

As raízes teóricas do realismo socialista



Por **CELSO FREDERICO***

O realismo socialista não foi uma estética orgânica, mas uma construção dogmática. Através da manipulação de textos de Lênin e da tradição crítica russa, o stalinismo forjou um instrumento de propaganda, esvaziando a literatura de seu conflito e complexidade em nome do “herói positivo”

A partir de 1934 o stalinismo se encarregou de inventar a “ciência estética leninista”. Para essa extravagante façanha, reportou-se a duas fontes: de um lado, alguns escritos de Vladímir Lênin que não tratavam de literatura e, de outro, a tradição literária inaugurada pelos publicistas russos do século XIX, como Vissarion Bielínski, Dimitri Píssariiev, Aleksandr Hesses e Nicolai Tchernichévski.

Vladímir Lênin: “espírito de partido” e teoria do reflexo

Os dois textos de Vladímir Lênin utilizados foram: *A organização do Partido e as publicações do Partido*, e o livro *Materialismo e empiriocriticismo*.^[i]

O primeiro texto foi escrito em 1905. O processo revolucionário em curso nesse ano trouxe o partido bolchevique para a legalidade. Pela primeira vez pôde surgir uma imprensa partidária legal para cuidar das tarefas de organização e divulgação da linha política do partido. Preocupado em uniformizar a intervenção política da imprensa partidária, Vladímir Lênin redigiu o texto em questão, cobrando dos publicistas fidelidade à linha política e exigindo, de todos, “espírito de partido”.

No período stalinista, a palavra de ordem de Lênin dirigida à literatura do partido (jornais, revistas etc.) foi estendida, sem mais, para toda literatura. Com isso, as diferentes publicações, aí incluídas obras puramente literárias como poesias etc., passaram a ser vistas como instrumentos de propaganda e doutrinação partidária, e o “espírito de partido” norma obrigatória a ser seguida por todos os escritores, membros ou não do partido.

Essa manipulação arbitrária serviu aos objetivos de Stalin e, também, aos inimigos do socialismo que passaram a denunciar a ausência de liberdade de criação como intrínseca ao regime. Vittorio Strada, referindo-se ao texto de Vladímir Lênin, lembrou que “o termo “literatura” tinha aqui um significado amplo, próprio da língua russa, e significava também “jornalismo””.^[ii]

O segundo texto manipulado é *Materialismo e empiriocriticismo*, livro publicado em 1908, em que Vladímir Lênin critica duramente Bogdánov, dando sequência aos ataques desferidos anteriormente por Plekhánov.

A derrota temporária do movimento revolucionário havia gerado um pessimismo difuso que impregnou a esfera cultural,

a terra é redonda

afastando a intelectualidade e os artistas da atividade política. Como acontece nas derrotas, o campo ficou aberto para a propagação do irracionalismo e do misticismo. Dentro do partido bolchevique, difundiram-se as ideias do físico Mach, divulgadas então por dois dirigentes partidários, Bogdánov e Lunatchárski.

Contraopondo-se a essa corrente, Vladímír Lénin repetiu, à exaustão, que a tese central e o ponto de partida do materialismo dialético era a afirmação da existência da matéria como realidade primeira, anterior e independente da consciência humana. E, se a matéria é o dado primeiro, a consciência só pode ser derivada da matéria: ela é o “reflexo” da realidade exterior em nossa consciência.

O livro de Vladímír Lénin atualizou a antiga querela entre os materialistas e os idealistas que, segundo Engels, seria o divisor de águas na história da filosofia. Desde sempre os materialistas eram criticados como pensadores metafísicos: apoiavam-se num conceito, o de matéria, cuja existência não podiam comprovar. Já os idealistas eram considerados céticos, pois não acreditavam na existência do mundo exterior e na possibilidade de conhecê-lo. Lénin defendeu enfaticamente o materialismo e o compromisso para conhecer e transformar a realidade. Já o idealismo, contrariamente, é considerado uma corrente reacionária e irracionalista.

Para Vladímír Lénin, entre a matéria e a consciência existe o reflexo – o espelhamento do real no cérebro dos homens. Essa visão dualista exclui a mediação: o trabalho que, astuciosamente, se interpôs entre homem e realidade, sujeito e objeto. E no trabalho, como Marx afirma em *O capital*, a consciência se antecipa, projetando idealmente o resultado final (no exemplo de Marx: o projeto do arquiteto que prefigura o resultado final, a casa, ao contrário do trabalho mecânico e repetitivo da abelha).

O papel ativo da consciência, reivindicado por Marx, orientou também sua crítica ao materialismo contemplativo de Ludwig Feuerbach. O trabalho, portanto, tem um papel mediador ineliminável em Marx, figurando como a primeira manifestação e modelo das demais formas de práxis desenvolvidas no processo civilizatório. Em Lénin, contrariamente, como observou Luciano Gruppi, “a práxis se torna uma derivação do reflexo”.[\[iii\]](#)

Paralelamente à proliferação daquelas ideias filosóficas idealistas e do misticismo reinante, o campo literário conheceu o florescimento do simbolismo. Havia, então, um íntimo relacionamento entre a filosofia empiriocriticista e os escritores e poetas simbolistas que, em suas revistas, reproduziam textos de Berkeley, Kant e Fichte.

Naquele momento, o simbolismo se afirmava negando o caráter social da arte e opondo-se frontalmente à teoria do reflexo ao colocar o acento, não na realidade material, mas sim no mundo interior, no inconsciente e subconsciente. Em poucas palavras: os simbolistas pretendiam a atingir o que eles julgavam ser a camada mais profunda da realidade, a sua essência. E o faziam traduzindo-a em símbolos que eles julgavam a única maneira de expressar a realidade e o seu caráter inefável. Embora pretendessem atingir a essência, na verdade a consideravam inalcançável.

O que verdadeiramente preocupava Vladímír Lénin não era, naquele momento, a poesia simbolista e o abandono das preocupações sociais na literatura. O centro de suas preocupações era a revisão que os empiriocriticistas estavam propondo para o marxismo, transformando-o numa religião.

Toda a argumentação do livro de Vladímír Lénin referia-se exclusivamente aos problemas filosóficos, à crítica a Berkeley, Mach, Avenarius e Bogdánov. Em nenhum momento extrapolou a discussão sobre as relações da matéria com a senso-percepção para o campo da criação artística. Entretanto, à revelia do autor, a teoria da consciência como reflexo da matéria foi retomada de forma dogmática e utilizada no período stalinista como fundamento do materialismo dialético e critério para se avaliar a produção literária.

A partir da manipulação daqueles dois textos de Lénin começa-se a falar na “etapa leninista da ciência estética”, visando com ela canonizar uma forma de expressão, o realismo socialista, o reflexo artístico da nova sociedade, como princípio regulador da política cultural. E o critério de fidelidade ao real passava a ser o “espírito de partido”.

Os publicistas russos

Além daqueles dois textos de Vladímir Lênin, o realismo socialista retomou a seu modo a rica tradição de estudos literários do século XIX dos democratas radicais em luta contra o czarismo.

Tal tradição foi inaugurada por Bielínski, crítico literário refinado e consciente de seu percurso teórico acidentado: “Se um homem não modifica suas opiniões sobre a vida e a arte, é porque ele se dedica mais à sua própria vaidade do que à verdade”. A busca da verdade foi constante na trajetória de Bielínski: inicialmente um combativo eslavófilo; em seguida passou por um breve período (1839-1940), afastado das questões sociais e políticas motivado pela leitura das obras de Hegel feitas sob a influência de Bakunin.

A leitura de Hegel teve como resultado paradoxal a reconciliação com a realidade russa que ele até então abominava. Posteriormente, um encontro decisivo com Aleksandr Herzen levou-o a repudiar o período hegeliano: o que passou a interessar-lhe, doravante, não era mais “a marcha solene do Deus hegeliano através do mundo, mas as vidas, as liberdades e as aspirações dos homens e mulheres, cujos sofrimentos nenhuma sublime harmonia universal poderia atenuar ou redimir”^[iv].

A leitura da filosofia humanista de Feuerbach e a adesão ao socialismo utópico marcaram a reviravolta decisiva na trajetória do autor transformando-o, nas palavras de Isahia Berlin, “o maior mito russo do século XIX” e “um dos fundadores do movimento que, em 1917, culminou na derrocada da ordem social que ele denunciou cada vez mais”. Além disso, assevera Berlin, “ele é o pai da crítica social na literatura, não só na Rússia, mas talvez até na Europa. É o mais talentoso e temível inimigo das atitudes estéticas, religiosas e místicas, perante a vida”.^[v]

Descobrir coerência nele é distorcê-lo, pois há ambiguidades e incoerências em sua obra, como assinalou Rufus W. Mathewson Jr.^[vi] Bielínski, observou esse autor, conseguiu escapar das ciladas de sua teoria antes que elas se tornassem um sistema. Os críticos soviéticos (inclusive Trótski) pegaram em seus textos apenas o que lhes interessava: a subordinação da literatura ao social. Esta, de fato, existe, mas o que importa para Bielínski é o valor artístico da obra, pois “é impossível violar impunemente as leis da arte”. [...]. A arte antes de tudo deve ser arte e só depois expressão do espírito e das tendências da sociedade numa dada época”.

Portanto, não basta ao escritor escrever bem, dominar a técnica da escrita, pois ele precisa “saber filtrar os fenômenos da realidade através da fantasia, infundir neles uma nova vida”.^[vii]

Tanto a arte como a filosofia, afirmou, perseguem o mesmo fim, porém com meios diferentes. Ambas são formas de consciência, mas “o filósofo fala por silogismos, o poeta por imagens, mas ambos dizem as mesmas coisas. [...]. Um “demonstra”, o outro “mostra” e ambos “convencem”, o primeiro com argumentos lógicos, o segundo com a força das imagens”.^[viii]

Essas ideias gerais foram convocadas para a defesa do realismo que, na época, confundia-se e identificava-se com o naturalismo ou com a “Escola naturalista” que, segundo Bielínski, foi inaugurada por Gógol, embora esse autor combinasse a prosa realista com a deformação do real com fins humorísticos, criando para isso personagens caricaturais que pouco se parecem com os personagens típicos do romance realista clássico.

Naturalismo-realismo então caminhavam juntos, não conhecendo ainda a separação que iria adquirir, por exemplo, no clássico ensaio de Lukács, *Narrar ou descrever?*, onde ambas são apresentadas como termos polares, como formas antagônicas de expressão literária. Isso contudo não impediu Bielínski de criticar o objetivismo cientificista de cariz positivista voltado à descrição precisa dos fenômenos sem, todavia, captar a relação que os mantêm unidos, o nexo orgânico que pressupõe a totalidade.

a terra é redonda

A verdadeira literatura, segundo afirmou, quer buscar a totalização e “exclui de seu seio tudo aquilo que tem um caráter casual e reconhece como sua somente aquelas obras nas quais se exprime, positiva ou negativamente, o movimento dialético das ideias em desenvolvimento no tempo”. [...]. Da literatura faz parte somente aqueles fenômenos típicos, gerais, nos quais se concretizam praticamente os momentos do desenvolvimento histórico” [\[ix\]](#)

A literatura russa nascente era vista como “expressão dos problemas sociais” que, naquele momento histórico, apresentava-se acima de todas as demais questões. Nada mais natural, portanto, do que a crítica aos defensores da “arte pura”, abstrata, “toda fechada em sua própria esfera, privada de qualquer contato com os outros aspectos da vida” [\[x\]](#)

Essa versão literária da “bela alma” da *Fenomenologia do espírito* de Hegel, recolhida em sua interioridade para evitar a “contaminação” com o mundo exterior, é confrontada pelo naturalismo-realismo que trouxe à cena literária os aspectos “feios” da realidade, a presença perturbadora dos pobres “rebaixando” os temas romanescos.

Diferentemente da arte antiga, baseada no equilíbrio entre a forma e o conteúdo, a nova arte se caracteriza “pelo predomínio que o conteúdo assume nos confrontos com a forma”, [\[xi\]](#) vale dizer, o conteúdo social que consigo traz a responsabilidade moral do autor e a reivindicação da utilidade da arte para os novos tempos.

Se, de fato, existem ambiguidades e incoerências nas teorizações estéticas de Bielínski (mas não necessariamente na crítica literária propriamente dita), a relevância do aspecto social e o caráter utilitário da literatura foram posteriormente exacerbados ao máximo pelos discípulos.

A luta dos publicistas contra a autocracia ganhou, com o legado de Bielínski, um novo impulso na década de 1860. Seus discípulos, como Aleksandr Herzen, Nikolai Dobroliúbov, Dmitri Píssariiev e Nikolai Tchernichévski, passaram a utilizar as revistas como tribuna para, através da discussão literária, driblar a censura e criticar indiretamente a ordem social. A literatura era então conclamada a cumprir uma função social: denunciar o regime czarista.

Essa vertente crítica, como era de se esperar, investiu duramente contra os defensores da “arte pela arte” em nome da utilidade social da literatura [\[xii\]](#). A posição mais radical, levando ao extremo a tese da utilidade social, foi expressa por Dmitri Píssariiev no ensaio A destruição da estética. “O belo é a vida” havia dito Bielínski para afirmar o primado e a superioridade da vida em relação à reprodução artística. O discípulo tomou a frase como lema e instrumento de luta: a busca pela perfeição da forma e as adocicadas referências ao sublime amor, devem ser substituídas por aquilo que de fato interessa aos homens e, como consequência, a estética seria destruída.

Dobroliúbov, talentoso estilista, que viveu apenas vinte e cinco anos, não se deixou levar pelos arroubos iconoclastas de seu amigo. Concordava com ele que a literatura é capaz de reproduzir “fenômenos da vida social”. Mas, com isso, enfatiza o compromisso social do escritor. Nesse registro, o conteúdo moral da literatura ganha centralidade, e o foco da narrativa volta-se à figura do herói. Inicialmente, este personagem literário prestava-se indiretamente à crítica da ordem social (“o homem supérfluo”), depois, como veremos mais em frente, foi substituído pelo “herói positivo”, encarnando valores humanísticos exemplares em clara oposição à sociedade vigente.

A denúncia das mazelas sociais teve um momento decisivo no ensaio *O que é oblomovismo?* Tomando como referência o personagem Oblómov, de um romance de Gontcharov, Dobroliúbov afirmou ser aquele personagem, um aristocrata russo, a personificação de um tipo representativo de toda uma época histórica: “um tipo nativo, característico de nossa nação, e dele nenhum dos nossos artistas sérios pode se afastar” [\[xiii\]](#). Através desse personagem, Dobroliúbov realizou a crítica implacável do parasitismo social da aristocracia, crítica que, para driblar a censura, utilizava a “linguagem esópica”: a literatura, assim, continha disfarçada a denúncia da ordem social.

“A indolência e a apatia de Oblómov são as únicas molas da ação em toda a história”. A inatividade do personagem só se tornou possível graças à presença de um servo que executa as coisas mais banais do cotidiano para propiciar maior conforto ao seu senhor. Dirigindo-se a ele, Oblómov perguntava: “Acaso eu me preocupo? Acaso trabalho? [...]. Em toda a

a terra é redonda

vida, nunca calcei uma meia na perna, graças a Deus! [\[xiv\]](#). O aristocrata mimado, assim, adquiriu “o infame hábito de ter seus desejos satisfeitos por outros, e não por esforço próprio, desenvolveu nele uma inércia apática e mergulhou-o em um lamentável estado de escravidão moral. Essa escravidão moral está de tal forma entrelaçada à postura aristocrática de Oblómov, a tal ponto que elas se interpenetram e determinam uma à outra, que se torna totalmente impossível qualquer demarcação de limites entre elas. [...]. É escravo do seu servo Zakhar, e é difícil dizer qual deles é mais submisso ao poder do outro”.[\[xv\]](#)

Essa paradoxal escravidão de um homem que é livre faz lembrar a dialética entre o senhor e o escravo tratada por Hegel na *Fenomenologia do espírito*.

O que é fundamental para Dobroliúbov não é Oblómov, mas o oblomovismo, expressão cunhada para caracterizar um tipo literário que teve como precursor Ievguêni Oniéguin, o nobre indolente retratado por Aleksandr Púchkin. O oblomovismo, a partir daí, marcaria presença na literatura russa: em diversas obras “serão encontrados traços quase idênticos aos de Oblómov” [\[xvi\]](#).

Em oposição ao oblomovismo, ao “homem supérfluo”, surgiu um segundo tipo social a ser também exaltado pela literatura: o “herói positivo”. O momento mais importante dessa mudança encontra-se no único romance escrito por Tchernichévski, *O que fazer?* [\[xvii\]](#)

O autor, que então se encontrava na prisão (onde passou a metade de sua existência), pediu autorização para escrever um romance. As autoridades consentiram e o romance passou pela censura carcerária que não viu nada de subversivo no que parecia ser apenas mais uma história de amor. O livro concluído foi entregue ao editor que esqueceu o manuscrito num táxi. Para reavê-lo, publicou um anúncio no jornal oficial da polícia de São Petersburgo. Desse modo, graças à polícia, os manuscritos foram encontrados e o romance pode ser publicado.

A repercussão do romance foi impactante, caso raro na história da literatura comparável, talvez, à obra *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe – segundo a lenda, a leitura do livro teria provocado uma onda de suicídios de jovens em toda a Europa. Na Rússia czarista, o romance de Tchernichévski foi o combustível que incendiou a imaginação de um povo cansado da autocracia.

O crítico Joseph Frank afirmou que *O que fazer?* “foi o romance russo do século XIX que teve a maior influência sobre a sociedade russa”, mais do que as obras de Turguêniev, Dostoiévski e Tolstói. Mesmo não sendo considerado uma obra prima, “nenhum livro de literatura moderna (com exceção, talvez, de *A cabana do Pai Tomás*) pode competir com *O que fazer?* em termos de efeito sobre vidas humanas e poder de fazer história. O romance de Tchernichévski, mais que *O Capital* de Marx, forneceu a dinâmica emocional que eventualmente desembocou na Revolução Russa”.[\[xviii\]](#)

A personagem central do romance é uma mulher, Vera Pávlovna, simbolizando os anseios da emancipação feminina, o que certamente contribuiu para o estrondoso sucesso do livro. Temas nevrálgicos como família patriarcal, casamentos arranjados, sexualidade, trabalho etc. eram levantados na asfixiante atmosfera repressiva do czarismo.

Rebelando-se com a orientação da mãe que pretendia forçá-la a um casamento de conveniência, Vera encontra um amigo altruísta que com ela foge. Os dois se casam, mas dormem em quartos separados, vivendo como irmãos, como iguais. O comportamento altruísta, próprio dos “corações nobres”, é exemplo que aproxima os dois de outros personagens – todos eles pessoas generosas num mundo individualista e hostil.

Vera, que havia lido escondida dos pais os socialistas franceses, organiza uma cooperativa de costureiras em que o lucro é dividido igualmente entre todas, que pouco a pouco vão vivendo uma existência comunitária numa espécie de falanstério de Fourier, o embrião da nova sociedade, como pregavam os socialistas utópicos. “O belo é a vida”, lema de Bielínski adotado pelos críticos democratas, tornou-se, então, reivindicação, projeção utópica, que não se refere mais à vida empírica, realmente existente, mas àquilo que ela deveria ser.

A nova sociedade surgiu num sonho de Vera em que os habitantes viviam numa edificação futurista de ferro fundido, o Palácio de Cristal (referência à construção de um edifício, com o mesmo nome, apresentado na Feira Mundial de Londres, em 1851). O Palácio simbolizava, no livro, a utopia de uma sociedade racional, o triunfo do materialismo humanista, a imagem de um futuro harmonioso em que os indivíduos seriam guiados pela filosofia feurbachiana e pelo utilitarismo inglês de Bentham e James Mill (influências díspares e contraditórias que orientavam o pensamento de Tchernichévski).[\[xix\]](#)

Um personagem secundário na trama, Rakhmiétov, de origem aristocrática, logo se separa dos amigos de Vera e viaja pelo país trabalhando e convivendo com os pobres. Trata-se, como é discretamente sugerido, de um revolucionário profissional, um “homem dedicado à causa”, a prefiguração do militante bolchevique: alguém que renuncia a tudo e coloca a dedicação integral à causa acima dos interesses privados, que se sacrifica em nome do trabalho partidário.

Não foi à toa, portanto, que Vladímir Lênin se apropriou do título *O que fazer?* para nomear o livro em que defendia, contra a orientação até então vigente, a formação de um partido de revolucionários profissionais, de “poucos e bons”, um partido de quadros, unindo os setores avançados do operariado com os intelectuais revolucionários, e não mais um partido de “massa,” como defendia a social-democracia. A mulher de Lênin, Krupskaya, lembra que ele leu com entusiasmo e fez anotações no livro e que em seu gabinete de trabalho o retrato de Tchernichévski estava ao lado dos retratos de Marx e de Engels.

Os personagens centrais do romance, os “corações nobres”, são a expressão mais influente de um tipo literário que já aparecera anteriormente em outros autores, mas que teve em Tchernichévski o exemplo canônico: o herói positivo. Esse personagem-tipo surge em oposição ao “homem supérfluo”, tal como retratado por Ivan Turguêniev em *Diário de um homem supérfluo*. A oposição entre esses dois tipos sociais marcou a literatura russa da primeira metade do século e propiciou debates entre os críticos e também entre os escritores.

Dostoiévski, figura distante dessa polarização, criou uma galeria de personagens atormentados por questões morais que não se encaixavam em nenhum dos dois tipos, embora sofresse a influência de Turguêniev. Em *Memórias do subsolo*, apresenta o “homem subterrâneo” em clara oposição ao “herói positivo” de Tchernichévski e às ideias professadas pelo autor. Nesse breve livro, critica abertamente as teorias utilitaristas e se refere ao Palácio de Cristal como um sinal da racionalidade do degradado mundo ocidental, oposta à religiosidade professada pelo autor. Dostoiévski, assim, permaneceu como um caso a parte nos debates literários do período.

Já o stalinismo procurou apropriar-se dessa herança para defender, a seu modo, o realismo e o caráter utilitário da literatura.

A palavra de ordem para as artes, “nacional na forma, socialista no conteúdo”, passou a ser cobrada então aos escritores e artistas.

“Socialista no conteúdo” atesta um claro afastamento de Marx e Engels, defensores de uma concepção realista de literatura em que o real triunfava sobre as opiniões pessoais do autor.

Mas as ideias estéticas de Marx e Engels não eram ainda bem conhecidas, pois estavam esparsas em textos que só foram publicados a partir dos anos 1930, quando a política cultural stalinista já havia definido os novos rumos. Além disso, os comentários daqueles dois autores estavam quase sempre restritos à literatura produzida na sociedade burguesa, sem avançar em conjecturas sobre a futura arte no socialismo.

A referência à “forma nacional”, por sua vez, reivindicava um realismo adaptado ao projeto da construção do “socialismo num só país”.

A literatura ganhava, nesse contexto, uma nova função: a utilidade social, outrora defendida pelos críticos radicais do século XIX, tornou-se então uma ferramenta na edificação do socialismo. Também aqui, o realismo socialista extrapolou o

alcance das teorias literárias dos publicistas democratas em sua luta contra o czarismo. O herói positivo de Tchernichévski cederá lugar ao militante revolucionário lutando pela edificação do socialismo e pela defesa da pátria.

O herói positivo

Sob a vigência do stalinismo, o “homem supérfluo” passou a ser designado “homem inútil”, “parasita social” etc., e o “herói positivo” reaparece transfigurado e desfigurado na figura do operário revolucionário. Tal personagem guarda distância dos personagens típicos de que falava Engels. A extrapolação dos “traços essenciais”, a serviço de uma férrea teleologia produziu, apenas, personagens caricaturais utilizados como modelo de comportamento a ser imitado pelos leitores.

Nas obras maiores do realismo, os personagens não eram exemplares a serem imitados. Rufus W. Mathewson Jr. observou a propósito: “A identificação com o herói pode assumir diversas formas, mas não deve ser, parece-me, ser completa ou cegamente subordinada. Leitor e herói devem encontrar-se de certa forma como iguais, e apesar disso uma distância essencial entre eles deve ser mantida”.

Na tragédia aristotélica, ainda que houvesse alguma distância entre o leitor e o herói, ambos se encontram no mesmo plano, que é o que permite a identificação, isto é, a catarse. E é precisamente essa aproximação (identificação), “que está ausente nos escritos “oficiais” soviéticos [...]”. O herói soviético, ao contrário, é em primeiro lugar um modelo cujo exemplo se espere que cause admiração e emulação. Ele se mantém numa relação autoritária com o leitor. Ele é representativo da virtude oficial e de um modelo seguro de comportamento”.[\[xx\]](#)

Pável Kortchaguine, o herói do livro de Nikolai Ostróvski, *Assim foi temperado o aço*, é o típico representante do heroísmo sem fim de uma vida dedicada à construção do socialismo, à luta contra os inimigos externos e internos e da alegria em trabalhar incansavelmente em prol da nova sociedade. O livro, exemplo clássico do herói positivo e do “bom-mocismo”, foi editado e reeditado em todo o mundo.[\[xxi\]](#)

Um dos estudos mais interessantes sobre o realismo socialista é de autoria do escritor russo Andrej Sinjavskij, publicado na revista francesa *Esprit* em janeiro de 1959.[\[xxii\]](#) Alguns textos do autor foram contrabandeados para o exterior e publicados com o pseudônimo Abram Tertz. A descoberta da autoria pelas autoridades russas custou a ele a prisão de sete anos em campo de trabalho.

Segundo Sinjavskij, realismo socialista é uma estranha expressão que “fere o ouvido” e é difícil de definir. O desejo de reproduzir fielmente a realidade é ponto comum que aproxima o realismo crítico do século XIX do praticado no período stalinista. Mas, “o realismo socialista traz um elemento novo, pois afirma a vida em seu movimento revolucionário, e isso forma o espírito dos leitores e dos espectadores em função desta perspectiva, isto é, no espírito do socialismo”.

Na base dessa representação, “se encontra a ideia do Fim, daquele ideal que tudo abraça e para o qual tende a realidade (da qual se dá uma imagem verídica) num movimento revolucionário inelutável. Fixar esse movimento e ajudar o leitor, transformando a sua consciência para aproximá-la do Fim, este é o sentido do realismo socialista”.[\[xxiii\]](#)

Trata-se, portanto, de uma literatura teleológica em que todos os detalhes ficam subordinados à finalidade que tudo conduz. O tempo trabalha a favor da finalidade. Não se trata, evidentemente, da “procura do tempo perdido”, mas, contrariamente, o caminho do tempo para frente, rumo à plena realização de um dever em processo de efetivação.

Essa concepção adotada é o complemento literário do velho determinismo que tanto impregnou as piores versões do marxismo. A “marcha inexorável da história”, “o mundo marcha para o socialismo”, as “leis de ferro” que conduzem a história para um final feliz etc., frases que acompanharam o movimento comunista e avivaram a fé dos militantes.[\[xxiv\]](#) Sinjavskij não aproxima o realismo socialista com o determinismo, mas com a religião, e o comunismo, por sua vez, surge

como uma versão laica do paraíso cristão.

Tal literatura, constata o autor, caracteriza-se por uma total uniformidade de orientação que conduz sempre para uma conclusão feliz. Mesmo que o herói faleça, o fim por ele perseguido triunfa. Por isso, o herói anuncia o homem ideal do futuro. A primeira aparição do herói positivo no realismo socialista encontra-se em *A mãe*, de Gorki e, a partir daí se reproduziu massivamente na sublitteratura soviética, uma “literatura uniformizada” carente de conflitos existenciais e contradições.

Coube ao escritor V. Ilenkov, de “talento medíocre”, segundo Sinjavskij, esse espantoso comentário feito em seu livro *A estrada mestre*, vencedor do prêmio Stalin em 1949: “A Rússia seguiu o seu caminho, o da unanimidade. Durante milhares de anos, os homens sofreram pelo fato de não pensarem do mesmo modo. Nós, soviéticos, pela primeira vez somos destinados; falamos uma língua única, universalmente compreensível; pensamos de maneira idêntica sobre as coisas principais da vida. Ficamos fortes com essa unidade ideológica. Nisto reside a nossa superioridade sobre outros homens dilacerados, divididos no pluralismo do pensamento”.^[xxv]

O personagem literário que personifica a pretendida unidade é o herói positivo, o substituto do “homem inútil” do romance do século XIX. Este era apresentado como um exemplo lamentável do homem “sem unidade profunda”. De caráter meditativo, voltado à introspecção, cheio de boas intenções, mas incapaz de qualquer iniciativa. Esse tipo romanesco, segundo o autor, não representava a nobreza russa, “mas a metafísica profunda do espírito que se agita sem objetivo”.

Com o advento do herói positivo, o “homem inútil” ganhou uma conotação pejorativa que não existia em Púchkhin, Dostoiévski, Turguêniev e outros clássicos. Agora, nos novos tempos, ele passou a ser visto, em contraponto com o herói positivo, como um parasita social a ser combatido com métodos policialescos.

O resultado final do realismo socialista foi a esterilização da literatura e da crítica, que um dia foram consideradas motivos de um merecido orgulho nacional. Degradada em propaganda, tal literatura é mera hagiografia do herói positivo; já os seus adversários foram reduzidos a pálidas caricaturas e demonizados. Esse esquematismo pleno de certezas inabaláveis fez de seus personagens seres abstratos, desprovidos de subjetividades, dúvidas, angústias.

Quando os intérpretes se voltam para tentar definir o realismo socialista, as expressões variam, mas a imprecisão permanece: “uma forma, uma tendência, um estilo, uma corrente, um método?”; “uma coleção de prescrições, mais do que um fenômeno literário” etc.

Diante de tanta indefinição, os russos criaram uma fábula que ajuda a entender o espírito que norteava o realismo socialista: “Era uma vez um poderoso imperador chamado Tamerlão, o Grande. Vaidoso, ele convocou todos os pintores do reino para pintar o seu retrato. Acontece que Tamerlão não tinha nem perna nem olho direitos, perdidos numa guerra patriótica. Temerosos, chegaram os pintores. O primeiro retratou o imperador com os dois olhos e as duas pernas. Foi degolado. Aquilo era “idealismo”. O segundo apresentou o imperador como de fato era: sem uma perna e sem um olho. Foi degolado. Aquilo era “realismo burguês”. Aí chegou o terceiro. Era membro da União dos Pintores Soviéticos. Este pintou Tamerlão de perfil, do lado em que só aparecessem a perna e o olho esquerdo. Foi aclamado. Ela havia entendido o que era o “realismo socialista”.^[xxvi]

***Celso Frederico é professor titular aposentado da ECA-USP. Autor, entre outros livros, de Ensaio sobre marxismo e cultura (Mórula).** [<https://amzn.to/3rR8n82>]

Notas

[1] LÊNIN, *La literatura y el arte* (Moscou: Editorial Progreso, 1979), pp. 65-70 e *Materialismo e empiriocriticismo*

(Lisboa: Editorial Estampa, 1971).

[ii] STRADA, Vittorio. “Do “realismo socialista” ao zhdanovismo”, in HOBBSAWN, Eric (org.), *História do marxismo*, Vol. 9 (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987), p.115.

[iii] GRUPPI, Luciano. *O pensamento de Lênin* (Rio de Janeiro: Graal, 1979), p. 101.

[iv] BERLIN, Isahia, *Pensadores russos* (São Paulo: Companhia das Letras, 1988), p. 176.

[v] *Idem*, p. 160.

[vi] MATHEWSON JR., Rufus W. *The positive hero in russian literature* (Evanston/Ilinois: Northwestern University Press, segunda edição, 1975), p. 25.

[vii] BELINSKJ, Vissarion. “Un sguardo alla letteratura russa del 1847”, in *Scritti scelti* (Mosca: Edizioni Progress, 1981), p. 217.

[viii] *Idem*, p. 227.

[ix] BELINSKJ, Vissarion. “Il significato generale del termine Letteratura”, in *Scritti scelti, cit.*, p. 30.

[x] BELINSKJ, Vissarion. “. “Un sguardo alla lettertura russa del 1847”, in *Scritti scelt, cit.*, 219.

[xi] *Idem*, p. 225.

[xii] Para uma visão panorâmica dos debates estéticos do período, ver SOARES, Sonia Branco. “Mapeamento da crítica literária russa no século XIX e a discussão sobre estética”, in *Terceira Margem*, vol. 20, número 33, 2016.

[xiii] DOBROLIÚBOV, Nikolai. “O que é o oblomovismo?”, in GOMIDE, Bruno Barretto (org.), *Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)*, (São Paulo: Editora 34),p. 295.

[xiv] *Idem*, p. 300.

[xv] *Idem*, p. 304-5.

[xvi] *Idem*, p. 299.

[xvii] TCHERNICHÉVSKII, Nicolai. *O que fazer?* (São Paulo: Expressão Popular, 2020).

[xviii] FRANK, Joseph. “N. G. Chernyshevsky: a Russian Utipia”, in *Southern Review*, número 3, 1967. *Apud* SEGRILLO, Angelo, na introdução da edição citada de *O que fazer?*

[xix] Para um estudo aprofundado do pensamento de Tchernichévski consulte-se a extensa e bem documentada tese de DOMINGUES, Camilo. *Nikolai Gavrilovich Tchernychévski e a Intelligentsia Russa: filosofia e ética na segunda metade do século XIX* (Universidade Federal Fluminense, 2015).

[xx] MATHEWSON Jr., Rufus W. *The positive hero in russian literature, cit.*, pp. 7-8.

[xxi] No Brasil, a obra foi publicada inicialmente na Coleção Romances do Povo, dirigida por Jorge Amado, em 1954. Há edições mais recentes publicadas pela Expressão Popular e pela Pomnrite.

[xxii] Utilizarei a edição italiana *Che cos'è il realismo socialista?* (Roma: Unione Italiana per il Progresso della Cultura, s/d).

[xxiii] *Idem*, p. 10 e p. 11.

[xxiv] A crítica do determinismo teve momentos altos nos *Cadernos do cárcere* de Gramsci e na *Ontologia do ser social*, de Lukács. Neste último, a teleologia se faz acompanhar da causalidade. E a teleologia só se realiza no trabalho, como mostrou Marx ao comparar o trabalho do arquiteto com a atividade da abelha. Lukács, estudando longamente o tema, desde o livro *O jovem Hegel*, afirma que não existe teleologia nem na natureza e nem na história.

[xxv] *Idem*, pp. 27-28.

[xxvi] FEIJÓ, Martim Cezar. *O que é política cultural* (São Paulo: Brasiliense, 1983), pp. 30-31.

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

[CONTRIBUA](#)