

Primeiro congresso dos escritores soviéticos



Por **CELSO FREDERICO***

O Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos ecoou como um paradoxo: um canto de liberdade artística sob a sombra do realismo socialista. Bukhárin, com sua defesa da pluralidade, e Górkí, com seu romantismo revolucionário, simbolizaram a tensão entre criação e controle

De 17 de agosto a 1 de setembro de 1934 o congresso foi realizado em Moscou com a presença de 2.000 delegados das associações de escritores da Rússia e das demais repúblicas da União. Vieram também delegações de operários das fábricas, trabalhadores que construíam o metro, estudantes, escritores de países estrangeiros etc. Uma multidão de 25 mil pessoas compareceu às sessões que se prolongaram durante 15 dias.[\[i\]](#)

Os acalorados debates travados após cada conferência foram taquigrafados e renderam mais de 700 páginas. Muitas vezes interferiram defendendo posições estéticas antagônicas, produzindo “uma imensa cacofonia discursiva”, segundo observou Régine Robin [\[ii\]](#). O centro dos debates era a compreensão do que deveria ser o realismo socialista.

Nos estatutos da União dos Escritores afirmava-se: “O realismo socialista, método que embasa a literatura soviética e a crítica literária, exige do escritor sincero uma apresentação historicamente concreta da realidade em seu desenvolvimento revolucionário. Assim, a veracidade e o aspecto historicamente concreto da representação artística da realidade deve se aliar à tarefa de uma mudança ideológica e da educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. O realismo socialista assegura à arte criativa uma possibilidade extraordinária de manifestar toda iniciativa artística e uma escolha de formas, de estilos e gêneros variados”. [\[iii\]](#)

O congresso teve quatro discursos importantes: os de Nikolai Bukhárin, Máximo Górkí, Karl Radek e Andrei Zdanov.

Nikolai Bukhárin: “é preciso ousar, camaradas!”

No texto que ficou conhecido como sua carta testamento, Vladímir Lênin lembrou que Nikolai Bukhárin era o dirigente mais querido do Partido e um teórico respeitável, porém acrescentou, “suas concepções teóricas muito dificilmente podem qualificar-se de inteiramente marxistas, pois há nele algo escolástico (jamais estudou e creio que jamais compreendeu por completo a dialética”. [\[iv\]](#)).

Não deixa de ser surpreendente o fato de alguém não poder assumir a direção do partido e do Estado por não ter compreendido bem a dialética hegeliana... Leon Trótski, por sua vez, criticou em 1928 as várias tentativas para atualizar o materialismo histórico, entre elas a “escolástica” e o “sistema eclético” de Nikolai Bukhárin, afirmando que ele “não tem a coragem de reconhecer abertamente sua intenção de criar uma nova teoria histórico-filosófica”, sob “a tinta do

materialismo histórico”.[\[v\]](#)

Nikolai Bukhárin, portanto, era “ecletico” e não “inteiramente marxista” porque não “compreendeu por completo a dialética”, porque acrescentou em seus textos elementos da teoria sociológica muitas vezes contrários ao pensamento marxista.

Já nos anos 1920, György Lukács e Antonio Gramsci haviam criticado as deficiências de seu marxismo.[\[vi\]](#) De fato, há em Nikolai Bukhárin a tendência de compreender o marxismo como mais uma entre as várias teorias sociológicas existentes. Como se pode ver em seu *Tratado de materialismo histórico*, ele tinha grande familiaridade e apreço pelas teorias sociológicas de Max e Alfred Weber, Georg Simmel, Werner Sombart etc., que incorporava ao seu marxismo sem atentar às discrepâncias teóricas e metodológicas.

Além das análises políticas e econômicas, Sombart Bukhárin muito escreveu sobre questões literárias, sempre defendendo a livre concorrência entre as diversas organizações artísticas. Cabe ao partido, disse ele, “indicar uma linha geral, mas ainda assim precisamos da famosa liberdade de movimento dentro dessas organizações. Não é como o partido e sua disciplina, não é como os sindicatos – é uma organização de um tipo totalmente diferente”.[\[vii\]](#)

Com esse espírito flexível, Nikolai Bukhárin interferiu nos debates de seu tempo. Criticou certas tendências da literatura europeia, sem aderir à tese difundida sobre a “decadência ideológica”, preferindo falar em “crise da cultura burguesa”, cujo diagnóstico seguia de perto as ideias de Georg Simmel e Werner Sombart sobre a “mecanização”, a “impessoalidade”, a “fragmentação da personalidade”, o “individualismo” etc. Se, do lado ocidental há crise, do lado soviético havia a esperança de um renascimento cultural graças ao intenso trabalho educacional do regime.

Com firmeza e elegância, Nikolai Bukhárin polemizou com os representantes da arte formalista numa conferência em que se dirigiu diretamente a Boris Eikhenbaum, presente no evento. Basicamente, sua exposição apresentou os argumentos centrais de duas correntes que se digladiavam: os defensores do “método formalista”, como Boria Eikhenbaum, que defendiam a autonomização da linguagem, e os adeptos do “método sociológico”, no qual o marxismo estaria incluído. Estes, contrariamente àqueles, entendiam a arte como uma esfera ligada ao desenvolvimento da sociedade.[\[viii\]](#)

Em vários momentos criticou também, mas de modo igualmente respeitoso, as teses do Proletkult e, em 1928, proferiu um discurso nas cerimônias fúnebres de Bogdánov, afirmando ser ele um dos pensadores mais poderosos e originais daquele período. Nikolai Bukhárin tinha consciência do peso político do Proletkult, mas não acompanhava as suas propostas radicais no campo cultural.

Afirmava, por exemplo, a necessidade de uma cultura camponesa – “devemos sufocá-la por não ser proletária?” – e deplorava a qualidade da cultura proletária: “nossos escritores proletários não devem se dedicar à escrita de teses, como estão fazendo até agora, mas à escrita de obras literárias. Estamos exaustos de ler infinitas plataformas. São idênticas como duas gotas d’água. Eles nos cansaram até o último grau. [...]. No âmbito de nossa literatura proletária, o maior pecado é este: o escritor escreveu duas ou três obras e já começa a se nivelar com Goethe”.

Comentando a revista do Mapp (Associação Moscovita dos Escritores Proletários), protestou contra a sua virulência: “a tarefa é descobrir em qualquer escritor que ele não é um puro proletário em sua concepção artística do mundo e lascar nele os enormíssimos porretes”.[\[ix\]](#)

Como dirigente partidário, Nikolai Bukhárin reafirmou: (i) que não se deve conferir monopólio a qualquer um dos grupos artísticos; (ii) que se deve prestar atenção nas “particularidades” do fenômeno artístico.

No Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos, Nikolai Bukhárin foi designado relator e, durante três horas, discorreu sobre a poesia.[\[x\]](#)

Havia no auditório um clima em que se misturavam euforia pela promessa de maior liberdade de criação literária e apreensão sobre o real significado de realismo socialista. A fala de Nikolai Bukhárin trouxe um alívio aos artistas presentes. As atas taquigrafadas registram o clima de comoção: “Fragorosos aplausos de toda a sala, que se transformaram em ovação. Gritos de “Viva”. Todos se levantam”. Somente o relatório de Górkí teve reação semelhante, observou Roy Medvedev.[\[xi\]](#)

Nikolai Bukhárin, pela sua posição de prestígio junto ao partido, parecia ser a garantia de novos tempos para as artes, principalmente por defender a livre concorrência entre as várias tendências artísticas, a não ingerência partidária e, também, por defender a “herança cultural”, a compreensão da grande arte do passado como patrimônio importante a ser preservado e valorizado na sociedade socialista.

Essas teses foram acolhidas pelo público com entusiasmo (e alívio...). Nikolai Bukhárin teceu também comentários críticos que desagradaram algumas correntes literárias presentes, levando os seus representantes a reagir com veemência nos debates que se seguiram à apresentação. Um debate entre intelectuais, um debate livre entre iguais.

As incursões de Nikolai Bukhárin na crítica literária durante o congresso de 1934 demonstram bem os seus conhecimentos e apreço pela atividade artística, bem como o esquematismo das suas análises sociologizantes quando aplicadas à poesia – terreno dos mais difíceis para o estabelecimento dos vínculos entre arte e sociedade.

A poesia, definida por ele como “tradução de sentimentos em palavras”, deve ser compreendida como uma forma especial da atividade social submetida às leis do desenvolvimento social. Também nela a questão candente que se impõe é a relação entre forma e conteúdo, relação caracterizada pela diversidade e unidade do material poético.

Em nome dessa diversidade-unidade criticou o formalismo, pelo apego unilateral à forma autonomizada. Mas, por outro lado, defendeu enfaticamente a importância da diversidade de formas que deve necessariamente existir na criação literária. Criticou também, indiretamente, os partidários do Proletkult, ao afirmar que o lirismo não é incompatível com o realismo, que a subjetividade do artista não se restringe ao condicionamento social. A unidade, por sua vez, seria obtida através de um estilo e de um método: o realismo socialista.

Sendo realista, o novo método e estilo de criação opõe-se diretamente às formas idealistas e místicas presentes, por exemplo, no simbolismo. Sendo socialista, esse realismo se distingue do velho realismo, especialmente na sua versão naturalista que, segundo pregava Émile Zola, deveria descrever a realidade *telle qu'elle est*, como um frio retrato fotográfico no qual *l'imagination n'a plus d'emploi*.

Com a revolução, uma nova era se abre e um novo material artístico se impõe. A construção do socialismo, a luta do proletariado e o novo tipo de homem que irá nascer com o fim da separação entre trabalho manual e intelectual, modificam o cenário social. Para plasmar artisticamente a nova realidade, o velho realismo e o naturalismo com seu objetivismo contemplativo, que se compraz em descrever as manifestações aparentes dos fenômenos, não é mais suficiente.

Para captar a gênese do novo homem o realismo socialista deve se fazer acompanhar do romantismo revolucionário. Até então na história da arte, realismo e romantismo eram métodos distintos que caminhavam paralelamente. Na sociedade socialista nascente, eles se reconciliariam com o objetivo de retratar as tendências que apontam para o futuro, os “temas heroicos” que acompanham o desenrolar da construção do socialismo e que colocam “a ação revolucionária no trono da história”.

Na sequência, Nikolai Bukhárin discorreu sobre a poesia praticada em seu país e, nesse momento, o reducionismo sociológico marcou presença.

Embora defendesse a especificidade da arte e recusasse sua interpretação restrita à busca do “equivalente sociológico”, isto é, à posição de classe de cada autor como chave explicativa e critério valorativo, Nikolai Bukhárin não deixou de

praticar aquilo que pretendia negar. Descobrir o “equivalente sociológico”, já dizia Plekhánov, é o primeiro momento da análise. Em seguida, deve-se realizar o estudo intrínseco da arte.

Nem Plekhánov e nem Bukhárin ousaram ultrapassar esse primeiro momento. Mas não foram somente esses dois revolucionários que não conseguiram ir além da determinação social do fenômeno artístico. A poesia, aliás, sempre foi um desafio para o marxismo, pois nela torna-se extremamente difícil para o crítico buscar correspondências com o desenvolvimento social, embora elas existam. Basta lembrar, por exemplo, a monumental *Estética* de György Lukács que estudou diversas manifestações artísticas longamente, mas não inclui a poesia. Ou, então, Chirstopher Caudwell que, diante da dificuldade de achar o “equivalente sociológico” foi buscar subsídios na psicanálise.

São diversos os momentos em que Nikolai Bukhárin cai no reducionismo sociológico. O poeta Valery Bryussov, o “rei dos simbolistas”, por exemplo, é caracterizado como “o ideólogo da cúpula da burguesia industrial radical, coroado com todas as auréolas e crisântemos da fama nos salões Mecenas da aristocracia burguesa culta”.

O poeta Sergey Yessenin, por sua vez, foi caracterizado como um *kulak* que “aceitou a revolução somente nos primeiros momentos ou, para ser mais exato, no primeiro momento, quando o poder dos proprietários rurais desmoronou” [...]. A estrutura musical de sua fala poética, sua lembrança dos ritmos folclóricos rurais, da colcha de retalhos do imaginário rural, o timbre profundamente lírico e, ao mesmo tempo, turbulento e atrevido de sua voz poética, combinavam-se nele com os fragmentos de ideias – inimigo da cidade, misticismo, o culto do fanatismo provinciano e do chicote”.

Com tal caracterização, Nikolai Bukhárin concluiu que “esse “socialismo” é diretamente hostil ao socialismo proletário”.

Alexander Blok, poeta de um “tremendo poder”, é filosoficamente “descendente de Vladimir Solovyev, com um misticismo religioso-erótico, de uma ortodoxia grega purificada com uma coloração católica”.

Momento forte da intervenção de Nikolai Bukhárin foi a crítica que realizou das teorias linguísticas afins ao movimento futurista.

A pretensão daqueles teóricos de fazer da linguagem o “único herói” da ciência da literatura confrontava abertamente o marxismo, cuja abordagem social era vista como “um puro *nonsense* – uma irrelevante intrusão de problemas exóticos de um método totalmente inadequado”.

Nikolai Bukhárin afirmou a necessidade de se estudar a forma, constatando a tendência geral do marxismo em subestimá-la. Nesse ponto, dá razão aos formalistas, mas contesta o acento unilateral concedido por autores como Jakobson, Eikhenbaum, etc., lembrando que forma e conteúdo constituem uma “unidade contraditória”. Por isso, criticou um autor, Slowacki, para quem no futuro “somente o som das palavras irá interessar aos poetas”.

A emancipação da palavra não só de seus vínculos sociais como do próprio sentido é, para Nikolai Bukhárin, uma clara manifestação de irracionalismo. Cita a propósito Kruchenykh, para quem palavras sonoras e sem sentido (*Dyr bull-ubeshur*) teriam mais valor que todo o Púchkin (trata-se do mesmo autor e do mesmo verso criticado por Leon Trótski em *Literatura e Revolução*).

A única exceção entre os poetas futuristas é Maiakóvski, “o tambor da revolução”. Após a fase agit-prop, “a poesia do trabalho tornou-se o conteúdo principal de sua obra” e “seu método poético veio a ser parte permanente de nossa literatura”. Maiakóvski, então, tornou-se um “clássico soviético”.

O formalismo, enfim, é enquadrado como uma expressão ideológica por entender o conteúdo, o social, como um “elemento estranho”, expressão que teria como origem “um abjeto medo do novo, do conteúdo que acompanha a revolução”. A arte proletária, em nome desse novo conteúdo deve, contrariamente, resgatar o humanismo.

Analizando a poesia produzida naquele momento histórico, entretanto, Nikolai Bukhárin constatou que “nós estamos excessivamente atrasados, que nós estamos somente dando os primeiros passos”, que o material poético “é pueril, esquálido, quando comparado com o conteúdo colossal de nossa vida”, e pergunta “se o livro da história está fechado a sete chaves para nossos poetas”, se os poetas “assimilaram em grau suficiente a esplêndida herança que nos foi deixada por nossos velhos mestres de todos os tempos e de todos os povos”. A resposta dada não deixa dúvida: “Não e não! Entre nós prevalece um provincianismo cru e inculto”.

O descompasso entre a riqueza do novo momento histórico e a poesia existente, uma poesia esquálida, de um nível “terrivelmente baixo” se comparada aos desafios históricos do presente, precisaria ser superado.

Nikolai Bukhárin exortou os poetas a criarem uma arte “multiforme”, em que “toda a riqueza da vida, todas as tragédias e conflitos, vacilações, derrotas, luta entre tendências conflitantes – tudo isso deve tornar-se material de criação poética”. Um retrato unilateral da vida corre o risco de, com a mudança da liderança na “frente cultural”, ser “proibida”. Bukhárin, assim, previa as ameaças stalinistas sobre a arte e as comunicava sutilmente ao público.

Com as devidas cautelas, propõe a todos o realismo socialista e o seu correlato, o romantismo revolucionário. Diferentemente de Leon Trótski, as recentes derrotas do movimento operário, na Hungria e na Alemanha, sepultaram as esperanças da “revolução permanente”. Isolada, a Rússia construiria o “socialismo num só país” e teria tempo para desenvolver a cultura proletária.

Nikolai Bukhárin, assim, contrariamente a Vladímir Lênin e Leon Trótski, defendia a cultura proletária e, na sequência, o realismo socialista, mas não sua imposição autoritária: a pluralidade de estilos e métodos devia ser preservada e não proibida, como logo mais viria a ser. Além disso, procurou deixar claro que a arte não deve ser degradada em mera propaganda.

No final da conferência Nikolai Bukhárin provocou os artistas presentes: “é preciso ousar, camaradas!”.

Os debates cerrados que se seguiram, envolvendo as tendências artísticas e os poetas criticados por Nikolai Bukhárin, não foram suficientes para abafar a consagração de um líder ainda prestigiado, um homem inegavelmente culto, preocupado e interessado com as manifestações artísticas, aberto ao diálogo e receptivo às críticas.

Para os presentes, isso significava uma promessa de liberdade de expressão e o fim do monopólio estatal concedido a qualquer uma das tendências artísticas existentes, tal como havia vigorado de 1925 a 1932, nos tempos de predomínio da RAPP (Associação dos Escritores Proletários). Stephen Cohen em sua biografia de Nikolai Bukhárin relata que “vários escritores literalmente caíram nos braços uns dos outros, paralisados de alegria, falando da perspectiva de uma verdadeira emancipação da arte” [\[xii\]](#)

Três anos mais tarde, com o revolucionário afastado do poder e submetido a um absurdo julgamento, o jornal *Pravda* afirmou que o discurso de Nikolai Bukhárin foi uma tentativa insidiosa de “desorientar e enfraquecer o moral dos escritores não pertencentes ao partido” [\[xiii\]](#). Durante o julgamento, ampliou-se a campanha difamatória nos editoriais do jornal que reproduzia o pedido do sinistro Procurador Geral, o jurista Andrey Vyshinsky, para que Nikolai Bukhárin e seus apoiadores fossem “mortos como cães imundos”.

Andrey Vyshinsky foi pródigo no uso de um linguajar virulento, chamando os acusados de “víboras lúbricas”, “cães raivosos”, “assassinos cobertos de sangue”, “maldito cruzamento da raposa com o porco” etc. Essas expressões, tão estranhas à tradição da social-democracia, passaram a ser a marca registrada do período stalinista em sua sanha persecutória e acusações delirantes. O matemático construtivista, Louzine, foi condenado por suas ideias “mencheviques e trotskistas em matemática”.

Máximo Górkí: “expulsemos o pequeno-burguês da nossa literatura”.

Máximo Górkí e Nikolai Bukhárin foram os oradores mais aplaudidos no Congresso. Máximo Górkí nunca pertenceu efetivamente ao partido bolchevique, mas era um autor consagrado. Sendo assim, os artistas presentes consideravam-no “um dos nossos”.

Além disso, toda a sua atuação foi sempre voltada para a defesa dos escritores. Dera o seu apoio a Maiakóvski quando este era criticado, pedindo tolerância aos “excessos” que seriam próprios da juventude. Prudentemente, afirmou que “o futurismo russo não existe. Existem simplesmente Maiakóvski, Burliuk, V. Kamenski”, visando com isso a separar a atividade dos artistas da palavra “movimento” e suas possíveis implicações políticas.

Em 1915, escreveu o artigo “Sobre os futuristas”, defendendo os artistas: para eles, “a arte deve sair à rua, ao povo, à multidão, e isso eles fazem, certamente, às vezes deformando de forma bastante monstruosa, mas isso lhes pode ser perdoado. São jovens... jovens. [...] em seus gritos, seus impropérios, há algo bom: são jovens e não se detêm, querem encontrar palavras novas, frescas, e isso é um mérito indubitável. [...] Por exemplo, Maiakóvski: é jovem, tem apenas 20 anos. É espalhafatoso, desenfreado (...) tem talento. Deve trabalhar, estudar e, quando o fizer, escreverá versos bons e verdadeiros” [\[xiv\]](#).

Do mesmo modo, Máximo Górkí defendeu os adeptos do Proletkult. Generosamente, leu muitos originais e comentou-os com os seus autores, incentivando-os e dando-lhes sugestões. Em 1914, escreveu um prólogo à Coleção de Escritores Proletários. Saudando o “crescimento das forças intelectuais do proletariado”, não deixou de observar que os escritores proletários eram autodidatas que não dispunham de tempo livre e, por isso, viam-se impedidos de “expor suas impressões com clareza e precisão – isto é, de maneira artística” e, portanto, sua “pouca habilidade no uso da pena, o instrumento do escritor, entorpece seu labor”.

Além disso, “o desconhecimento da técnica do ofício” gera “a falta de palavras, a impossibilidade de escolher entre dezenas delas a mais simples, poderosa e bela” [\[xv\]](#)

No mais, escrever não se restringe a relatar o comportamento dos homens, mas sim “desenhar os homens com palavras, como se os desenha com pincel ou lápis. É necessário encontrar os traços mais estáveis do caráter de uma determinada pessoa, é necessário compreender o sentido mais profundo de suas ações e escrever sobre isso com palavras tão precisas e claras que das páginas do livro, das linhas negras, da rede de palavras, o leitor veja o rosto vivo da pessoa”.

Esse modelo literário, próprio do realismo, não se confunde com o imediatismo, com a exposição direta da experiência vivida e, portanto, exige um conhecimento da arte das palavras: “A mim me parece que seria melhor criar para esses escritores autodidatas uma edição periódica que se colocasse como objetivo o estudo da técnica literária, que é o mais importante que falta ao escritor saído do povo. Nessa publicação se deveriam editar artigos populares sobre o estilo, linguagem, formas de construção do relato, a novela, os dramas, leis de composição poética” [\[xvi\]](#).

Frequentemente, Máximo Górkí intercedeu junto a Lênin em defesa de artistas presos, mesmo aqueles ostensivamente inimigos da revolução; lutou pela preservação das obras de artes ameaçadas por revolucionários iconoclastas; empenhou-se em reconciliar os artistas que a revolução colocara em campos adversários etc.

O grande e generoso escritor, contudo, sempre oscilou muito nas questões políticas, num permanente ziguezague, e, quando derivou para a crítica literária, permaneceu preso ao reducionismo sociológico e a juízos problemáticos.

Na antologia que citamos, *Pensamientos sobre la literatura y el arte*, o juízo estético aparece diretamente subordinado ao

determinismo classista, em prejuízo da análise literária. É o caso, entre outros, do ensaio dedicado à Paul Verlaine.

Máximo Górkí afirma que “a apreciação de Verlaine como poeta compete ao futuro e de modo algum entra no marco de nosso esboço. O que importa é Paul Verlaine como homem, como indivíduo de tipo civilizado e brilhante representante desse grupo de homens que se chamam decadentes”[\[xvii\]](#).

Para Máximo Górkí, há muito o que falar do “homem” Paul Verlaine: alcoólatra, viciado em absinto, mendigo, vagabundo, frequentador de bordéis e com uma vida repleta de escândalos: abandonou a mulher recém-casada para viver seu amor com Rimbaud etc. Pouco tempo depois, atirou no amante e amargou dois anos de prisão. Vida desregrada que se expressa em sua poesia e contamina, segundo Górkí, quem a lê: “algo enfermigo e neurótico, a psicose da obra decadente, pouco a pouco e imperceptivelmente, vai penetrando gota a gota no sangue da sociedade, e esta cambaleia”[\[xviii\]](#).

Outro exemplo do decadentismo literário é Guy de Maupassant, “grandioso talento envenenado com o incenso da adulação burguesa, consumido no parto de suas novelas diminutas, fazendo cócegas que excitavam a sensualidade dos rentistas que as liam depois de uma boa comida”[\[xix\]](#). E sobram referências esparsas ao “ vaidoso e sombrio Baudelaire” e “ao abstruso pequeno-burguês alemão Immanuel Kant, um homem que pensava de modo exemplarmente mecânico e que era tão alheio à vida como um cadáver, afirmava com particular aplicação o valor do egoísmo ou, dito de outro modo, do individualismo”[\[xx\]](#).

As ideias políticas de Máximo Górkí oscilaram frequentemente. O entusiasmo pela revolução de 1905, da qual participou ativamente, levou-o a se aproximar nos anos seguintes de Bogdánov e dos “Construtores de Deus”. Lênin, preocupado em mantê-lo distante daquelas companhias, convidava o escritor a colaborar com as publicações do partido, mas diplomaticamente insistia para ele se restringir a textos literários, e não filosóficos, pois conhecia bem a influência sobre ele dos empiriocriticistas.

Após a revolução de 1917, a dura realidade se impôs, fazendo o escritor voltar-se contra as “violências brutais” cometidas pelos bolcheviques e por Lênin: “Fui aquele que começou sua carreira promovendo a revolução, cantando a glória dos loucamente bravos. No entanto, houve um momento em que meu natural sentimento de pena pelo povo da Rússia me fez considerar essa loucura quase como um crime”[\[xxi\]](#).

Vladimir Lênin, contudo, sempre acreditou na fidelidade de Máximo Górkí à revolução. Com infinita paciência, como demonstram suas cartas, procurava dirimir dúvidas e conquistar o escritor para as posições adotadas pelo partido. Nas *Cartas de longe*, de março de 1917, escreveu: “O autor dessas linhas teve ocasião, em suas entrevistas com Górkí na ilha de Capri, de adverti-lo de seus erros políticos e de criticá-los. Máximo Górkí interrompia as críticas declarando sinceramente, com inefável e encantador sorriso: “Eu sei que sou um mau marxista. Além do mais, nós artistas somos todos um pouco irresponsáveis”. Torna-se difícil discutir tais argumentos”[\[xxii\]](#).

Em 1921, Lênin aconselhou Máximo Górkí a ir tratar da saúde no exterior, abalada pelas sequelas de uma tentativa de suicídio, ocorrida aos dezenove anos de idade, que havia perfurado um dos pulmões. A Rússia não dispunha na época de estabelecimentos hospitalares especializados.

Em 1928, Máximo Górkí retorna ao país consagrado como o escritor oficial do regime. Proferiu, em 1934, uma conferência inteiramente afinada com a nova orientação: Máximo Górkí nunca criticou Joseph Stalin.

Em seu discurso no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos[\[xxiii\]](#), afirmou que a literatura “deve ser organizada em massa compacta, como instrumento de cultura socialista”. Alguns pontos esclarecema sua visão da literatura revolucionária:

O primeiro refere-se à subestimação da cultura burguesa. A missão da burguesia no campo da cultura “foi exagerada”. Para valorizar ao máximo a nova cultura soviética, Górkí seguiu um caminho oposto àquele trilhado por Marx e Engels nas

conhecidas páginas do *Manifesto Comunista* em que se ressalta o papel civilizador da burguesia.

Consequentemente, subestimou também o realismo crítico produzido nos países capitalistas. Esse realismo “não nos serve agora senão para esclarecer certas vivências, para lutar contra elas, para as desenraizar; mas não para educar o socialista, dado que, criticando tudo, ele não afirma nada”.[\[xxiv\]](#) Em sua crítica biliosa, Máximo Górkí não poupou Marcel Proust, Novalis, Maupassant, Conan Doyle, Lazarillo de Tormes, Gil Blas de Santillana etc.

Ao novo realismo, concebido de forma estreita, Máximo Górkí acrescentou o “romantismo revolucionário”, para o qual não basta mais reproduzir a realidade, o que nele se exige é a propaganda pura e simples. Assim, o “romantismo revolucionário”, exige que o autor exalte os aspectos “positivos” da realidade, impondo dessa forma uma idealização do real.

O personagem central da literatura, agora, é o trabalhador empenhado na construção do socialismo: “o herói de nossos livros deve ser o trabalho personificado no trabalhador”. Na antiga epopeia, o herói era o conquistador presente nos livros de cavalaria; no mundo burguês, o personagem central não é mais o “herói problemático”, com afirmava boa parte da crítica, mas tipos sociais que expressariam, segundo Górkí, a degeneração do ser humano no mundo capitalista, fato este constatável na literatura folhetinesca “cujas personagens centrais são vigaristas, assassinos, agentes de polícia ou criminosos de delito comum. Essa é a autêntica literatura burguesa que de uma maneira deslumbrante revela os gostos genuínos, os interesses e a moral prática dos seus consumidores”[\[xxv\]](#). Por isso, o realismo socialista elege como tipo representativo o operário consciente em sua luta pela edificação de uma ordem social fraterna.

A história literária é pensada por Máximo Górkí a partir de sua visão sobre o desenvolvimento da humanidade. Tal visão remete às ideias que estavam presentes muitos anos antes entre os chamados “Construtores de Deus” – aquele movimento capitaneado por Bogdánov que pretendia transformar o marxismo numa religião. Máximo Górkí, que participou ativamente do movimento, entendia então a literatura proletária como uma ruptura, como superação de um passado a ser totalmente repudiado no momento em que se anunciava a futura redenção da humanidade.

Essa inspiração de fundo religioso reapareceu em 1934. Um observador atento, como Vittorio Strada, assinalou: “No período da “Construção de Deus”, Máximo Górkí havia declarado que do alto da religião proletária do trabalho redimido e unificado se via “toda a história universal como uma série de erros e perdas da humanidade”. Do alto da tribuna do Congresso, Górkí teve a mesma visão desolada, e do passado se salva um fio que, da pré história atravessa o caos da história, conduz à metahistória da qual Máximo Górkí se sente no limiar” [\[xxvi\]](#).

Na nova ordem que se inicia, a literatura tem um papel a cumprir. Máximo Górkí, então, lançou a ameaçadora palavra de ordem: “expulsemos o pequeno-burguês da nossa literatura”.

Apesar de todo o otimismo e empenho na criação de uma nova literatura – inicialmente a proletária e, após 1934, a socialista –, Máximo Górkí tinha consciência das dificuldades que os escritores deveriam enfrentar e, por isso, insistiu na necessidade da formação.

Após ler as atas taquigrafadas do Congresso constatou com tristeza: “quão pobre é o escritor soviético no conhecimento de seu ofício, que mal conhece as “correntes”, modas e manias literárias, e outras piruetas sob as quais se esconde a consciência de sua impotência ao refletir em imagens os dramas e tragicomédias da realidade, ou o jogo louco com as palavras [...]. A incultura histórico-cultural de nossos escritores, em relação à incultura técnica de nossas condições, adquire em nossos casos colorações tenebrosas”.[\[xxvii\]](#)

Dezenove meses após o Congresso, afirmou que “os três mil membros da União dos Escritores têm “produzido” muito pouco de sua arte. Seria muito bom se essa lentidão fosse a expressão de um trabalho mais cuidadoso”.[\[xxviii\]](#)

Já bem antes, em 1932, momento em que se começou a falar em realismo socialista, Máximo Górkí escreveu o artigo

“Sobre a técnica literária” em que constatou que “o leitor da literatura proletária atual nota com demasiada frequência que os personagens das novelas e relatos não fazem o que devem e nem como pensam fazer [...]. Para que uma obra artística seja pedagogicamente convincente os personagens devem fazer cada vez mais e falar cada vez menos [...]. Há que estudar. Há que aprender a observar, comparar, escolher o típico a partir do ponto de vista da classe”. [xxix]

O recurso à tipicidade, próprio do realismo crítico, reaparece aqui em conexão com o ponto de vista de classe. Esse deslocamento do movimento geral da sociedade, vale dizer, da totalidade social, para o ponto de vista da classe expressa bem certa indefinição que acompanhava o conceito de realismo socialista. Em oposição ao realismo crítico que retratava “os fenômenos negativos da vida”, o socialista deve “fazer evoluir as possibilidades do homem”. E, para isso, o romantismo é chamado à cena.

No prefácio aos textos de Górkí, Alexandr Ovcharenko assinalou: “Ao criticar alguns escritores por não saber representar o novo homem em toda a sua dimensão, Górkí ao mesmo tempo os culpava de não entender que “a arte autêntica tem direito a exagerar, que os Hércules, Prometeos, Don Quixotes e Faustos não são “frutos da imaginação”, mas uma exageração poética plenamente válida e necessária dos fatos reais. Nosso herói real, vivo, o homem, que cria a cultura socialista está muito acima dos personagens de nossos relatos e novelas. Na literatura há que apresentá-lo com dimensões e brilhos ainda maiores, isto não é apenas uma exigência da vida, mas também do realismo socialista, que deve pensar hipoteticamente, e a hipótese – a suposição – é irmã da hipérbole, da exageração...”. [xxx]

O “exagero” proposto pelo escritor aponta para uma concepção normativa de arte que não se diferencia da propaganda. Tal concepção reaparecerá em tons ameaçadores nos discursos de Karl Kadek e Andrei Zdanov.

***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

[i] . AUCOUTURIER, Michel. *Le Réalisme Socialiste* (Paris: Presses Universitaires de France, 1998)., p. 59.

[ii]. ROBIN, Régine, *Le Réalisme Socialiste. Une esthétique impossible* (Paris: Payot, 1986), p. 42.

[iii] . *Idem*, p. 40.

[iv] . LÊNIN, V. I. Carta ao Congresso (testamento político de Lênin), in *Marxists Internet Archive*.

[v] . TRÓTSKI, L. *Las tendencias filosóficas del burocratismo*, in CEIP Léon Trotski.

[vi] . Cf. LUKÁCS, G. “Tecnologia, e relações sociais”, in BERTELLI, Antonio Roberto (org.). *Bukhárin, teórico marxista* (Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1989) e Gramsci, Antonio. “Observações e notas críticas sobre uma tentativa de “Ensaio popular de sociologia”, in *Cadernos do cárcere*, Vol. 1 (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999).

[vii] . BUKHÁRIN, N. “Intervenção na reunião sobre a política do partido para a literatura”, in GOMIDE, Bruno (org.). *Escritos de Outubro* (São Paulo: Boitempo, 2017), p. 161.

[viii] . BUKHÁRIN, N. “De la méthode formaliste en art”, in CHAMPARNAUD, F. *Révolution et contre-révolution culturelles en U.R.S.S* (Paris: Anthropos, 1975), p. 387.

[ix] . BUKHÁRIN, N. “Intervenção na reunião sobre a política do partido para a literatura”, in GOMIDE, Bruno Barretto

(org.), *Escritos de outubro, cit.*, pp. 159-160.

[x] . A conferência de Bukhárin, “Poetry, Poetics and the Problems of Poetry in the U.S.S.R.”, utilizada aqui, encontra-se disponível no *Marxists Internet Archives*.

[xi] . MEDVEDEV, Roy. *Os últimos anos de Bukhárin* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980), p. 83.

[xii] . COHEN, Stephen. *Bukhárin uma biografia política* (São Paulo: Paz e Terra, 1990), p. 401.

[xiii] . *Idem*, p. 401.

[xiv] . GÓRKI, Máximo. *Pensamientos sobre la literatura y el arte* (Moscou: Progreso, 1981), pp. 80-1.

[xv] . *Idem*, p. 75.

[xvi] . *Idem*, p. 78 e 79.

[xvii] . *Idem*, p. 24.

[xviii] . *Idem*, p. 35.

[xix] . *Idem*, pp.26-7.

[xx] . *Idem*, p. 314.

[xxi] . GÓRKI, Máximo. “*Meus dias com Lênin*” (São Paulo: Lavrapalavra, 2001), p. 19.

[xxii] . LÊNIN, V. I. *La literatura y el arte, cit.*, p. 176.

[xxiii] . Cf. GÓRKI, M. e ZDANOV, A. *Marxismo, literatura, filosofia e realismo* (Venda Nova-Amadora: Coleção 70, 1971).

[xxiv] *Idem*, p. 53.

[xxv] . *Idem*, p. 24.

[xxvi] . STRADA, Vittorino. “Introduzione”, in STRADA Vittorino (org.), *Problemi di teoria del romanzo* (Torino: Giulio Einaudi, 1976), p. XXXV.

[xxvii] . GÓRKI, M. *Pensamientos sobre la literatura y el arte, cit.*, pp. 421-422.

[xxviii] . *Idem*, 420.

[xxix] . *Idem*, pp. 307-8.

[xxx] . OVCHARENKO, Alexandr. “M. Górkí: os novos caminhos na arte”, in M. Górkí. *Pensamientos sobre literatura y el arte, cit.*, p. 18.