Carta Parisiense I. André Gide e seu novo adversário[[1]](#footnote-1)\*

Uma memorável frase de Renan: "Somente aquele que pode ter certeza de que o que ele escreve permanece sem consequências, possui liberdade de pensamento”. Assim citou Gide. Se essa frase procede, o autor de *Nouvelles Page de Journal*[[2]](#footnote-2) dispõe de igualmente pouca liberdade de pensamento como seu oponente Thierry Maulnier[[3]](#footnote-3). Ambos sabem claramente quais são as consequências de sua escrita e escrevem para provocar consequências. Se dedicamos-lhes o mesmo interesse, justificamos em fazê-lo menos pela importância do mais jovem do que pela decisão pela qual ele ocupou seu lugar em relação a um Gide e contra a ele. No momento em que Gide adere ao comunismo, ele passa a ter o que fazer com os fascistas.

Não que outros já não tivessem questionado Gide. Seu caminho foi seguido atentamente desde 1897, quando em um famoso artigo escrito no *Ermitage*, ele opôs-se a Barrès, que se colocou àquela época, com o *Déracinés,* à serviço do nacionalismo[[4]](#footnote-4). Mais tarde, o desenvolvimento religioso do Gide protestante foi literariamente perseguido e precisamente por ninguém menos do que seu amigo, o crítico católico Charles Du Bos. Que o *Corydon* de Gide, que apresenta a pederastia em suas condições e analogias históricas naturais, produza uma tempestade, não é difícil de entender. Em 1931, em torno dos 60 anos, Gide estava acostumado a ser contestado quando ele descreveu seu caminho para o comunismo no primeiro volume de seus Diários.

A literatura burguesa reagiu a este volume com uma profusão de glosas e polêmicas. O fato de que o *Echo de Paris* (próximo ao *Croix de Feu*), sob a pena de François Mauriac retorne três vezes a esse livro, pode dar ideia do rebuliço que Gide provocou. O debate foi muito extenso, e também muito exacerbado para manter inteiramente o nível. Ele teve seu ápice intelectual na *Union pour la vérité*, em que Gide discursou e respondeu perguntas para um círculo de escritores importantes[[5]](#footnote-5). Ela não havia ainda se acalmado, quando as *Nouvelles Pages de Journal* foram publicadas nesse ano.

Na medida em que o próprio Gide determinou a discussão, reiteradamente ela versou sobre a questão de até que ponto ele permanece fiel a si mesmo com essa sua mudança ou se realiza uma ruptura com o mundo mental de sua idade madura. Gide poderia invocar – e assim o fez no primeiro volume de seus diários – a paixão com a qual ele desde sempre fez sua a causa do indivíduo; uma causa que ele reconhece ter no comunismo seu competente advogado. O novo volume dos diários contém várias notas que permitem reconhecer uma continuidade oculta, mas não menos importante, no desenvolvimento de Gide. Gide alude a essa continuidade quando pensa na “apologia da penúria” (p. 167) que percorre todo o seu trabalho. Ela encontrou expressão mais variada, estendendo-se da inesquecível obra juvenil *O Retorno do Filho Pródigo*[[6]](#footnote-6) até ao mais recente, o *Nouvelles Nourritures[[7]](#footnote-7),* no qual se pode ler: “Por mim, tomei aversão a qualquer posse exclusiva. Encontro minha felicidade em doar [[8]](#footnote-8)e a morte não vai me tirar das mãos grande coisa. De tudo o que ela vai me privar, serei privado mais de bens esparsos, naturais, que escapam a ser tomados e comum a todos. Quanto ao resto, eu prefiro a refeição de Albergue à mesa bem servida em casa, o jardim público ao mais belo parque enclausurado entre muros, o livro que eu não tenho medo de levar para uma caminhada à edição mais rara, e, se eu devesse contemplar uma obra de arte sozinho, quanto mais ela fosse bela, mais minha tristeza na contemplação iria sobrepujar meu contentamento”(p. 61)[[9]](#footnote-9).

Para a “apologia da penúria”, Gide encontrou as formas mais diversas. No fundo, todas elas coincidem com o desdobramento daquela penúria que, segundo o jovem Marx (o autor da *Sagrada família*), a sociedade tem a tarefa de tornar visível de modo inalterado. Para Gide, todas elas aparecem como variedades da necessidade que o homem tem do homem. Se Gide no curso de sua atividade criativa interessou-se por muitas formas de fraqueza, se ele em seu estudo sobre Dostoievski, que em muitos aspectos é um autorretrato, coloca como ponto central a fraqueza como uma “insuficiência da carne, uma inquietude, uma anomalia”, então ele tem sempre o que fazer com aquela fraqueza digna de uma extrema participação que refere o homem ao homem.

Às vezes, o próprio Gide gosta de trazer à luz essa fraqueza. Mas o que lhe determina, não é fraqueza. É antes o cálculo. Ele dirige-se para este incógnito porque poderá ensiná-lo algo sobre o mundo e sobre os homens. E assim escreveu em maio de 1935: “Pode-se explicar a renúncia de Tolstoi à atividade artística pela redução de suas forças criativas. Se uma segunda Anna Karenina tivesse se formado em seu interior, ter-se-ia ocupado – há bons motivos para supô-lo – menos com os *Duchoborcy* e comentado de forma menos depreciativa sobre a arte. Mas ele sentiu que estava no fim de sua carreira literária: o impulso poético não inflava mais o seu pensamento [...]. Se hoje me ocupo de questões sociais, é também porque o demônio da criação retira-se de mim. Essas perguntas só ocupam lugar porque esse último já o desocupou. Por que eu deveria me superestimar? Por que não constatar em mim mesmo aquilo que considerei em Tolstoi incondicionalmente como um fenômeno de decadência?” (*La Nouvelle Revue Française*, maio de 1935, p. 665).

Não queremos contradizer o autor aqui. Tampouco levantar a questão sobre se as forças criativas não conhecem um sono passageiro (O próprio Gide diz isso em suas *Nouvelles Pages*); se elas não podem trabalhar de forma totalmente não-endemoniada (as *Nouvelles Nourritures* mostram isso); se elas não colidem com barreiras históricas (os *Faux-Monnayeurs*, de Gide, sugerem isso para o romance). Deixemos que Gide, em seu incógnito, faça um encontro instrutivo. É o encontro com Maulnier, que na *Action Française* cita essas afirmações de Gide: “Nenhum elogio ou censura pode acrescentar nada a essas linhas estranhas. Acreditamos, que é quase sem exemplo, que um criador coloca-se em evidência com tal confissão. Achamos também que a perspicácia, a modéstia e a coragem sem reservas para consigo mesmo, que serve de base para um diagnóstico tão impiedoso, têm o direito ao nosso respeito. Mas não podemos nos limitar a mostrar respeito aqui. Essa franqueza trágica é rica em explicações que não temos o direito de ocultar.”

Com essas afirmações, Maulnier começa uma crítica abrangente a Gide. É uma crítica que lança muita luz sobre a posição fascista e, especialmente, sobre o conceito de cultura do fascismo. Ter traído e abandonado a "cultura" em favor do comunismo – esta é a acusação que Maulnier levanta contra as últimas obras de Gide.

A elaboração do conceito de cultura parece pertencer a um estágio inicial do fascismo. Em todo caso, na Alemanha foi assim. De modo imperdoável, a crítica revolucionária alemã antes de 1930 deixou de dedicar a atenção necessária às ideologias de Gottfried Benn ou Arnolt Bronnen. Como esses foram os precursores do fascismo alemão, da mesma forma Maulnier hoje, não fosse pelo *Front populaire*, deveria ser contado entre aqueles do fascismo francês. Ele provavelmente não escapará, em nenhum caso, ao rápido esquecimento. Pois quanto mais o fascismo fortalece-se, menos ele necessita de inteligências qualificadas, precisamente na especialidade de Maulnier. As melhores perspectivas são abertas às naturezas subalternas. O fascismo procura cúmplices para o Ministério da Propaganda. Eis porque Benn e Bronnen foram exonerados.

A reação representada por Maulnier é uma reação especificamente fascista e diferente daquela católica de um Claudel, daquela reação burguesa de um Bordeaux, daquela mundana de um Morand, ou daquela filistina de um Bedel. Ele encontra seus companheiros principalmente na geração mais jovem[[10]](#footnote-10). Na geração mais velha, os fascistas decisivos como Léon Daudet ou Louis Bertrand são casos isolados. O que faz de Maulnier um fascista é a percepção de que a posição dos privilegiados pode ser afirmada apenas com violência. Representar a soma de seus privilégios como "a cultura" – eis como ele avista a sua particular tarefa. Subentende-se, por conseguinte, que ele apresenta como algo inconcebível uma cultura não baseada no privilégio. E o *Leitmotiv* de seus ensaios é demonstrar que o destino da cultura ocidental está indissoluvelmente ligado ao da classe dominante.

Maulnier não é um político. Volta-se aos intelectuais, não às massas. A convenção que prevalece entre os primeiros interdiz (na França ainda) o chamado à violência nua. Maulnier é compelido a uma particular cautela, quando apela à violência nua. Ele pode, a dizer a verdade, apenas preparar esse apelo. Faz isso de modo muito hábil quando proclama que cabe a uma “síntese da ação” constranger a realidade interna e a externa, mesmo quando uma “síntese dialética” permanece impossível (p. 19). Um pouco mais claramente, explica-se que ele se declara de acordo com a censura direcionada à civilização capitalista (que é sempre o combate fictício do fascismo) de não ter obtido a força “de reconhecer a insolubilidade” dos problemas materiais e espirituais diante dos quais a era os erigiu (p. 8).

Hoje, a necessidade de não fornecer nenhum argumento contra os privilegiados coloca o escritor, e sobretudo o teórico, em dificuldades incomuns. Maulnier tem a coragem de dar uma solução rápida para essas dificuldades. Em parte, elas são de natureza moral. O advogado do fascismo tem muito a ganhar, se varrer do caminho os critérios morais. De mais a mais, ele não se mostra muito exigente na escolha de seus meios. Trata-se de um trabalho rude – o conceito não pode colocar luvas para executá-lo. Ele agarra firme, e dessa maneira: “A civilização [...] é a instituição e a ordem de artifícios e ficções que condiciona qualquer relação entre os homens, o sistema de convenções úteis, a hierarquia artificiosa necessária para a vida em toda a sua magnitude e indispensabilidade. A civilização é a mentira [...] Quem não está disposto [...] a reconhecer nesta mentira a condição fundamental de todo progresso humano e grandeza humana admite ser um adversário da própria civilização. É preciso escolher entre civilização e sinceridade” (p. 210). Assim [afirma] Maulnier no ensaio dirigido contra Gide de sua coletânea. É em torno desse adágio de miserável esplendor que os paradoxos desgastados de Oscar Wilde prestam-se há muito tempo, e pode-se regressar facilmente até o “declínio das mentiras” dele.

Alguém poderia perceber, pela primeira vez, como frutos diferentes às vezes possuem as sementes de uma mesma vida. O mesmo homem – que vê seu esteticismo, a parte mais corruptível de sua produção, recebido pelo fascismo, deu, no momento em que se coloca com seu desprezo contra a sociedade com a qual ele se divertiu durante toda a vida – ao jovem André Gide um exemplo que determinou sua vida posterior[[11]](#footnote-11). Em segundo lugar, entenderíamos quão profundamente a ideologia fascista está comprometida com o decadentismo e esteticismo e por que ela encontra pioneiros entre os artistas extremistas tanto na França quanto na Alemanha ou na Itália.

Qual destinação a arte deve esperar de uma civilização erguida sobre a mentira? Expressará, em sua esfera mais estrita, suas contradições não resolvidas – e insolúveis enquanto preservado o sistema de propriedade. A contradição na arte fascista é, não diferentemente da economia fascista ou do Estado fascista, uma contradição entre teoria e *práxis*. A teoria da arte fascista tem os traços do puro esteticismo: a arte é apenas uma das máscaras atrás das quais “nada” está, como Maulnier formula, “além da natureza animal do homem e o animal humano nu e despojado de tudo de Lucrécio” (p. 209). Essa arte é reservada aos sábios, à elite “que é beneficiária de toda civilização na qual ela”, como Maulnier diz muito claramente, “representa os parasitas, os herdeiros e a flor inútil” (p. 211). Assim parece ser a coisa em teoria. A *práxis* fascista oferece uma imagem diferente. A arte fascista é uma arte de propaganda. Seus consumidores não são os sábios, mas, totalmente ao contrário, os enganados. Além disso, no presente eles não são poucos, mas muitos ou, ao menos, muito numerosos. Portanto, é evidente que as características dessa arte não correspondam inteiramente àquelas manifestas em um esteticismo decadente. Nunca o decadentismo voltou sua atenção para a arte monumental. A ligação da teoria decadentista da arte com sua *práxis* monumental permaneceu reservada ao fascismo. Nada é mais instrutivo do que esse cruzamento pleno de contradição em si.

O caráter monumental da arte fascista está conectado ao seu caráter de massa. Mas de modo algum imediatamente. Nem toda arte de massa é uma arte monumental: a dos contos de Hebel para o calendário dos camponeses o é tão pouco quanto a da opereta de Lehár. Se a arte de massa fascista é uma arte monumental – e ela o é até dentro do estilo literário – então isso tem um significado particular.

A arte fascista é uma arte de propaganda. Portanto, é executada para massas. Além disso, a propaganda fascista deve penetrar em toda a vida social. A arte fascista é, portanto, executada não apenas *para* as massas, como também *pelas* massas. Isso parece supor que a massa tem que ver consigo mesma nesta arte, compreende-se a si mesma, ela é a dona da casa: dona dos seus teatros e dos seus estádios, dona dos seus estúdios de cinema e das suas editoras. Todos sabem que não é o caso. Nestes lugares quem domina muito mais é a “elite”. E ela não quer a autoconsciência da massa na arte. Pois então a arte teria que ser uma arte da classe proletária pela qual a realidade do trabalho assalariado e da exploração chegaria ao seu direito, isto é, ao caminho de sua abolição. Mas com isso a elite seria prejudicada.

O fascismo, por conseguinte, tem interesse ​​em limitar o caráter funcional da arte de tal maneira que não se deve recear de sua parte nenhuma influência transformadora da posição de classe do proletariado – que constitui a maior parte daqueles que ela atinge e uma parte menor dos quadros que a executam. A esse interesse político-artístico serve a “forma monumental". E isso acontece de duas maneiras: em primeiro lugar, ela bajula a ordem econômica pacífica existente, apresentando-a em termos de seus “traços eternos”, isto é, intransponíveis. O Terceiro Reich calcula o tempo em milênios. – Em segundo lugar, ela desloca os executores, bem como os receptores, para um âmbito enfeitiçado no qual eles mesmos devem aparecer como monumentais, ou seja, incapazes de ações refletidas e autônomas.[[12]](#footnote-12) A arte aumenta assim as energias sugestivas de seu efeito às custas do intelectual e do esclarecido. A perpetuação das condições existentes ocorre na arte fascista através da paralisia dos homens (executores ou receptores) que poderiam alterar essas condições. Apenas com a atitude que o feitiço lhe impõe – assim ensina o fascismo – a massa chega acima de tudo à sua expressão.

O material com o qual o fascismo constrói seus monumentos, que considera perene como o bronze, é acima de tudo o assim chamado material humano. Nesses monumentos, a elite imortaliza seu governo. E é apenas graças a esses monumentos que o material humano encontra sua forma. Diante do olhar dos senhores fascistas – que como vimos abrange milênios – é ínfima a diferença entre os escravos que erigiram as pirâmides com blocos de pedra e as massas de proletários que formam blocos nas praças e nos campos exercício em frente do *Führer*. Então, pode-se entender bem Maulnier quando ele coloca juntos “construtores e soldados”, como expoentes da Elite (melhor Gide, quando reconhece na nova construção monumental romana a presença de um “jornalismo arquitetônico” [*Nouvelles Pages*, página 85]).

O esteticismo de Maulnier não é, como foi sugerido, um ponto de vista improvisado que o fascismo adota apenas no debate de questões históricas da arte. O fascismo depende deste ponto de vista em todos os lugares, quando quer aproximar-se da aparência sem se comprometer com a realidade. Um modo de ver as coisas que evita o valor funcional da arte também será recomendável lá onde houver interesse de remover do campo visual o caráter funcional de um fenômeno. Isso, como pode ser visto no caso de Maulnier, é em uma importante medida o caso da técnica. O motivo é facilmente compreensível. O desenvolvimento das forças produtivas, que ao lado do proletariado compreende também a técnica, provocou a crise que impulsiona a socialização dos meios de produção. Em primeiro lugar, esta crise é, portanto, uma função da técnica. Quem pensa em resolvê-la de maneira irracional e violenta, preservando os privilégios, tem todo o interesse em tornar o caráter funcional da técnica tão irreconhecível quanto possível.

Há dois caminhos a seguir. Eles levam a direções opostas, mas são determinados por ideias afins: a saber, precisamente ideias estéticas. Encontramos o primeiro em Georges Duhamel[[13]](#footnote-13). Ele tende decididamente a deixar de lado o papel da máquina no processo de produção e a criticá-la levando em conta os vários inconvenientes e desvantagens ligados ao uso, de outros ou do próprio, das máquinas pelo homem privado. Duhamel chega a um juízo circunspecto sobre o automóvel, a uma rejeição resoluta do filme, a propostas meio-brincalhonas e meio-sérias, segundo as quais todas as invenções seriam banidas pelo Estado por cinco anos. O proletário revolta-se contra o empreendedor; o pequeno burguês contra a máquina. Duhamel toma partido contra a máquina em nome da arte. É compreensível que para o fascismo as coisas sejam um pouco diferentes. O modo de pensar grande burguês de seus mandantes deixou seu rastro nos intelectuais que estavam à sua disposição. Um deles era Marinetti. A princípio, ele sentiu instintivamente que uma visão "futurista" da máquina era útil ao imperialismo. Marinetti começou como um *Bruitist*[[14]](#footnote-14), proclamando o ruído (a atividade improdutiva da máquina) como sua atividade mais significativa. Ele acabou por tornar-se membro da academia real, confessando ter encontrado na guerra da Etiópia a realização de seus sonhos futuristas de juventude[[15]](#footnote-15). Sem se dar conta disso, Maulnier refere-se a ele quando, contra o “novo humanismo” de Gorki, declara que o que constitui o principal valor das descobertas técnicas e científicas não era “tanto seu resultado e sua possível utilidade [...] quanto [...] seu valor poético” (p.77). “Marinetti - escreve Maulnier –, inebriou-se com o nível das máquinas, com seu movimento, seu aço, sua precisão, seu ruído, sua velocidade – em suma, com tudo o que pode ser considerado como um valor em si na máquina e que não participa de seu caráter instrumental [...]. Limitou-se a e deliberadamente manteve em seu aspecto inutilizável, isto é, estético” (p.84).

Maulnier considera que esta posição está tão fundamentada que ele não tem escrúpulos em citar, como uma curiosidade, as frases com as quais Maiakovski ocupa-se com a visão de Marinetti da máquina. Maiakovski fala a linguagem saudável do senso comum: “A era da máquina não exige hinos em seu louvor; exige ser dominada pelo interesse da humanidade. O aço dos arranha-céus não exige imersão contemplativa, mas uma recuperação decisiva da construção de moradias ... Não vamos buscar o ruído, mas organizar os silêncios. Nós poetas queremos poder falar nos vagões de trem” (p.83). A atitude digna de Maiakovski, porquanto reservada e sóbria, é incompatível com o esforço de retirar da técnica um aspecto “monumental”. Ela guarda um testemunho conclusivo contra a afirmação de Maulnier de que o coletivismo russo fez do “engenheiro um senhor espiritual” (p.79). Isso é uma reinterpretação tecnocrática que falsifica a formação politécnica do cidadão soviético, [transformando-a] em trabalho servil tecnocrático e supervisionado. E é também uma reinterpretação tecnocrática em outros sentidos: é precisamente uma reinterpretação próxima exatamente do tecnocrata tecnocratas.

Ora, ninguém mais decididamente do que Maulnier recusará a acusação de pensar tecnocraticamente. Este modo de pensar parecer-lhe-á, em vez disso, incompatível com o artístico. À primeira vista, sua definição de arte poderia dar-lhe razão. Ela diz: “A verdadeira missão da arte é tornar inutilizável objetos e criaturas.” (p. 86). Mas não nos contentemos com a primeira vista. Vejamos as coisas mais de perto! Dentre as artes, existe uma que satisfaz a definição de Maulnier de uma maneira particularmente exata. Esta arte é a arte da guerra. Ela incorpora a ideia da arte fascista tanto pelo uso monumental do material humano quanto pela aplicação de toda a técnica inteiramente desvinculada de propósitos banais. O lado poético da técnica, que o fascista joga contra o prosaico, de que os russos, em sua opinião, fazem muito caso é o seu lado mortífero. Nesse sentido, o significado da sentença: “Tudo o que é primitivo, espontâneo, inocente, é-nos somente por isso odioso” (p. 213) alcança plenamente sua validade.

Esta frase pode ser encontrada na última seção do ensaio em que Maulnier polemiza com Gide. A capacidade de provocar reações reveladoras não merece reconhecimento? Gide não encarnou a figura ideal que ele evoca em seu *Diário*, em 28 de março de 1935: o *inquiéteur* – aquele que provoca inquietude? De fato, ele tornou-se o porta-voz daqueles que perturbam o autor fascista como nunca antes.

Essas são as massas, e as massas que leem. “Através dos esforços gigantescos para o benefício de todos os estágios de ensino, eliminando qualquer barreira entre os vários níveis de formação ... através da surpreendentemente rápida redução do analfabetismo ..., com o apelo imediato à invenção literária de todos, e até mesmo das crianças... por meio de tudo isso vocês ”- assim falou Jean Richard Bloch no Congresso dos Escritores de Paris, em 1935 dirigindo-se aos representantes da União Soviética – “ oferecem ao escritor ... o presente mais maravilhoso que ele sonhou: presentear-lhe um público de 170 milhões de leitores”.

Para o escritor fascista é um “presente de grego”. Para a elite, a qual Maulnier vem em socorro, é impensável um gozo artístico que não seja protegido de elementos perturbadores pelo monopólio da formação cultural. A abolição do monopólio da formação cultural em si seria para Maulnier assustador o suficiente. E agora Gorki diz-lhe que é precisamente a arte que é chamada a participar dessa abolição, dizendo-lhe que na literatura soviética não existe diferença fundamental entre um livro de divulgação científica e um livro de valor artístico. E com isso, por meio dos divulgadores mais modernos da literatura ocidental, um Frank, um De Griffin, um Eddington, um Neurath - Maulnier não pode fazer nada de melhor do que inseri-la em sua descrição da “barbárie”, “à qual Gorki colocou-se a serviço” (p. 78).

Maulnier também não cede um palmo de sua ideia de apresentar a cultura como a soma dos privilégios. Talvez com essa apresentação ele não faça uma bela figura. Mas, ao confrontar a cultura imperialista com a da Rússia soviética, Maulnier deve resignar-se com isso. Ele não pode mudar que o caráter de consumo na primeira se destaque contra o caráter produtivo na segunda. A ênfase extenuante na criatividade, que nos é familiar a partir do debate cultural, tem antes de tudo a tarefa principal de desviar a atenção sobre quão pouco o produto gerado de forma tão “criativa” vem em benefício do processo produtivo, como ele recai exclusivamente no consumo. O imperialismo determinou uma situação na qual a poesia, celebrada como "divina", compartilha tal elogio de direito com o pudim de creme.

Maulnier não pode renunciar a qualquer preço à “criatividade”. “O homem”, ele escreve, “fabrica uma coisa para usá-la; mas cria para criar” (p. 86). Quão falaciosa é a separação morta e a-dialética entre criação e fabricação que está na base da estética da criatividade, é o que demonstra a formação politécnica dos soviéticos. Esta formação é igualmente capaz tanto de conduzir para um trabalho criativo o operário fabril, no âmbito do plano de produção que ele domina, de uma comunidade produtiva que sustenta sua existência, de um modo de produção que ele pode melhorar, como induzir o escritor, – pela precisão das tarefas que lhe são colocadas, ou seja pelo público específico que o garante – a uma produção que, graças à prestação de contas que o produtor pode dar de seu procedimento, tem direito ao título honorífico do fabricado. E precisamente o escritor deveria lembrar que a palavra “texto” - de tecitura: *textum* - já foi um tal nome honorífico. Com a futura educação politécnica do homem diante de seus olhos, ele não ficará impassível diante do porta-voz da elite, que lhe narra que “ para uma sociedade coletivista aqueles momentos fugazes em que o homem pode escapar de uma existência que, como nos tempos cinzentos, é quase inteiramente dedicada ao sustento [...] são considerados deserção” (p.80) A quem deveria agradecer o homem, quando esses momentos eram tão fugazes? À elite. Quem tem interesse em fazer o trabalho mesmo digno da humanidade? O proletariado.

Em seu trabalho construtivo, ele pode certamente renunciar àquilo que Maulnier nomeia de “privilégios da interioridade”(p.5), mas nunca àquele que sente e descreve esses privilégios como Gide o faz (em 8 de março de 1935): “Hoje me vêm à consciência, de modo opressivo e profundo no interior, o sentimento de uma inferioridade: nunca precisei ganhar o pão, nunca trabalhei sob a pressão da necessidade. Mas sempre amei tanto o trabalho que minha felicidade não teria sido afetada por isso. Além disso, quero ir além do seguinte: chegará um momento em que será considerado uma falha não ter conhecido tal trabalho. A imaginação mais rica não pode substituí-lo; a instrução que ele transmite nunca poderá ser recuperada. Chegará o momento em que o cidadão se sentirá inferior ao trabalhador simples. E, para alguns, este tempo já chegou” (*Nouvelles Pages*, p. 164f).

Para Maulnier, ainda mais alarmante do que o fato de haver um público de 170 milhões de leitores no Leste, é que existam escritores que moram na França pensando nisso. André Gide dedicou seu último livro *Les Nouvelles Nourritures* aos jovens leitores da União Soviética. O primeiro parágrafo deste livro diz:

“Tu que virás quando eu não puder mais ouvir os sons da terra e meus lábios não beberem mais o seu orvalho – tu que mais tarde, talvez, me lerá - escrevo estas páginas para ti; pois talvez o fato de viver não te surpreenda o bastante; tu não serás dominado pela maravilha entorpecente que é a tua vida. Parece-me às vezes, que será com a minha sede que tu beberás, e o que faz com que tu te curves sobre outra criatura que tu acaricias é meu próprio desejo, hoje!.(*Nouvelles Nourritures*, p. 9)[[16]](#footnote-16).

1. \* *G.S.* III, p. 482-495. Tradução de Carla e Pedro. [↑](#footnote-ref-1)
2. N.A..: André Gide, *Nouvelles Pages de Journal* (1931-1935). Paris, Gallimard, 1936. [↑](#footnote-ref-2)
3. N.A..: Thierry Maulnier, *Mythes socialistes*. Paris, Gallimard, 1936. [↑](#footnote-ref-3)
4. N.A.: Hoje, Gide pode remeter a este artigo. No volume do diário citado lê-se; “não foi Barrès, o apologista de um certo tipo de justiça que se manifesta hoje como aquela de Hitler? E não foi fácil prever que no momento no qual qualquer outro fosse apoderar-se dessas belas teorias, voltar-se-ia contra nós mesmos? [↑](#footnote-ref-4)
5. N.A. O debate foi publicado em Paris em 1935 sob o título *André Gide et notre temps.* [↑](#footnote-ref-5)
6. N.A.O livro foi publicado em tradução alemã de Rilke pela editora *Insel* [↑](#footnote-ref-6)
7. N.A. André Gide, *Les nouvelles nourritures*. [Paris] (1935). [↑](#footnote-ref-7)
8. N.T.: No original em francês, Gide diz “don”, dom. Benjamin traduz por “Fortgeben”, doar. [↑](#footnote-ref-8)
9. N.E.: Essa citação remete a uma avaliação de Gide após seu engajamento com o partido comunista. Mesmo que Benjamin não cite diretamente seu escrito de 1936, *De volta da U.R.S.S*., fortemente crítico ao stalinismo, ao citar essa passagem de *Les nouvelles nourritures* *(Novos frutos da terra)*, de 1935, ele acaba por indiretamente inserir suas críticas. Leia-se na citação original: “Tous les arguments de ma raison ne me retiendront pas sur la pente du communisme1[N.A.: 1. Sur cette pente, qui m'apparaît une montée, ma raison a rejoint mon cœur. Que dis-je? Ma raison aujourd'hui l'y précède. Et si parfois je souffre de voir certains communistes n'être que des théoriciens, me paraît aujourd'hui tout aussi grave cette autre erreur qui tend à faire du communisme une affaire de sentiment. (Mars 1935.)]. Et ce qui me paraît une erreur, c’est d’exiger de celui qui possède la distribution de ses biens; mais quelle chimère que d’attendre, de celui qui possède, un renoncement volontaire à des biens – auxquels son âme reste attachée. *Pour moi j’ai pris en aversion toute possession exclusive; c’est de don qu’est fait mon bonheur, et la mort ne me retirera des mains pas grand’chose. Ce dont elle me privera le plus c’est des biens épars, naturels, échappant à la prise et communs à tous; d’eux surtout je me suis soûlé. Quant au reste, je préfère le repas d’auberge à la table la mieux servie, le jardin public au plus beau parc enclos de murs, le livre que je ne crains pas d’emmener en promenade à l’édition* *la plus rare, et, si je devais être seul à pouvoir contempler une œuvre d’art, plus ele serait belle et plus l’**emporterait sur la joie ma tristesse*”. (<https://www.ebooksgratuits.com/pdf/gide_nouvelles_nourritures_terrestres.pdf>, p.27). Em itálico, a parte citada por Benjamin. Tradução: “Todos os argumentos da minha razão não vão me manter na encosta do comunismo.[ N.A. 1 Sobre essa encosta, que me parece uma subida, minha razão se juntou ao meu coração. O que estou dizendo? A minha razão hoje precede-lhe. E se às vezes eu sofro em ver alguns comunistas sendo apenas teóricos, hoje parece-me tão grave este outro erro que tende a fazer do comunismo uma questão de sentimento. (1935 de março.)]. E o que me parece um erro consiste em exigir daquele que tem posses a distribuição de seus bens. Mas que quimera esperar daquele que possui, uma renúncia voluntária aos bens aos quais sua alma permanece ligada. Por mim, tomei aversão a qualquer posse exclusiva. É pelo dom que minha felicidade é feita e a morte não vai me tirar das mãos grande coisa. Do que ela vai me privar mais são bens esparsos, naturais, que escapam a ser tomados e comum a todos; sobretudo deles eu me embebedei. Quanto ao resto, eu prefiro a refeição de Albergue à mesa bem servida, o jardim público ao mais belo parque enclausurado entre muros, o livro que eu não tenho medo de levar para uma caminhada à edição mais rara, e, se eu estivesse só para poder contemplar uma obra de arte, mais ela seria bela e mais ela conduziria para a alegria a minha tristeza”. [↑](#footnote-ref-9)
10. N.A. : Cf. Pierre Drieu de la Rochelle, *Socialisme fasciste*, Paris, 1934. [↑](#footnote-ref-10)
11. N.A. a importância que Wilde tinha para Gide é testemunhada pelo seu *Elogio fúnebre de Wilde* de 1910 [Oscar Wilde, *Mercure de France*, 1910]. [↑](#footnote-ref-11)
12. N.A.: não há um efeito enfeitiçante apenas na estilização fascista das artes de massa (compare os desfiles alemães com os russos), mas também no quadro das diferentes “comunidades” e “frentes” em que elas ocorrem. [↑](#footnote-ref-12)
13. N.A.: Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Paris 1930, e *L’humaniste et l’automate*, Paris 1933. [↑](#footnote-ref-13)
14. N.E.: *Bruit*, do francês, som ou ruído. O Bruitismo foi um movimento que partiu de considerações iniciais de Marinetti e Ferrucio Busoni, em um manifesto de 11 de março de 1913, intitulado A Arte do Ruído, de autoria de Luigi Russolo. Segundo esse, um novo conceito musical desvinculado da concepção tradicional de música havia surgido, igualando combinações instrumentais clássicas de sons com ruídos de máquinas. [↑](#footnote-ref-14)
15. N.A.: Cf. o manifesto de Marinetti sobre a guerra da Etiópia. [↑](#footnote-ref-15)
16. N.T.: No original, em francês: “Toi qui viendras lorsque je n’entendrai plus les bruits de la terre et que mes lèvres ne boiront plus sa rosée – toi qui, plus tard, peut-être me liras – c’est pour toi que j’écris ces pages; car tu ne t’étonnes peut-être pas assez de vivre ; tu n’admires pas comme il faudrait ce miracle tourdissant qu’est ta vie. Il me semble parfois que c’est avec ma soif que tu vas boire, et que ce qui te penche sur cet autre être que tu caresses, c’est déjà mon propre désir”. ([www.ebooksgratuits.com/pdf/gide\_nouvelles\_nourritures\_terrestres.pdf](http://www.ebooksgratuits.com/pdf/gide_nouvelles_nourritures_terrestres.pdf), p.4). [↑](#footnote-ref-16)