmans pela “*mania erótica*”<sup>25</sup> dos autores. Percebe-se logo que ele classifica o *Fausto*<sup>26</sup>, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), e *Hamlet*<sup>27</sup>, de William Shakespeare (1564-1616) como arte simulada. Deixa de fora a obra inteira de Richard Wagner e denomina “*desvarios artísticos*”<sup>28</sup> as últimas sinfonias de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Condena as tragédias dos autores gregos Ésquilo (525-456 a.C.), Sófocles (497-406 a.C.) e Eurípides (480-406 a.C.), bem como a obra de Dante Alighieri (1265-1321), Torquato Tasso (1544-1595) e de John Milton, as quais classifica como “*cerebrais*” e “*inventadas*”<sup>29</sup>. E em uma simples nota de rodapé, relega praticamente todas as suas próprias produções artísticas à categoria de arte ruim. Quem se salva do naufrágio? Que arte é admirável? Algumas canções camponesas, o pintor Jean-François Millet (1814-1875), e algumas pinturas obscuras que retratam a pobreza, o amor fraterno ou a piedade, bem como os romances *Os Bandoleiros*<sup>30</sup> de Friedrich Schiller (1759-1804), *Os Miseráveis*<sup>31</sup> de Victor Hugo (1802-1885), *Um Conto de Duas Cidades*<sup>32</sup> e *Um Conto de*

*Natal*<sup>33</sup> de Charles Dickens (1812-1870), *Adam Bede*<sup>34</sup> de George Eliot (1819-1880), a obra de Fiódor Dostoiévski (1821-1881)<sup>35</sup> e *A Cabana do Pai Tomás*<sup>36</sup> de Harriet Beecher Stowe (1811-1896).

O que tinha acontecido? O doutrinário tinha tido a coragem de suas doutrinas. E o que havia de errado com essas doutrinas? O nobre objetivo estabelecido para a arte não é “*unir todos os homens*”<sup>37</sup>? Sem dúvida. Mas tal objetivo, como o da felicidade, pode muitas vezes ser atingido com mais êxito de forma oblíqua do que de forma direta. E não é este o objetivo único da humanidade. Os fins do homem são irredutivelmente pluralísticos, e assim, do mesmo modo, são os fins da arte.

As conclusões aterradoras de Tolstói em *O que é Arte?* deveriam servir como alerta para alguns dos nossos críticos “marxistas” atuais. O proletário para quem eles querem que a literatura seja escrita de agora por diante não é o proletário real, assim como o camponês de Tolstói também não era o verdadeiro camponês; é apenas uma criatura idealizada, uma criatura em potencial – o proletário que poderia vir a ser, se eles o pudessem aperfeiçoar, se o pudessem metamorfosear, se o pudessem vacinar exatamente com esses

<sup>25</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 78.

<sup>26</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto: Uma Tragédia**. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari; Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004. 2v. (N. do E.)

<sup>27</sup> SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. In: **Tragédias: Teatro Completo**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008. (N. do E.)

<sup>28</sup> TOLSTOY. **What Is Art?** p. 122.

<sup>29</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 121.

<sup>30</sup> SCHILLER, Friedrich. **Os Bandoleiros**. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001. (N. do E.)

<sup>31</sup> HUGO, Victor. **Os Miseráveis**. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 4ª ed., 2012. 2v. (N. do E.)

<sup>32</sup> DICKENS, Charles. **Um Conto de Duas Cidades**. Trad. Débora Landsberg. São Paulo: Estação Liberdade, 2010. (N. do E.)

<sup>33</sup> Idem. **Um Conto de Natal**. Trad. Ademilson Franckini & Carmen Segafredo. Porto Alegre: L&PM, 2003. (N. do E.)

<sup>34</sup> ELIOT, George. **O Noivado de Adam Bede**. Trad. Antônio Vilalva. Lisboa: Livraria Romano Torres, 1959. (N. do E.)

<sup>35</sup> As obras de Fiódor Dostoiévski estão sendo publicadas no Brasil, em traduções diretas do russo para o português, pela Editora 34. Dentre os volumes lançados até o momento, destacamos os seguintes: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 6ª ed., 2009; Idem. **O Idiota**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2010; Idem. **Os Demônios**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004; Idem. **Os Irmãos Karamázov**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008. (N. do E.)

<sup>36</sup> STOWE, Harriet Beecher. **A Cabana do Pai Tomás: A Vida Entre os Humildes**. Trad. Nélia Maria Pinheiro Padilha von Tempski-Silka. Curitiba: Juruá Editora, 2011. (N. do E.)

<sup>37</sup> TOLSTOY. **What Is Art?** p. 164, 188.

elementos que aprovam da cultura burguesa, e deixar de fora os elementos que passaram a reprovar, – se, em suma, pudessem transformá-lo em *uma* pequena cópia de si mesmos. Se acreditam que o objetivo da arte deva ser principalmente despertar as massas para a luta de classes, estão atribuindo-lhe uma missão muito duvidosa. Se, de forma mais ampla, acham que o objetivo da arte deva ser acelerar a chegada do dia de uma sociedade justa, humana e sem divisão em classes, estão atribuindo-lhe uma missão muito nobre. Mas não deveriam jamais esquecer que a arte pode fazer isso de maneiras nada óbvias à primeira vista. E não deveriam nunca esquecer que mesmo tal objetivo não consegue englobar todos os objetivos da arte e do homem.

Os novos marxistas também não poderiam aprender de Tolstói somente os pontos fracos e as armadilhas em sua abordagem; poderiam aprender, também, parte de seus possíveis pontos fortes. Uma mente sincera e poderosa como a de Tolstói não conseguiria escrever um livro, não importa quão equivocadas fossem suas conclusões principais, sem apinhá-lo de muitas profundas verdades fortuitas. Tolstói tinha razão em ver um sinal de decadência no culto à ininteligibilidade, e na obsessão com novas formas, um sintoma de anemia. Pois, quando os escritores têm algo genuinamente novo a dizer, algo que desejam veementemente comunicar, não se envolvem nesses joguinhos de meio-revelação, meio-ocultação. Não lhes ocorre, como aconteceu a Stéphane Mallarmé, que *“nomear um objeto é eliminar três quartos da fruição do poema, que consiste na felicidade de gradual adivinhação”*<sup>38</sup>. Quando têm a dizer algo real, deixam o conteúdo ditar a forma, e não a forma ditar o conteúdo. Tolstói estava certo, também, ao condenar a obsessão com sexo na arte, não pelas razões supersticiosamente pudicas e austeras que ele às vezes apresenta, mas, sim, com o argumento mais sábio que a obsessão é sinal de estreitamento do círculo de senti-

mentos e interesses cobertos por arte, um sinal de alerta de empobrecimento. Estava certo em sua análise de que muito da “arte de classe alta” é como o trabalho de homens ociosos e saciados. Finalmente, tinha razão em rejeitar a visão de que a principal função da arte é a diversão, e também estava certo ao afirmar que, ao contrário disso, fossem quais fossem as confusões místicas e religiosas, a arte deveria refletir toda a gama de valores do homem, o sentido integral de seu destino. A arte-diversão pode nos dar a ópera cômica *O Mikado, ou A Cidade de Titipu* de Arthur Sullivan (1842-1900) e W. S. Gilbert (1836-1911); mas, jamais nos daria o *Macbeth*<sup>39</sup> de William Shakespeare. *“A arte não é um prazer, um consolo, ou uma diversão; a arte é uma questão maior”*<sup>40</sup>. E o autor de *Guerra e Paz*<sup>41</sup> e de *Anna Kariênina*<sup>42</sup>, sempre defendeu firmemente essa percepção.

<sup>38</sup> Idem. *Ibidem.*, p. 82, n. 2.

<sup>39</sup> SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. In: **Tragédias: Teatro Completo**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008. (N. do E.)

<sup>40</sup> TOLSTOY. **What Is Art?** p. 210.

<sup>41</sup> TOLSTOI, Leon. **Guerra e Paz**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 2v. (N. do E.)

<sup>42</sup> Idem. **Anna Kariênina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2ª ed., 2011. (N. do E.)