

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-Lit)

**GORKI E A ENGENHARIA DA ALMA: O herói positivo e o Novo
Homem Soviético em *A mãe***

Orientando: Marcelo Dourado de Campos

Orientadora: Prof. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila

Belo Horizonte

2019

Marcelo Dourado de Campos

**GORKI E A ENGENHARIA DA ALMA: O herói positivo e o Novo
Homem Soviético em *A mãe***

Dissertação apresentada ao programa de Mestrado em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG como requisito para obtenção do título de mestre em Letras. Realizada sob a orientação da Prof. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila.

Belo Horizonte

2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

G669m.Yc-g Campos, Marcelo Dourado de.
Gorki e a engenharia da alma [manuscrito] : o herói positivo e o novo homem soviético em *A Mãe* / Marcelo Dourado de Campos. – 2019.
189 f., enc.

Orientadora: Myriam Ávila.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 185-191.

1.Gorki, Maksim, 1868-1936. – Mãe – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção russa – História e crítica – Teses. 3. Utopias na literatura – Teses. 4. Realismo socialista na literatura – Teses. I. Ávila, Myriam Corrêa de Araújo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 891.733



pós - l i t

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE

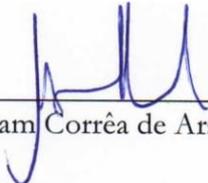


UFMG

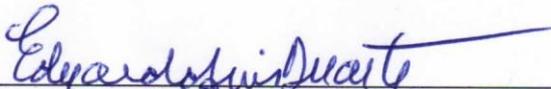
Dissertação intitulada GORKI E A ENGENHARIA DA ALMA: O herói positivo e a construção do Novo Homem Soviético em A mãe, de autoria do Mestrando MARCELO DOURADO DE CAMPOS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Area de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

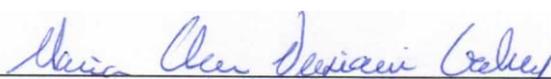
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila - FALE/UFMG - Orientadora



Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte - FALE/UFMG



Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery - UFOP

Profa. Dra. aria Zilda Ferreira Cury
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 1^o de março de 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, pela vida. Agradeço aos meus amigos, pela presença. Agradeço à Professora Myriam Ávila, minha orientadora, pela paciência e pelo salto no escuro. Agradeço a todos que, à sua maneira, contribuíram com essa etapa de minha longa, eterna aprendizagem.

RESUMO

O presente trabalho visa discorrer acerca do papel da vida e obra de Maxim Gorki para a construção da cultura do regime stalinista. No topo da hierarquia literária socialista, a obra do escritor fornece o fio condutor entre os anseios utópicos da intelectualidade radical russa do final do século XIX e o estabelecimento de uma literatura soviética. Em *A mãe* (1907), obra de Gorki celebrada na cultura stalinista, são estabelecidos os parâmetros literários rudimentares que serão refinados posteriormente, na conformação de uma estética literária que o regime soviético elevará à condição de conquista artística humana definitiva, o Realismo Socialista. Reside, no cerne de *A mãe*, o componente-chave da nova estética literária: o herói positivo. Na narrativa, seu movimento é a ilustração, no âmbito individual, da jornada que o espírito humano deve percorrer para materializar, na história, a utopia socialista – da “espontaneidade” à “consciência” total. Argumentamos que pela figura do herói positivo, o exemplar revolucionário ideal, a obra de Gorki não apenas atualiza os aspectos utilitários e normativos da literatura radical russa ao modo bolchevique, como antecipa elementos essenciais à conformação de uma interpretação stalinista da realidade, cujos fundamentos totalitários a determinarão como uma espécie de ordem da existência na qual o ser humano se torna capaz de moldar-se em sua versão superior – o Novo Homem Soviético. Pela análise dos elementos em *A mãe* que serão reproduzidos protocolarmente nas obras do Realismo Socialista, são identificadas as mais profundas camadas de ideias que legitimarão a estética literária soviética como a expressão de uma imagem stalinista do real que se estabelece como um filtro, ou em seus aspectos mais extremos, um substituto, da experiência da realidade. Nela, o escritor é um “engenheiro de almas” a capitanear o processo de consagração utópica das capacidades humanas, em uma sociedade na qual as noções de presente e futuro se confundem. Na tensão entre o real oficial e a experiência individual vive o cidadão soviético, espremido entre *o que é* e *o que deve ser*.

Palavras-chave: Gorki – *A mãe* – utopia – Realismo Socialista

ABSTRACT

The following research aims to discuss the role of the life and work of Maxim Gorky in building the culture of the stalinist regime. Placed at the top of the socialist literary hierarchy, the writer's *oeuvre* provides the link between the utopian yearnings of late nineteenth century Russian intellectuals and the establishment of the new Soviet literature. In *Mother* (1907), Gorky's novel widely celebrated by the stalinist cultural apparatus, the literary patterns of the new aesthetics are expressed at their embryonic stage, later to be developed into what the Soviet regime will deem mankind's ultimate literary achievement: Socialist Realism. At the core of the novel's narrative lies the key component of the new literary aesthetic: the positive hero. In a socialist realist plot, the narrative arc of the hero enacts, in the individual sphere, the journey by which the human spirit must travel in order to bring about, in history, the socialist utopia – from “spontaneity” to absolute “consciousness”. We argue that through the positive hero, the role model, the ideal revolutionary, Gorky not only updates the utilitary and normative aspects of Russian radical literature, but also foresees the essential elements to the forging of the stalinist view of reality, whose totalitarian nature will determine it as an order of being in which Soviet society (and humankind) is empowered to shape itself into its superior version – The New Soviet Men. Through the analysis of the main elements in *Mother* that are reproduced and iterated in the later socialist realist body of work, it is possible to pinpoint the deepest layers of intellectual thought that would eventually sustain the Soviet literary aesthetics as an accurate expression of the stalinist image of reality – which presents itself, at the least, as an ideological filter and at the most, as a surrogate for the experience of reality. Once in it, the writer becomes an “engineer of souls”, spearheading the process of utopian fulfillment of human capacities, in a society where the notions of present and future are merged together. The Soviet citizen, caught in between the official reality and individual experience, lives in an uncertain state amidst *what it is* and *what it should be*.

Keywords: Gorky – *Mother* – utopia - Socialist Realism

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. UTOPIA E REVOLUÇÃO.....	18
1.1. A Verdade de duas faces.....	18
1.2. Belinsky, Dobrolyubov, Chernyshevsky e os novos homens.....	37
2. A CONSTRUÇÃO DO REALISMO SOCIALISTA.....	65
2.1. A Literatura como pintura de ícones.....	65
2.2. Lênin e a literatura dos homens incompletos.....	73
2.3. Realismo Socialista e a literatura como cama de Procusto.....	92
3. UMA VERDADE NA TERRA: A MÃE DE MAXIM GORKI.....	131
3.1. Os dois Gorkis.....	147
3.2. “Reneguemos o mundo caduco”	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	172
BIBLIOGRAFIA.....	185

INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa discorrer acerca do papel da vida e obra de Maxim Gorki para a construção da cultura do regime stalinista. No topo da hierarquia literária socialista, a obra do escritor fornece o fio condutor entre os anseios utópicos da intelectualidade radical russa do final do século XIX e o estabelecimento de uma literatura soviética. Argumentamos que pela figura do herói positivo, o exemplar revolucionário ideal, a obra de Gorki não apenas atualiza o aspecto utilitário da literatura radical ao modo bolchevique, como antecipa elementos essenciais à conformação de uma interpretação stalinista da realidade, cujos fundamentos totalitários a determinarão como uma espécie de ordem da existência na qual o ser humano se torna capaz de moldar-se em sua versão superior. Tal processo, no contexto soviético, se traduz pelos símbolos e ideais que informam a ação revolucionária, irreduzível na celebração do “novo” como substituição inevitável e necessária de um “velho” fundamentalmente ruim.

Em um estudo semiótico, Yuri Lotman e Boris Uspensky (1985) ressaltam o aspecto binário proeminente na cultura russa. Dualidades entre preto ou branco, Céu ou Inferno, ortodoxo ou herético expressam uma dinâmica de oposição pela negação, em que o desenvolvimento da cultura russa é interpretado como

Um processo de tornar o velho do avesso, a substituição radical entre o que está no alto e o que está embaixo, atribuindo ao passado um sinal negativo e pintando-o como uma moldura sombria para ressaltar e dramatizar o brilho do Novo Mundo¹ (LOTMAN & USPENSKY apud STITES, 1989, p.41, tradução nossa).

Negar para transformar: na ação revolucionária, o novo não apenas sucede ao velho como um estágio incremental, mas como uma condenação que sublinha seu próprio caráter superior. O dualismo russo, segundo Stites (1989), auxilia na compreensão das diversas visões revolucionárias russas da segunda metade do século XIX, as quais se expressam pela profusão de símbolos utópicos que vislumbram um objetivo ideal, contraposto a um presente distópico, herdeiro do mito de um passado inerentemente maléfico.

O “utopianismo” da *intelligentsia* radical russa conjura aspirações antigas, velhos mitos, novos projetos, elementos de revolta – um conjunto de aspectos que revelam, na cultura, desejos de inovação social e espiritual, a busca pela construção de um sentido comum, a fé no futuro

¹ A process of turning the old inside out and the radical exchange of top and bottom, rendering the past in a minus sign and painting it as a dark frame to highlight and dramatize the brightness of the new world.

como um instrumento de salvação em uma sociedade calcificada. A ação revolucionária emerge, neste contexto, como a viabilidade prática da mudança total. As ideias que informam a mentalidade revolucionária tornam o sonho utópico uma realidade possível.

Incorporado politicamente, o ímpeto revolucionário leva o dualismo da cultura russa a sua rigidez extrema: “O governo bolchevique era o construtor de uma nação, um dos primeiros governos da história a perpetrar a criação de uma nova sociedade com novos valores, envolvendo toda a população em um complexo rompimento com o passado²” (STITES, 1989, p.41, tradução nossa). A ação revolucionária extrai energias da insatisfação recorrente e se legitima pela oposição total ao que sucede. Se durante a revolução a promessa do futuro ideal se fortalece pela negação do presente, como o elemento utópico se manifesta quando a expressão política da revolução se torna o *status quo*?

“A vida se tornou mais rica; a vida se tornou mais alegre³” - Joseph Stalin proclama, em 1935 (FITZPATRICK, 1999). A declaração rapidamente se converte em slogan oficial; o slogan oficial carrega em si um entendimento sobre o desenvolvimento histórico - um futuro iminente, o desejo de um ideal infundindo-se na percepção do presente. Stalin anuncia o fim dos tempos difíceis, os obstáculos à revolução, superados. Não obstante, a realidade soviética durante o regime stalinista é de privações e provações que superam em brutalidade o momento imediatamente posterior à Revolução de 1917.

O período compreendido pelo primeiro Plano Quinquenal (1929-1932) foi uma época marcada por um painel de convulsão social em que milhões de pessoas reestruturaram suas vidas mudando de ocupação e residência, em resposta às exigências dos esforços de industrialização e coletivização da agricultura. O desmantelamento das velhas estruturas cobra seu preço: escassez endêmica de comida e bens de consumo, agravada pelo aumento desproporcional da população urbana, crises de habitação, expropriação de terras e deportação de elementos indesejáveis às fronteiras gélidas do território soviético, a supressão de liberdades individuais em prol da causa coletiva - não se desfaz o velho efetivamente sem truculência.

A revolução é um empreendimento vertiginoso. Nove anos antes da implementação do primeiro Plano Quinquenal, o escritor H.G Wells chega ao território soviético a convite de Maxim Gorki. Esta não é sua primeira visita. Em São Petersburgo, em 1914, Wells abre caminho por entre ruas lotadas, compra souvenirs, observa o movimento. Em 1920, observa com espanto que há apenas meia-dúzia de lojas abertas no centro da cidade, rodeadas por

² The Bolshevik regime was a nation builder, one of the first governments in history to attempt the creation of a new society with new values involving all the population in an elaborate break with the past.

³ Life has become richer; life has become more cheerful.

prédios abandonados, janelas trancadas por tábuas de madeira, silêncio e poeira. Camponeses vendem alguns poucos artigos em esquinas. As pessoas vestiam trapos - chapéus improvisados de forro de mesas de sinuca, vestidos feitos de cortina, tapetes como casacos. A luz elétrica havia desaparecido; a morte era aleatória e onipresente:

Corpos de pessoas mortas por suas botas e casacos jaziam nas sarjetas. Cavalos jaziam mortos nas ruas, comidos por cães e corvos. Figuras apressadas carregavam madeira para fora da cidade. Os que permaneceram usavam as casas como lenha para fogueiras. As pessoas vagavam perdidas, como se a cidade em que antes viviam tivesse sido um sonho⁴. (GRAY, 2012, p.33, tradução nossa).

A vida “mais rica e alegre” proclamada por Stalin era negada pela aspereza constante da experiência soviética. Se esta adquiria algum sentido ou validade existencial, do ponto de vista da retórica oficial, era o do sacrifício que semeava um amanhã frondoso, o trabalho árduo que garantia a recompensa. Na cultura stalinista, o passado é maléfico e o presente se define pelo futuro, ora como a consagração das conquistas revolucionárias (à despeito da realidade dura), ora como o momento do sacrifício humano necessário para a materialização da utopia.

Não obstante a propaganda oficial, quando o primeiro Plano Quinquenal se completou em 1932, o paraíso prometido ainda era um sonho distante. Nas cidades, a comida era racionada; o espírito de revolta com o governo gerava tensões constantes e protestos. Os camponeses forçados a trabalhar em fazendas coletivas que não demonstravam revolta eram aqueles deportados ou os mortos no *Holodomor*, a Grande Fome (1932-1933). Pôsteres do governo alertavam: “Pessoas que se comem uns aos outros não são canibais. Canibais são aqueles que não querem redistribuir o ouro da Igreja aos famintos [...] não se esqueça de que é errado comer os próprios filhos⁵” Centenas de milhares de pessoas foram presas, deportadas e executadas. A atmosfera era de paranoia generalizada. A esposa de Stalin cometeu suicídio (ROSENTHAL, 2004).

A catástrofe humana, na URSS, é a expressão terrivelmente cotidiana do colapso dos ideais revolucionários. Entretanto, a imagem oficial da realidade stalinista deve ser corroborada; a validade da ação revolucionária depende da autoridade moral de seu objetivo. Neste contexto, o Realismo Socialista emerge como um emblema do novo que irá ser definido, oficialmente, como a única manifestação cultural legítima soviética.

⁴ The bodies of people killed for their boots or jackets lay in the gutters. Horses lay dead in the road, picked at by dogs and crows. Hurrying figures carrying bundles headed out of the city. Those who remained consumed the city's wooden houses as firewood. People wandered about lost, as if the city they had lived in had been a dream.

⁵ Disponível em <https://imgur.com/gallery/ONIAC> Acesso em 12/12/2018.

Transformado em protocolo oficial sobre a cultura, o Realismo Socialista é o veículo da interpretação stalinista da realidade. O elemento utópico, então, permanecerá na cultura para reafirmá-la. A corroboração da ideologia, na cultura, tornou-se condição primordial. Cabia à literatura prover emblemas de um novo sistema de valores – formas estéticas incorporam a ideologia (CLARK, 2011).

Com efeito, a necessidade de criação de uma nova cultura sublinha a ambição do projeto stalinista. Boris Groys (1993) argumenta que a literatura stalinista compunha um projeto político-estético, a manifestação de um esforço totalitário de organizar a vida de acordo com sensibilidades estéticas oficiais representantes de princípios políticos, sempre em oposição a uma ideia de cultura atrasada, superada. Somadas às políticas de industrialização e urbanização, o regime stalinista buscava inculcar os novos e melhores valores à sociedade, transformando a natureza humana em si (HOFFMAN, 2003). Clark (2011), em adição, sustenta que, consciente ou inconscientemente, o ideal seguido pelas autoridades culturais soviéticas era a de um “estado estético”, definido por Joseph Chytry como a representação de uma comunidade sociopolítica que prioriza a dimensão estética na consciência e ação humanas, de forma que a conexão entre o estético e o político “forma valores, uma moralidade pela qual uma sociedade mantém e elabora sua unidade sociocultural⁶” (apud CLARK, 2011, p.12, tradução nossa). No regime stalinista, pela cultura, o esforço de se estabelecer a nova moralidade revolucionária contribuirá para o fomento de uma realidade ideológica que se pretenderá como realidade total em um empreendimento nitidamente totalitário.

Nestes termos, o Realismo Socialista tinha como dever a descrição da realidade não como ela *é*, mas como *será* na sociedade socialista ideal, além de tratar o futuro, ideal, como se fosse o presente (ROSENTHAL, 2004) - a confirmação estética da legitimidade política do regime. O colapso da linearidade temporal é reflexo da atitude stalinista sobre o real; ao invés da idealização de um passado ideal, a Era de Ouro é um futuro glorioso; simultaneamente, o futuro ideal – “a vida mais rica e alegre” se justapõe ao presente, determinando-o.

O Partido Comunista Soviético foi a força motriz da formulação e implementação do Realismo Socialista. A União de Escritores Soviéticos prontamente adotou a estética literária, ao final do Primeiro Congresso de Escritores (17 de agosto – 2 de setembro de 1934) (GUNTHER, 2011). Dois anos antes, cumpriu-se a resolução que determinava a dissolução de todas as organizações literárias existentes, viabilizando sua criação. Escritores que quisessem participar da construção do projeto socialista deveriam se unir em uma única associação de

⁶ Form values, a morality through which society sustains and elaborates its social and cultural unity.

escritores, socialista, bolchevique. Ainda em 1932, o escritor Maxim Gorki é promovido a símbolo máximo da literatura socialista (Idem); será em sua casa que se desenrolará o mito fundador do Realismo Socialista: a criação do termo, por Stalin, ao nomear os escritores ali presentes como “engenheiros de almas” (VAUGHN, 1975).

A responsabilidade do escritor de reformulação do espírito russo, pela infusão da nova moral stalinista, foi reiterada incessantemente no Primeiro Congresso de Escritores. Aqui, a literatura assume um propósito didático de viabilizar a metamorfose do homem russo em um novo tipo de ser humano, superior, o Novo Homem Soviético, suposto habitante da realidade stalinista e o responsável por realizar a utopia socialista (GUNTHER, 2011).

Ao presidir o Congresso, Gorki reafirma o propósito do escritor como o profeta de um futuro ideal. O futuro ideal é tangível, viável pela capacidade humana ilimitada – desde que engajada na ação revolucionária. Em seu discurso inicial, Gorki conclama os escritores soviéticos a “criarem a nova realidade socialista⁷” (ROSENTHAL, 2004, p.296, tradução nossa). Na nova estética proposta, “socialismo” infunde “realismo” de um dever participativo em uma profecia que se auto cumpre: pela descrição do ideal, o escritor participa da criação do ideal. Revelada em seu discurso, sua intenção parece ser a de estabelecer um novo mito soviético. O autor pretendia que o Realismo Socialista se modelasse parcialmente no folclore, criador dos “tipos heroicos mais profundos, vívidos e artisticamente perfeito⁸s” (apud ROSENTHAL, 2004, p.296, tradução nossa). O mito, segundo Gorki, incentiva, pelo veículo do heroísmo, a transformação prática efetiva do mundo.

Gorki é um filho pródigo; exilado na Itália em 1921 após se desentender com Lenin, o escritor retorna à URSS convencido de que a realidade stalinista refletia o progresso rumo a uma instância superior de humanidade (FIGES, 2002). Agora laureado como visionário da cultura soviética, Gorki estabelece as diretrizes da nova cultura, juntamente com Andrei Zhdanov:

Camarada Stalin considera nossos escritores “engenheiros de almas”. O que isto significa? Quais deveres tal título conferem a vocês? Em primeiro lugar, significa conhecer a vida para que se possa descrevê-la veridicamente em obras de arte, não simplesmente como uma “realidade objetiva”, mas em seu desenvolvimento revolucionário. Em adição a isto, e veracidade e precisão histórica da representação do artista deve ser combinada com a remodelagem e educação do povo no espírito do socialismo. Tal método, nas *belles lettres* e no criticismo literário é o que chamamos de método do Realismo Socialista⁹. (ZHDANOV, 1935, pg.3, tradução nossa).

⁷ Create the new socialist morality.

⁸ The most profound, lively and artistically perfect heroic types.

⁹ Comrade Stalin has called our writers engineers of human souls. What does this mean? What duties does the title confer upon you? In the first place, it means knowing life so as to be able to depict it truthfully in works of art, not to depict it in a dead, scholastic way, not simply as “objective reality,” but to depict reality in its revolutionary development. In addition to this, the truthfulness and historical correctness of the artistic portrayal should be

O trecho acima revela o objetivo principal da arte realista socialista: a representação da sociedade soviética para além de sua descrição objetiva, mas inserida em um inevitável processo revolucionário que a orienta e a dota de significado. Além disso, o discurso de Zhdanov ressalta a função pedagógica da literatura, tida como responsável por moldar o indivíduo de acordo com os valores socialistas e prepará-lo para a nova sociedade.

No Realismo Socialista, o espírito humano é plástico e o mundo é a matéria crua com a qual o homem construirá a versão perfeita futura de sua existência. Cristaldo (2006) cita a *Introdução ao realismo socialista, na literatura e arte*, dos críticos M. Parjomenko e A. Miasnikov:

Talvez uma das mais maravilhosas realizações do marxismo-leninismo seja a de ter mudado no homem sua visão da história e do mundo atual. Os clássicos demonstram que existem leis históricas determinadas, e que pelo conhecimento dessas leis e apoiando-se nelas, o homem pode influir no curso da história. Como tais descobrimentos mudaram a psicologia humana! Estão se sentindo fortes, poderosos; adquiririam a consciência do otimismo histórico (apud CRISTALDO, 2006, p.36).

Em uma visão fundamentalmente materialista, o conhecimento das leis históricas é o conhecimento das leis que determinam a ordem da realidade (VOEGELIN, 2000). Em outras palavras, o conhecimento pleno dota o homem de um poder que lhe era até então negado por sua condição humana imperfeita. A história, aqui, se desenvolve dialeticamente em um caráter teleológico. Pelo conhecimento total, o homem adquire a capacidade de materializar a utopia. A narrativa iterada no Realismo Socialista é a parábola da aquisição de tal consciência pelo homem, infundindo-lhe, pela ação revolucionária, da capacidade de mudança total.

A jornada rumo ao *telos* definitivo é percorrida pelo “herói positivo” (CLARK, 1981). Gorki define o otimismo histórico como o elemento que caracteriza os heróis mais significativos do Realismo Socialista, pois lhes dota do “desejo de fazer praticamente a história, considerando-se construtores, donos e senhores do mundo, com o objetivo de transformá-lo para fazer o homem feliz e o mundo uma “maravilhosa vivenda da humanidade, unida em uma família” (apud CRISTALDO, 2006, p.36).

Se sobre o escritor socialista recairá o dever de vislumbrar e participar da construção do futuro, projetando-o no presente, ao herói positivo recai o dever de ensinar o homem pelo exemplo:

No desenvolvimento dos belos traços e qualidades do herói positivo, que não apenas se manifestam em sua mentalidade, mas também em suas ações, o leitor vê a mais convincente prova de que semelhante caminho é uma realidade possível para si mesmo. Esse é o segredo da força educativa do personagem positivo, desta ação

combined with the ideological remolding and education of the toiling people in the spirit of socialism. This method in belles lettres and literary criticism is what we call the method of socialist realism.

educativa sobre o leitor que torna a literatura soviética participante da formação do novo homem da sociedade comunista e a permite educar pela verdade e beleza das imagens literárias (Idem).

O herói positivo é o agente revolucionário ideal capaz de inspirar a existência do ser humano ideal – e o processo deve ocorrer no mundo real (FRITZSCHE & HELLBECK, 2009). Não se trata apenas da educação do homem pelo acúmulo intelectual de informação e dos modos agir revolucionários, mas a absorção total do conhecimento dos fundamentos da existência - ou, ao menos a presunção de tal conhecimento, que habilita e dota de virtude e sentido final a ação revolucionária. Uma engenharia da alma: a metamorfose pretendida é bem mais profunda, incorre na ampliação absoluta do potencial humano e dele depende a concretização da sociedade ideal. A narrativa do herói positivo, no Realismo Socialista, representa simbolicamente na cultura o ambicioso projeto stalinista de reestruturação do espírito humano e a culminação de suas capacidades no processo histórico.

Portanto, o herói positivo intermedia o ideal no literário e o ideal no mundo real. Na obra de Gorki, é identificado o herói positivo bolchevique típico - uma atribuição *pós-facto*. (MATHEWSON, 1999). O cânone do Realismo Socialista, estipulado a partir do Primeiro Congresso de Escritores incorpora retroativamente a literatura de Gorki, em especial, a obra *A mãe* (1907), como sua expressão-modelo e marco primordial.

Argumentamos que isto ocorre não só pela utilização instrumental do prestígio de Gorki para a atração de reconhecimento internacional (GRAY, 2012), mas pelo fato de que na obra, encontra-se incipiente a manifestação simbólica, a ser reproduzida repetidamente na cultura do Realismo Socialista, dos principais elementos que informam a interpretação stalinista do real que se força sobre a existência cotidiana soviética – a visão de um reino de maleabilidade infinita, no qual presente e futuro se fundem pelos aspectos mais ideais, no qual seus limites ideológicos definem o que confinam como fundamentalmente verdadeiro na experiência da realidade.

A interpretação stalinista, totalitária, do real se arvora em um sistema ideológico - um modelo que se apresenta como a verdade geral da ordem da realidade (FEDERICI, 2011). A validade do sistema é tributária da presunção de que este é a descrição total do real; as contradições que escapam à eficiência do modelo são sumariamente despidas de sua verdade intrínseca, à despeito da experiência (VOEGELIN, 2000). A descrição do todo é ideológica. No contexto do ideário soviético, o modelo ideológico assume o simbolismo extremo da cama do mito grego de Procusto; o leito em cujos limites homens e mulheres devem obrigatoriamente se encaixar perfeitamente, seja pela amputação dos membros que sobram pelas beiradas, ou seu

esticamento. O stalinismo declara a realidade amputada como a verdadeira realidade e nela o projeto totalitário de reformulação do homem pode se realizar e até ser demonstrado – o que *é*, o que *deve ser* e o que *será*, indistintos. Nela, a perfeição utópica, humana e social, se consagra como uma possibilidade prática mediante a ação revolucionária “consciente”.

Neste sentido, a compreensão de Gorki como figura-chave da estética literária que irá legitimar, na cultura soviética, a expressão da realidade stalinista suscita questionamentos: quais os elementos culturais, ideias e preceitos filosóficos que a literatura de Gorki comunga do sistema stalinista e que lhe atribuem posição máxima de representação ideal?

Em *A mãe*, Clark (2011) encontra na narrativa a fórmula prototípica para a obtenção das qualidades que aproximam o homem do *telos* revolucionário ideal. Trata-se do esqueleto simbólico no qual se sustentará as narrativas do Realismo Socialista, o *master plot*. Nele, a jornada da humanidade rumo à sua realização plena pelo progresso da história é alegorizada na narrativa da ação revolucionária do herói positivo - da ignorância padrão até revestir-se da *verdade* que encontra na Terra e que lhe permite a consciência total necessária para atingir uma instância superior de existência pela qual é capaz de realizar o sonho utópico revolucionário.

O herói positivo e seu caráter essencial ao Realismo Socialista, entretanto, não são uma criação original, não surgem do éter. Portanto, faz-se necessário, no primeiro capítulo do presente trabalho, a discussão dos aspectos que o herói positivo herdou da tradição literária russa e que se perpetuarão na conformação do Realismo Socialista. O herói positivo expressa o anseio da intelectualidade radical por um caráter utilitário na literatura, a necessidade de promover os valores exemplares que resumem simbolicamente as aspirações utópicas e revolucionárias do contexto cultural russo do final do século XIX. O herói positivo é filho compartilhado de autores que promoviam um ideal humano a ser alcançado na realidade, e cujo contorno ideológico é definido, em grande medida, pelo elemento intrinsecamente iconoclasta da ação revolucionária.

No segundo capítulo, discorreremos minuciosamente acerca do processo de formação do Realismo Socialista, dos aspectos pelos quais se manifesta e os elementos filosóficos e ideológicos que os determinam e que definem o *master plot* como tal.

Regine Robin (1992) define o Realismo Socialista como uma estética “impossível”, uma vez que se define pela tensão inerente entre a expectativa da descrição real e sua idealização revolucionária. A tensão é evidente; porém, argumentamos que elementos do “realismo” e do “socialismo” que compõem o termo se complementam na estipulação de uma imagem do real que confere aos elementos que confina um sentido. As ressalvas feitas ao

realismo literário como expressão de verossimilhança serão os fatores que possibilitarão a incorporação do “desenvolvimento revolucionário” à descrição do real à moda soviética.

A noção de realismo como atribuição de valor ao literário não é um fato incomum. Roman Jakobson (1971) adverte para a imprecisão do termo “realismo”:

Os clássicos, os sentimentalistas, em parte os românticos, os realistas do século XIX [...] afirmam frequentemente com insistência que a fidelidade à realidade, o máximo de verossimilhança, numa palavra, o realismo, é um princípio fundamental de seu programa estético (p.120).

O mesmo certamente ocorre na justificativa de um Realismo Socialista. Se o realismo “como garantia de fidelidade objetiva e absoluta à realidade [...] obedece a certas leis específicas próprias da criação literária que visam a obter a verossimilhança do objeto apresentado” (ANDRADE, 2010, p.252) no contexto soviético o processo ocorrerá sob a luz das leis de interpretação da versão stalinista do real.

No terceiro capítulo, analisamos propriamente *A mãe*, de Gorki. A versão estudada aqui é a tradução em português feita pelo Partido Comunista em Moscou, produzida e distribuída em massa em 1987. Pelo mapeamento do desenvolvimento do *master plot* na narrativa, podemos investigar as ideias que o definem como tal e permitem sua reprodução posterior no Realismo Socialista, confirmando seu aspecto essencial para a afirmação da visão stalinista da realidade. Na obra, o herói positivo situa-se como ponto de partida da transformação do homem russo em Novo Homem Soviético. Ainda, identificamos em *A mãe* a tensão entre seu caráter fundamentalmente propagandístico e lampejos de profundidade literária que escapam de seu esquematismo narrativo.

Nas Considerações Finais, discorreremos acerca da legitimidade e da virtude do elemento utópico na literatura de Gorki, uma vez que no contexto soviético ele prestará serviço à confirmação da ideologia de um regime totalitário.

Novos semblantes. Novos sonhos.
 Novas canções. Novas visões.
 Novos mitos com que nos vestimos,
 Alimentando a chama da nova eternidade...¹⁰
 (MAYAKOVSKI apud STITES, 1989, p.37,
 tradução nossa).

1. UTOPIA E REVOLUÇÃO

1.1. A Verdade de duas faces

Em maio de 1896, apenas quatro meses após sua exibição em Paris, a invenção milagrosa dos irmãos Lumière era exibida aos olhos fascinados de Moscou e São Petersburgo. No verão do mesmo ano, o cinema chegou à feira da cidade de Nizhni Novgorod. O escritor Maxim Gorki, presente na plateia, descreve o momento:

Ontem eu estava em um reino de sombras. Quão amedrontador era estar lá, se vocês soubessem! [...] Um trem aparece na tela. Ele acelera como uma flecha em sua direção – cuidado! É como se ele estivesse prestes a adentrar a escuridão onde você está sentado e reduzi-lo a um desfigurado saco de pele, repleto de carne esmagada e ossos fragmentados, e destruir este salão e este prédio, tão cheio de vinho, mulheres, música e vícios, e transformá-lo em fragmentos e pó. Mas isto, também, é meramente um trem de sombras¹¹. (KENEZ, 2001, p.11, tradução nossa)

De trem, Lênin partiu de Zurique no dia 8 de abril de 1917, rumo à Estação Finlândia. Rompendo seu exílio, seria recebido uma semana depois pelos simpatizantes da causa socialista. Discursou, do próprio trem, como um profeta: previu o fim das propriedades privadas, a nacionalização dos bancos e da terra; exigiu a retirada da Rússia da Primeira Guerra e propôs a extinção do exército em prol da criação de milícias populares. Uma longa lista de

¹⁰ New faces. New dreams/New songs. New visions/New myths we are flinging on/We are kindling a new eternity.

¹¹ Yesterday I was in a kingdom of shadows. How frightening it is to be there, if you only knew! [...] A railway appears on the screen. It darts like an arrow straight towards you – look out! It seems as if it is about to rush into the darkness where you are sitting and reduce you to a mangled sack of skin, full of crumpled flesh and splintered bones, and destroy this hall and this building, so full of wine, women, music and vice, and transform it into fragments and dust. But this too, is merely a train of shadows.

demandas, promessas e visões, resumidas em uma intenção: “Todo poder aos soviets”, concluiu (JOHNSON, 1990, p.40).

Na Estação Finlândia, Lênin é recebido com fanfarras. O Líder discursa, as pessoas urram, conflagradas. Alguns rostos se transfiguram em gritos de ordem; outros em lágrimas. A atmosfera é elétrica; uma tempestade se aproxima. Uma banda militar toca a *Marseillaise*. Na Rússia em 1917, coexistiam duas versões do hino nacional francês. A versão orquestrada, sem canto, à moda francesa, e outra, cantada nas ruas desde o primeiro levante revolucionário em 1905, de andamento mais devagar. Trata-se da versão de P.L Lavrov, publicada originalmente no jornal *Vpered* (“adiante”) em 1875. Nela, intitulada pelo autor como “Vamos renunciar ao velho mundo”, a letra assume um caráter de inquietação social para além da asserção de uma unidade nacional presente em seu formato original: “Aos parasitas, aos cães, aos ricos!/ Sim, e ao maléfico Czar-vampiro/ Matem e destruam todos eles, esses suínos vilanescos!/ Iluminem a alvorada de uma vida nova e melhor!”¹² (FIGES & KOLONITSKII, 1999, p.40, tradução nossa).

A *Marseillaise*, ou *Marsiluíza*, pronunciada incorretamente em russo, era o hino extraoficial da revolução até sua suplantação pela *Internationale*. Disseminada como uma canção folclórica, sua melodia e letra estavam na boca do povo. Ela integra um corpo simbólico que reproduz o ideário revolucionário em um movimento de centralização de seus sentidos. O historiador Albert Mathiez, em 1904, publicou *Les Origines des cultes révolutionnaires*, um estudo em que pretendia ilustrar como a Revolução Francesa desenvolveu seu sistema simbólico particular com ícones, festivais, canções, com o intuito de “unificar a nação e se “auto sacralizar” (Idem). Seguindo este precedente, os líderes revolucionários de 1917 adotaram deliberadamente as tradições simbólicas da Revolução Francesa adaptando-as à realidade russa. Não obstante o local de ação, a essência revolucionária permanece intacta e vívida na *Marseillaise*: o dismantelamento do velho, a ruptura como catalisadora do novo, do *melhor*.

Em adição, Mona Ozouf (1991) argumenta que o pendor iconoclasta do processo revolucionário, a demolição ritualística dos velhos símbolos e sua substituição por novos, é um aspecto fundamental, inerente à intenção de reconstrução da sociedade. Nestes termos, a simbologia revolucionária serve ao propósito de “ritualização da remodelagem do espaço e do tempo – reinventar a nação e reescrever sua história¹³.” (OZOUF, 1991, p.126, tradução nossa). Cai o brasão dos Romanov, sobe a bandeira vermelha. Palácios e prisões do regime abatido são reaproveitados; amplos espaços públicos, locais de insurreição e martírio popular, se

¹² To the parasites, to the dogs, to the rich!/ Yes, and to the evil vampire – Tsar!/ Kill and destroy them, the villainous swine! / Light up the dawn of a new and better life!.

¹³ Ritualization of the recasting of space and time – to reinvent the nation and rewrite its history.

consagram. Ruas, praças, até mesmo pessoas são renomeadas. Quedam-se estátuas, erigem-se estátuas. Novos mitos preenchendo novos altares, estabelecendo novos feriados. Perpassa este processo o entendimento de que a destruição é um purgante. A ideia é:

Destruir com o intuito de renovar. [...] (A revolução) buscava eliminar o supérfluo, a riqueza excessiva e a decadência da monarquia, não apenas pelo mérito de dar fim a privilégios, mas também em um esforço de garantir a restauração de um modelo mais simples e puro de sociedade. Entendia-se haver virtude revolucionária na renúncia de luxo e títulos [...] tal simplificação era mais do que uma tendência democrática. Era a projeção da república ideal revolucionária sobre a cultura, os hábitos e o cotidiano¹⁴. (FIGES & KOLONITSKII, 1999, p.33, tradução nossa).

Pela ação purgante, reitera-se que “todas as revoluções são sacralizadas. Na euforia com que são criadas, são também concebidas como uma renovação espiritual, a ressurreição moral de um povo, todos os pecados desaparecem com o velho regime e as virtudes são restauradas¹⁵”. (Idem).

A queda da dinastia Romanov no auge da Primeira Guerra foi catalisada por revoltas populares nos grandes centros urbanos da Rússia. Após a queda do último czar, Nicolau II, foi estabelecido um governo provisório composto por moderados antimonarquistas e um conselho popular, um *soviet*, que falava pelas classes trabalhadoras, pelos militares, pelo *povo*. (STITES, 1989). Em questão de meses, o *soviet* se fortalece em um movimento que desestabiliza à esquerda o governo provisório e seu quinhão bolchevique, liderado por Lênin, toma o poder. Frente à fraqueza política e a ineficácia do regime provisório liderado por Alexander Kerensky, o bolchevismo ascende angariando o apoio das massas, liderando a Revolução de Outubro. A ação revolucionária adquire ímpeto nos centros urbanos como a capital, Petrogrado, e logo se espalha em uma cadeia de revoltas de diversas dimensões ao longo do território russo, configurando um quadro geral de convulsão social que reverberará por anos.

Inicialmente em movimento acelerado, irrefreável, a revolução é um trem que seguirá seus trilhos, invariavelmente, em um esforço iconoclasta de demolição do *status quo*, de reduzi-lo a fragmentos e pó.

Algumas semanas após a queda do czar, vítimas das revoltas de fevereiro foram solenemente enterradas e lamentadas em elegias. À ocasião, um jornalista de Petrogrado

¹⁴ To destroy in order to renew [...] It sought to sweep away the superfluity, the excess wealth and decadence of the monarchy, not just for the sake of an end to privilege but in an attempt to ensure the restoration of a purer and more simple model of society. There was said to be revolutionary virtue in the renunciation of luxury and rank [...] This simplification was more than just a democratic trend. It was a projection of a purer and more simple model of society.

¹⁵ All revolutions are sacralized. In the euforia which they themselves create they are conceived as a spiritual renewal, a moral resurrection of the people, in which all sins vanish with the old regime and virtues are restored.

escreveu que “com os corpos dos mártires era também enterrado o passado russo, os longos anos de penúria e desarmonia. Estavam nascendo uma nova era e uma nova terra¹⁶” (STITES, 1999, p.37, tradução nossa). Embriagados pela atmosfera de euforia, um grupo de marxistas poloneses pontifica: “a Europa e todo o mundo serão refeitos de acordo com os novos princípios da revolução¹⁷” (Idem). Em momento posterior, o poeta Mayakovsky completa: “Hoje, o milênio dos “outroras” é rompido [...] e nós recriaremos a vida sob nova forma – até o último botão de seu colete¹⁸”. Ao bardo da revolução soma-se a voz de outro poeta, Alexander Blok, esclarecendo o propósito revolucionário: “refazer *tudo*. Organizar as coisas para que tudo seja novo, de forma que nossa vida falsa, entediante, suja, horrenda, se torne justa, pura, feliz e bela¹⁹” (Ibidem).

Das cinzas, surgirá um mundo de justiça em um futuro radiante. O escritor Ilya Ehrenburg se lembrará do período imediatamente posterior à revolução como uma grande época para projetos de uma vida paradisíaca na Terra (SITLES, 1989). O poeta Alexei Gastev profetiza em 1919:

Uma era nunca antes vista desde a criação do mundo se abriu. Os pilares que sustentavam os velhos horizontes de crença, esperança e beleza caíram. Torrentes de ideias novas jorram em meio às tempestades da guerra e da revolução e trens de novas palavras abrem caminho por entre a fumaça, o sangue e a alegria da Revolução²⁰. (p.38, tradução nossa).

O escritor bolchevique Fedor Panferov corrobora, agressivo: “Tire tudo o que é velho do nosso caminho - o exército dos jovens está marchando!²¹” (Idem).

Entre os cronistas da Revolução de Outubro, parece prevalecer a noção de que revolução é uma espécie de fissão que aproxima o presente do futuro. A ação revolucionária opera, conseqüentemente, para antecipá-lo – um futuro que a retórica revolucionária revestirá de utopia. Em tais termos, Isaak Steinberg, o primeiro Comissário de Justiça da coalizão soviética entre bolcheviques e os Revolucionários Socialistas de Esquerda, entende a Revolução como a

¹⁶ Being born was a new era and a new land.

¹⁷ Europe and the entire world will be refashioned on new principles by the revolution.

¹⁸ Today the millenium of beforetimes is broken [...] we will remake life anew – right down to the last button of your vest.

¹⁹ To remake everything. To organize things so that everything should be new, so that our false, filthy, boring, hideous life should become a just, merry and beautiful life.

²⁰ Na epoch, the like of which has never been since the creation of the world, has opened. The pillars propping up old horizons of belief, hope and beauty have collapsed. Cascades of novel ideas gush forth amid the storms of Revolution; and trains of new words wind their way through the smoke, the blood, and the joy of the Revolution.

²¹ Clear all the old from our path – the army of the young is on the march!

abertura de um novo horizonte de civilização. Pela excelência da ação humana, o futuro está ao alcance:

Todos os aspectos da existência – social, econômico, político, espiritual, moral, familiar – se abriram à refundação pelas mãos da humanidade. Ideias de progresso e melhoria social que eram reunidas por gerações na Rússia e em outros lugares pareciam esperar no limiar da revolução, prontas para se despejarem e permearem a vida do povo russo. As questões não eram apenas de ordem social, econômica ou política: acordadas, as pessoas apontavam, com o mesmo zelo, para os âmbitos da justiça e educação, arte e literatura. Por toda a parte, a motivação apaixonada era pela criação de algo novo, efetuando a diferença total em relação ao velho mundo e sua civilização. Era um desses momentos incomuns de autopercepção e autoasserção.²²(STITES, 1989, p.39, tradução nossa).

Se revolução é ruptura, é curioso perceber que seu corpo simbólico também pode ser evocado como “restauração de um modelo mais simples e puro de sociedade”, conforme já citado. A contradição entre ruptura para a construção de um futuro e restauração de um ideal passado é localizado por Hannah Arendt (2011) na etimologia do termo. Segundo a filósofa, o conceito moderno de revolução, “indissociavelmente ligado à ideia de que o curso da história de repente se inicia de novo, que está para se desenrolar uma história totalmente nova” (2011, p.56) era completamente desconhecido antes da Revolução Francesa e da Independência Americana. A palavra “revolução” originalmente designava um fenômeno astronômico notório após a publicação de *De revolutionibus orbium coelestium* por Copérnico. O termo descreve o movimento regular dos corpos celestes em suas órbitas. Longe de implicar novidade e mudança, o movimento é cíclico e recorrente. Ao caracterizar assuntos humanos, “revolução” significava, invariavelmente, “que as poucas formas conhecidas de governo se repetem entre os mortais num ciclo de recorrência eterna e com a mesma força irresistível que faz os astros seguirem seus caminhos predeterminados no firmamento”. (ARENDRT, 2011, p.72). Trata-se de um entendimento distante, em vários aspectos, de que “atores revolucionários, a saber, eram agentes num processo que consistia no fim definitivo de uma ordem antiga e no nascimento de um mundo novo” (Idem).

A mudança revolucionária era, portanto, entendida como um retorno, fixo nas leis do cosmos, a um estado anterior cujo processo de degradação desemboca no momento presente:

²² All aspects of existence – social, economic, political, moral, familial- were opened to purposeful fashioning by human hands. Ideas for social betterment and progress that had been gathering for generations in Russia and elsewhere seemed to wait on the threshold of the revolution ready to pour forth and permeate the life of the russian people. The issues were not only social and economic reforms and thoroughgoing political changes; with equal zeal the awakened people turned to the fields of justice and education, to art and literature. Everywhere the driving passion was to create something new, to effect a total difference with the old world and its civilization. It was one of those uncommon moments of self-perception and self-assertion.

uma “re-volução” a um estado mais puro, natural. Até mesmo os extremistas dos séculos XVIII e XVII que ensaiaram revoluções tendiam a pensá-las como a restauração de direitos e tradições pré-existentes.” (ARENDR, 2011, p.78).

Se a novidade, a busca por um início e a violência purificadora são atributos revolucionários intimamente relacionados ao conceito porém ausentes na origem da palavra, Arendt atenta para a conservação de um aspecto persistente no tempo: a ideia de irrestibilidade. O movimento dos astros é cíclico e seu caminho, predeterminado; resisti-lo é inútil. No século XIX, a ideia de um movimento irresistível se converteria na ideia de *necessidade histórica*: “de repente, havia surgido um a força muito mais poderosa que obrigava os homens a seu bel-prazer e da qual não havia escapatória, saída ou revolta possível: a força da história” (AREDR, 2011, p.83). A identificação dessa força culmina na compreensão da história como um processo segundo “categorias hegelianas”, na qual o movimento histórico é dialético e movido pela necessidade: “Da revolução e contrarrevolução [...] nasceram o movimento e contramovimento dialético da história, que arrasta os homens em seu fluxo irresistível, como uma corrente à qual eles devem se render no momento em que tentam instaurar a liberdade na terra” (Idem). A inflexibilidade das engrenagens históricas atribui ao movimento revolucionário o seu sentido como uma força motriz. Não obstante, conforme veremos adiante, no âmbito sociopolítico, se render ao fluxo inexorável da história não significará necessariamente a adoção de uma posição passiva perante a revolução, mas a participação intensa no processo revolucionário por sua representação na cultura, pela promoção de modelos de agência política que objetivam a remodelagem do homem em uma *nova era*. A revolução é um trem tal qual o que Gorki viu despontar das sombras: iluminando a escuridão, veloz, invariável em seus trilhos, irresistível, reduzindo a pó o velho mundo. Todo trem, porém, para existir, precisa de engenheiros; para se movimentar, precisa de maquinistas e comburentes em chamas.

Afinal, a necessidade da ação no processo revolucionário nasce da aproximação entre revolução e a *questão social*. (ARENDR, 2011). A questão social torna-se combustível para a ação política na medida em que consolida-se a dúvida de que a pobreza, o sofrimento, não precisam ser inerentes à condição humana. Para justificar a ação, a dúvida pressupõe uma certeza: “a vida na Terra poderia ser abençoada com abundância, em vez de amaldiçoada com a penúria [...] aquela sórdida penúria da miséria completa que sempre fora considerada eterna”. (AREDR, 2011, p.50).

Portanto, a ação revolucionária assume um caráter social quando põe em xeque a rigidez existencial das fronteiras entre as massas trabalhadoras, miseráveis, e “uma minoria que, à

força, pela fraude ou pelas circunstâncias, havia conseguido se libertar dos grilhões da pobreza” (Idem). O poeta Robert Heath (1620 – 1685) vincula revolução política e mudança social ao diagnosticar na Inglaterra da Revolução Gloriosa uma “vertigem estranha ou um delírio mental²³” (BILLINGTON, 1980, p.20, tradução nossa):

Nor doth the State alone on fortune's Wheeles
Run round; Alas, our Rock Religion reeles.
[...]
Amidst these turnings, 'tis some comfort yet,
Heaven doth not fly from us, though we from it.
And finally comes the full new fantasy:
Nothing but fine Utopian Worlds i' the Moon
Must be new form'd by Revolution.²⁴
(Idem).

O excerto do poema presume uma era de abundância, um futuro radiante como ponto culminante da ação revolucionária. Ele sugere que “a esperança de um Paraíso terreno pode substituir aquele situado no céu”²⁵ (Ibidem). Em outras palavras, enquanto o processo revolucionário liberta o homem de um estado perene de penúria e escassez, ele o faz pela aspiração de um ideal de civilização possível e atingível pelo empreendimento humano. A revolução é a manifestação da tendência, inerentemente humana, de aspirar a uma perfeição aparentemente além de suas limitações naturais. O substrato da revolução é, então, a materialização de uma utopia. Segundo Melvin Lasky (1977), o poema de Heath é o primeiro registro da associação literária direta entre os dois termos.

Utopia é a consequência material da cristalização das capacidades máximas humanas. É, também, uma piada. Thomas More (1478-1535) cunhou o termo como um trocadilho. Sua raiz pode tanto designar *ou-topos* – nenhum lugar, ou *eu-topos* – lugar bom. O humor reside no termo como a expectativa por um ideal que carrega em si sua própria impossibilidade. A associação entre revolução e utopia, porém, não pode reconhecer totalmente tal ambivalência. Afinal, Vieira (1999) ressalta que “enquanto as primeiras utopias eram concebidas como bastiões de sanidade isolados em um mundo de caos, suas contrapartidas mais recentes [...] ao invés de romperem totalmente com o mundo real, procuram substituí-lo” (p.9). Cabendo à ação revolucionária acelerar na história o advento de uma nova era, esta deve se posicionar no topo de uma hierarquia que, por sua vez, justifica a necessidade de uma revolução.

²³ Strange vertigo or delirium of the brain.

²⁴ O poema foi escrito em inglês há 400 anos. Não há tradução dele em português, e sentimos que arriscar uma tradução própria do poema incorreria em cometer erros e sacrificar parte de seu sentido. Para o presente trabalho, foram priorizados os comentários a ele feito por autores, no intuito de elucidar a relação entre utopia e revolução.

²⁵ The hope of heaven on Earth might replace that of heaven above.

O movimento de restauração a um ideal superior ou sua projeção no futuro por meio de uma ruptura com a história, dois desdobramentos verificáveis do termo, encontram um terreno comum na utopia. Isto ocorre, pois

A separação entre a utopia e um mundo real absolutamente imperfeito não consegue obscurecer completamente os vínculos entre os dois. Ao teorizar um mundo perfeito, o escritor permanece governado pelas realidades de sua própria sociedade, extrapolando de seus aspectos mais positivos, reagindo contra os mais negativos, iluminando-os segundo as teorias sociopolíticas geradas pela realidade imperfeita da qual a utopia se distingue²⁶ (Ferns, 1999, p.2, tradução nossa).

Shklar sintetiza: “Utopia é lugar nenhum, não apenas geograficamente como historicamente. Não existe nem no passado nem no futuro. Realmente, sua tensão estética e intelectual emerge justamente do contraste melancólico entre o que poderia ser e o que é”.²⁷(1967, p.104, tradução nossa). Neste sentido, o elemento utópico, seja ele constitutivo de um passado ideal ou um futuro almejado, fornece a munição para a denúncia da História e do presente; ele é um instrumento que endossa, na literatura, a necessidade de ação revolucionária na realidade.

Utopia é objetivo; revolução é necessidade. Para o filósofo Ernst Bloch (1885 – 1977) a tendência a ambos está codificada no espírito humano. O ser humano é um animal *daydreamer*. Seus sonhos diurnos são a manifestação de desejos fertilizados por ideais. Eles configuram intenções e, acima de tudo, revelam uma inquietação profunda e inexorável, um desejo de resistência à submissão, à angústia da insuficiência, ao escasso, ao *status quo*.

A existência humana estimula, em resposta a um mundo silencioso e aparentemente indiferente, inquietações do espírito que colocam o ser em “efervescência utópica” (BLOCH, 2005, v1, p.194). A intensidade da existência humana desnuda um espírito em excitação, maturando ideias em sonhos nos quais “circula o possível que talvez nunca poderá se tornar exterior” (Idem).

A intenção humana é erigida sobre a expectativa fundamental de concretização de sua esperança, “que irrompe subjetivamente com mais força contra o medo, a que objetivamente leva com mais habilidade à interrupção causal dos conteúdos do medo, junto com a insatisfação manifesta que faz parte da esperança, porque ambas brotam do não à carência” (BLOCH 2005,

²⁶ This separation of utopia from the all-too-imperfect real world can never wholly obscure the links between the two. In theorizing a more perfect world, the writer remains governed by the realities of his or her own society, extrapolating from its more positive aspects, reacting against its more negative ones, recasting it in the light of social and political theories generated by the imperfect reality from which utopia separates itself.

²⁷ Utopia is nowhere, not only geographically, but historically as well. It exists neither in the past nor in the future. Indeed, its esthetic and intellectual tension arises precisely from the melancholy contrast between what might be and what will be.

v.1, pgs.15-16). O manancial do impulso utópico encontra-se no âmago do espírito humano, rebelde, projetando-se no futuro a partir da ação no presente. Por meio deste impulso, a revolução torna o que está por vir em maleável ao empreendimento humano, uma vez que

O homem vive do futuro, na medida em que deseja ardentemente a realização de um futuro promissor. No futuro está o que é temido ou o que é esperado e, estando de acordo com a intenção humana que é sempre ter uma vida melhor, o futuro consiste somente do esperado (COSTA, 2008, p.2).

Em sincronia com a intenção humana, o futuro é um segredo desvelado; torna-se capaz de ser atingido, medido, obtido. O desejo de profunda mudança, portanto, sustentado pela esperança latente, tinge a ação humana no presente à luz do futuro:

Pouco a pouco, para onde quer que olhemos, tudo no mundo torna-se uma versão de certa figura primordial, uma manifestação daquele movimento em direção ao futuro e à identidade derradeira com um mundo transfigurado que é a Utopia, cuja presença vital, por trás de qualquer distorção, sob qualquer nível de repressão, pode ser sempre detectada, não importa quão fragilmente, pelos instrumentos e dispositivos da esperança. (JAMESON, 1985, p.97).

O elemento utópico em Bloch não é exatamente um “nenhum-lugar”; trata-se de uma perspectiva concreta, um desdobramento da ação humana, moralmente superior no sentido em que, pela consumação da esperança, constitui um movimento de superar o que nos é apresentado como fixo à existência, um curso natural dos acontecimentos. Afinal,

O homem é alguém que ainda tem muito pela frente. No seu trabalho e através dele, ele é constantemente remodelado. Ele está constantemente a frente, topando com limites que já não são mais limites; tomando consciência deles, ele os ultrapassa. (BLOCH, 2005, V.1, p.243).

Na perspectiva de Bloch, a realização da utopia requer a perfuração do teto das capacidades humanas. Se a condição humana na existência pressupõe limites, estes devem ser superados. Em última instância, a ação humana deve ser orientada à ascensão a um pretense estágio de perfeição. A consumação da “efervescência utópica”, a inquietação do espírito, sugere a tendência natural à erupção de um potencial infinito de aperfeiçoamento rumo a um ponto culminante, na Terra, em sociedade. Utopia é a perfeição feita por homens, refletindo no mundo material a totalidade aspirada e alcançada de suas capacidades. A revolução traça o caminho rumo ao “paraíso terreno” do poema de Heath. Um caminho pavimentado por boas intenções, porém sinuoso.

Richard Stites (1989) argumenta que as formas culturais de expressão da Revolução Russa refletem a tensão e a fusão entre as tradições utópicas russas predominantes a partir da

segunda metade do século XIX. Não é por acaso que este também é o período em que recrudescer-se o debate acerca do papel da literatura como um espelho e/ou catalisador de mudanças na sociedade. Revolução é

Revelação, um momento escatológico da experiência humana que anuncia uma Nova Ordem, um Novo Mundo, uma Nova Vida. Os temas de liberação, expiação e tomada de poder que se infundem na retórica e no simbolismo do momento revolucionário são convites à reforma, ao redesenho²⁸ (1989, p.3, tradução nossa).

A retórica e o corpo simbólico revolucionários encontrarão na literatura, a partir do século XIX, o terreno fértil para o florescimento estético dos temas citados; na literatura, serão narradas *as novas histórias dos novos Homens em novas eras*, superiores quando contrastadas com o incerto e com o que é julgado como atrasado, engessado, o malogro das velhas maneiras, da velha vida.

A convulsão social que prenunciou e intensificou o movimento revolucionário na Rússia reflete a confluência de aspectos marcantes da cultura russa até então. Neste cenário, as tradições de anseios utópicos por experimentos alternativos à rígida estratificação que determinava a sociedade russa encontraram um momento de intensa revolução tecnológica que, por sua vez, acrescenta um tremendo poder prometeico às suas visões e aspirações (STITES, 1989). Visões e aspirações que comporão a representação, na arte e na literatura, de utopias compreendidas não como sonhos distantes, mas possibilidades ao alcance humano pela ampliação do domínio tecnológico sobre o material.

Percebemos que Stites não atribui totalmente ao alinhamento incondicional à filosofia marxista o peso do elemento utópico na Revolução Russa. Segundo o próprio, certamente,

Até a análise mais superficial dos regimes nos quais programas marxistas foram importados e impostos de cima – como na Europa Oriental – revelam que o marxismo em si, conforme seja definido, não desperta em si o tipo de sonho entusiasmado, o maximalismo e a expectativa eufórica do que ocorreu na Rússia durante sua revolução²⁹. (1989, p.4, tradução nossa).

A questão reside em como o redesenho social se torna a alternativa a um sistema percebido como incapaz de ser vitorioso em dois fronts essenciais: sobre a natureza para garantir abundância material e sobre o egoísmo e a exploração para materializar um ideal de

²⁸ Revolution is revelation, an eschatological moment in human experience that announces the New Order, the New World, the New Life. The motifs of release, liberation, and devolving power that infuse the rethoric and symbolism of the revolutionary moment are invitations to refashion and redesign.

²⁹ Even the most superficial glance at communist regimes wherein the marxista programs have been impoted and imposed from above – as in most of Eastern Europe – reveals at once that marxismo in and of itself does not generate the kind of enthusiastic dreaming, the maximalism, and the euphoric expectation of what occurred in Russia during its revolution.

justiça social. Tais demandas são agrupadas, pelo autor, como componentes de mentalidades utópicas popular, administrativa e socialista, que refletem as visões descontentes com o *status quo* do povo, setores do estado e a *intelligentsia* radical, respectivamente.

Estas mentalidades utópicas predominantes reverberam a compreensão da Rússia como uma distopia segundo entendimentos distintos. Para os homens de estado com inclinações reformadoras, o país era grande demais, pobre demais, fraco demais. A Rússia era um colosso que desafiava o governo, encurralado, difícil de se defender contra ameaças internas e externas. Da percepção da escassez de uma elite instruída e da incapacidade de autogoverno pela população, em grande maioria confinada em um regime de servidão, emana um impulso para a imposição da ordem.

Desenvolve-se, então, uma compulsão para organizar, moldar e treinar (ao invés de educar) a população rural em um modelo militar de vida regimentar e cercá-la com símbolos gráficos e vivos de solidariedade, prosperidade, obediência e ordem. A utopia administrativa é peculiar por manifestar-se em setores da sociedade que realmente detém o poder e os meios para perpetrar mudanças. Na utopia administrativa, as vidas de seus habitantes não são orientadas necessariamente a um ideal de felicidade, mas este se desprende necessariamente da segmentação e organização da sociedade para a produção, em fábricas, para o combate, no exército e, naturalmente, para a detenção em prisões.

As instituições que os reúnem se fundam em uma rígida hierarquia que expressa a valorização da disciplina, ordem, planejamento racional. São instituições cuja rigidez carrega o elemento utópico, expresso na obsessão pela ordem total como consequência de um racionalismo extremo que se desdobra no espaço em uma geometria angular, clara e muito bem definida – a linha de produção, o acantonamento, a cela. É a utopia de quem enxerga a população, abaixo, de um patamar superior que lhe proporciona a possibilidade de construir ambientes e mover e controlar as pessoas como peças em um tabuleiro de xadrez. (STITES, 1989)

É, também, a expressão máxima do que Michel Foucault (1977) identifica como a *militarização do corpo*. Afinal, para se atingir uma utopia administrativa era necessária a obliteração do que era compreendido como o “atraso” que ancorava a sociedade russa, impedindo seu desenvolvimento. O camponês deve então se transmutar em “soldado”, uma engrenagem em harmonia e sincronia com as outras engrenagens na grande máquina social, treinado e moldado para obedecer e se dissolver no todo. Neste processo, o corpo se objetiva ao se tornar o alvo do poder. A disciplina e a ordem como rotas à perfeição humana expressam

a necessidade do que Foucault denomina *tecnologia de subjugação* – a incorporação de aspectos militares nos modos de produção, penologia e convívio social.

A utopia administrativa é a luz da razão, projetada do alto sobre a barbárie. Reproduz em si o desejo de exatidão dos relojoeiros e a superioridade moral de quem se sente imbuído de um dever. Seu objetivo é a promoção do bem-estar pelo despejo da ordem sobre uma população hesitante. Seu modo espelha a disciplina militar em uma compreensão da razão ocidental radicalizada em espaços geométricos, linhas e formas para conter e dividir, no contexto de uma hierarquia elaborada de patentes, privilégios, aparência e estilo pessoal.

Em contrapartida, a utopia camponesa se nutria da desconfiança em relação ao Estado. Mudança produz ansiedade; a evolução tecnológica simultânea ao período de reformas intensas pelas quais passou a Rússia de 1860 a 1917 inspirou na população camponesa a percepção da necessidade de fuga de um país em ebulição. A Rússia em constante mudança torna-se “irreal” e uma ordem ulterior deve ser obtida, seja por rebelião ou sectarianismo; uma ordem própria e pura que deve ser resgatada e restaurada. Segundo Stites (1989), a visão de mundo tradicional do camponês se fundava na cultura religiosa e era repelente ao racionalismo ocidental, uma complicação abstrata que se opunha ao senso comum. A sabedoria era “prática” e sua rusticidade zombava da pretensa elegância de simetrias e formas geométricas. Toda figura de autoridade, com a exceção do czar, era fonte de suspeita e ao menos até a emancipação dos servos em 1861, aglomerados urbanos eram vistos com indiferença e hostilidade.

O sonho diurno do camponês era forjado e enrijecido por longos invernos, isolamento e silêncio. A projeção de sua esperança gerava utopias, mundos de sonho que despontavam da neve coloridos por *pravda* e *volya* – termos cooptados pela *intelligentsia* radical, a princípio, como *terra* e *liberdade* e posteriormente transformados pelos marxistas em *socialismo* e *democracia*. A equivalência entre *terra* e *socialismo* não era estranha ao camponês - uma equivalência que implicava em retidão, justiça e verdade. A utopia camponesa era uma terra fértil. A verdade emanava da terra e deveria ser justa; caso contrário, era uma mentira. Por conseguinte, o trabalho era sagrado e a fraternidade, uma virtude. *Pravda* era a verdade natural e sua justiça inerente. Seu antagonista era a justiça artificial das leis da capital, externa, descolada, falsa – atributos reunidos em um antônimo, *krivda*.

Liberdade e *democracia* condensavam-se em *volya*. O termo, porém, não se define pela liberdade garantida pela imposição da lei, abstrata, e democracia não se resume pela observância da representação política. *Volya* é o autogoverno camponês em uma sociedade

verdadeira, o objetivo derradeiro que inspira a fuga do jugo de uma autoridade opressora, seja do aparato estatal ou do senhorio.

Se é próprio do caminho revolucionário à utopia a tensão entre a esperança de seu advento e angústia do presente, em *Albergue Noturno* (1902) (também traduzido em português como *Ralé*) Maxim Gorki expõe, no monólogo de Luka, sua versão camponesa. A hospedaria onde se desenrola o drama é o refúgio em que pessoas de uma nobreza decadente são forçadas a conviverem com outras de camadas desfavorecidas, unidos pela condição miserável em que agora vivem e pela necessidade de abrigo contra o inverno implacável. O abrigo é o ponto de convergência em torno do qual os personagens se reúnem, protegendo-se da incerteza e da inconstância. Perante o contexto em que foi encenada, a peça é um símbolo imediato, o óbvio microcosmo de uma sociedade russa convulsionada.

Destaca-se Luka, um humanista maltrapilho com uma predisposição a filosofar sobre a condição degradante que acomete aos abrigados e, conseqüentemente, sobre o povo russo. Sua sabedoria é a dos homens da terra; íntegro, simples, abatido, porém de pé. Desafiando o frio cortante, dentro de si queimava a esperança como força motriz, a convicção de um desejo de transformação radical da sociedade. Ele conta a parábola de um homem que “acreditava na existência de uma terra de verdade e justiça” (1972, p.43) . Sua convicção é o norte de sua vida, a crença em “uma terra dessas, onde vivem homens especiais, homens bons, que respeitem e ajudem um ao outro, de maneira decente” (Idem). Um dia ele é visitado por um intelectual portando livros e mapas e prontamente o intima: “mostra-me por favor, onde está a terra da verdade e qual o caminho para ela?” O intelectual debruça-se sobre os mapas e procura incessantemente: “não há país da verdade em nenhuma parte. Está tudo anotado aqui, todos os países, todas as terras indicadas, mas a terra da verdade e da justiça...nada” (Ibidem). O mundo moderno não permite o deslumbre da descoberta; tudo é conhecido, tudo é demarcado, tudo é possuído. Não obstante, o homem não cede:

“Deve ter”, ele diz, “procura melhor, do contrário os teus livros e mapas não servem para nada”. O sábio ficou ofendido. “Os meus mapas”, ele disse, “são os mais exatos de todos e a terra da verdade não existe”. Então, o homem ficou zangado. “Como assim? Vivi todo esse tempo, sofri todo esse tempo, minha única fé era a existência dessa terra, e agora os mapas dizem que não...isso é um logro! Você não é um sábio. É um mentiroso, farsante”. E deu na cara do homem – paft – e mais – paft. (depois de um silêncio). Depois, foi pra casa e enforcou-se. (todos ficam calados. Luka, sorrindo, olha pra eles). (GORKI, 1972, p.44).

No monólogo de Luka, a Utopia camponesa é o “não-lugar” e o “bom lugar”, simultaneamente. O trocadilho de Thomas More, entretanto, não se realiza fatalmente. Luka se

despede dos outros e partirá “para longe. À procura de paz. Os homens procuram, procuram, sempre esperam encontrar o melhor”. (1972, p.45). A pergunta é inevitável: “Algum dia encontraremos essa paz?”. Luka responde, convicto: “Sim, um dia encontrarão. *Se* o homem procurar, ele vai acabar encontrando [...] O homem só precisa de ajuda, menina, para encontrar a sua paz”. (Idem). A mensagem de Luka, aqui, parece ser de esperança. A distopia do presente só impossibilita a utopia do futuro enquanto esta depender da crença inerte do homem. Ao ser chamado à ação, o homem deve desbravar o caminho rumo à utopia, e nunca sozinho: trata-se de um esforço coletivo. O paraíso terreno, sendo o ponto culminante da revolução, é construído por vários braços.

As utopias populares do século XIX se definem por sectarismo e violência. Doutrinadores sectários que romperam com a autoridade religiosa ortodoxa estabeleciam comunas no interior do território russo, atraindo milhares de seguidores que se arrebanhavam ao redor de profetas que estabeleciam os parâmetros espirituais de uma comunidade perfeita (STITES, 1989), a promessa da indistinção entre *pravda* e *volya*. São experimentos sociais variáveis em seus códigos de conduta, porém unidos na crença da comunhão do uso da terra como o parâmetro para uma economia igualitária. Sua justiça emanava do trabalho comunitário em um sistema desprovido de hierarquias sociais, uma vez que a coesão social era observada por valores religiosos em detrimento da imposição de juramentos e leis humanas; todos iguais perante Deus, trabalhando na mesma terra, transpirando sob o mesmo sol. Ainda, à despeito de um sentimento de inclusividade baseado na universalidade do sofrimento do camponês, tratavam-se de comunidades fechadas, portos-seguros locais, isolados: apesar de elementos ocasionais de um messianismo universal e a retórica de um paraíso terreno, “as utopias sectárias procuravam a reclusão ao invés do crescimento, eram pastorais ao invés de urbanas, religiosas ao invés de seculares e prometeicas³⁰” (1989,p.17, tradução nossa).

As utopias sectárias exaltavam o retraimento como caminho para a restauração de uma harmonia pervertida pelo artificialismo da modernidade. Compartilhando o mesmo objetivo, rebeliões camponesas configuravam expressões mais drásticas do movimento utópico popular. Estas revoltas emergiam constantemente a partir do século XVII, sob o mesmo pretexto da restauração de uma “Idade de Ouro” e se assemelhavam pela “tendência à mitos geradores de *boyars* maléficos e *czares* redentores, rompantes de violência contra o povo, coisas e lugares,

³⁰ The sectarian utopians wanted to withdraw rather than build and develop, were pastoral rather than urban, and religious rather than secular and promethean.

coalizões entre setores mais baixos da hierarquia social e banditismo³¹” (Idem). Seus líderes assumiram posições míticas com a consolidação da Revolução de Outubro. Dentre eles destaca-se Pugachev, cuja imagem será adotada pela retórica de setores da *intelligentsia* radical. A revolta que encabeçou foi a maior até a Revolução de 1905 e aspirava a um mundo “desprovido de nobres, onde todos pudessem gozar da tranquilidade de uma paz duradoura e eterna³²” (Ibidem). Pugachev era o símbolo máximo do incipiente *modus operandi* revolucionário que reverberaria nas revoluções vindouras da Rússia: a idealização de um heroísmo exemplar cujo registro possuía um caráter pedagógico às massas. Tal heroísmo o elevava a um híbrido de Robin Hood e Jesus Cristo: justiça era a redistribuição de riqueza pela punição da nobreza; o martírio era a manifestação de sua superioridade moral.

As sensibilidades utópicas camponesas se erodirão gradativamente no período entre a emancipação dos servos em 1861 e a Revolução de 1917. A realidade social russa invadiu a perfeição utópica rural na medida em que o fluxo de camponeses rumo aos conglomerados urbanos intensificava-se. Pesavam no encolhimento do fenômeno utópico camponês:

A construção subsequente de um proletariado russo, o crescimento demográfico, o aumento da alfabetização e a emergência de um corpus literário popular que projetava e refletia valores modernos de coesão nacional, mobilidade social, ambição, predileção pela ciência à superstição³³. (STITES, 1989, p.18, tradução nossa).

Não obstante, na medida em que o sonho de uma utopia administrativa ou camponesa arrefecia gradualmente com o caminhar do século XIX, certos componentes de seus arcabouços simbólicos persistirão ao serem incorporados pela *intelligentsia* socialista. A conquista do poder pela violência moralmente justificada, concomitante ao desejo da reestruturação da terra e do povo era uma combinação extremamente sedutora a quem tinha, como ocupação intelectual, o sonho diurno da remodelação total da sociedade. Nestes termos, a adoção de elementos utópicos distintos por diferentes grupos revolucionários comporá um *continuum* cultural, literário e retórico que será entendido, posteriormente, como uma *tradição radical russa*. (STITES, 1989).

Billington (1970) localizou o primeiro registro do termo *intelligentsia* em um artigo de 1861 sobre estudantes russos sob o jugo do Império Habsburgo. Foi prontamente apoderado,

³¹ Tendency to generate myths of evil boyars and redeeming tsars, explosions of destructive violence against people, things and places, temporary coalitions of the lower orders and banditry.

³² Each can enjoy tranquility and a peaceful life which will continue evermore.

³³ The subsequente construction of a Russian proletariat, the demographic upsurge, the growth of literacy and of a huge body of popular reading materials that projected and reflected modern values of national belonging, social mobility, and a fondess for Science over superstition.

no século XIX, por uma emergente geração de estudantes dotada de um espírito reformador que encontrava no termo uma confirmação identitária para sua radicalização. Afinal, aspirações intelectuais distintas confluíam, pelo uso do termo, na alegação de que “detinham o segredo para o despertar nacional pela mobilização mental contra a inércia burocrática da velha Rússia³⁴”. (1970, p.362, tradução nossa). O elemento utópico se torna mais veemente na *intelligentsia* russa na medida em que esta se radicaliza: uma geração de estudantes, jovens, que enxergava a Rússia como um país também jovem e, portanto, ainda possível de ser moldado pela ação revolucionária.

Pretendendo-se inovadora, a *intelligentsia* radical comunga de obsessões constantes e caras à intelectualidade russa. Isaiah Berlin (2013) reitera esta peculiaridade ao declarar que

Em nenhum país houve um grau de autoconsciência histórica tão grande e uma atenção tão intensa às questões ideológicas do que na Rússia dos séculos XIX e XX. É na literatura russa que títulos como “história do pensamento social” (*obshchestvennaya mysl'*) ou história da *intelligentsia* são frequentemente encontrados. [...] Rússia é a terra da história das opiniões generalizantes, de crenças e visões intelectuais gerais de pessoas educadas, afetadas pelo progresso das artes e ciências e por fenômenos econômicos e sócio-políticos, mas não necessariamente engajados profissionalmente com tais questões. Existem muitas causas para isto: o isolamento da parcela erudita da população na Rússia czarista do começo do século XIX; o conflito do caráter ocidental das ciências humanas com a realidade russa; a coincidência e emergência da Rússia como uma potência mundial com a ascensão de ideias românticas; a decadência da religião entre os eruditos e a busca por um substituto moral e espiritual; a repressão pelo governo da liberdade da atividade política e social e, como resultado, a canalização da busca por auto expressão e individualidade – especialmente em sua forma rebelde – no âmbito do pensamento que, por essa razão, tornou-se o ópio do civilizado, seu único substituto, ainda que parco, para a ação³⁵ (p. 83-84, tradução nossa).

Engessados em uma rígida estrutura social e equidistantes do estado e do povo, intelectuais nutriam sonhos diurnos de integração e fraternidade, ainda que distintos. Para radicais eslavófilos, o sentimento de comunidade era uma chama fugaz a ser resgatada e

³⁴ Held the secret for the national awakening through mental mobilization against the bureaucratic inertia of the old Russia.

³⁵ In no country was there a greater degree of historical self-awareness, or was greater or more intense attention paid to ideological issues, than in Russia in the nineteenth and twentieth centuries. It is in Russian writings that such titles as ‘the history of social thought’ (*obshchestvennaya mysl'*) or ‘the history of the intelligentsia’ are most often found. [...] Russia is the home of the history of general opinions, of the beliefs and general intellectual outlook of educated persons affected by the progress of the arts and sciences and by political, economic and social phenomena, but not necessarily involved in professional concern with them – of the outlook of amateurs, not experts. There are many historical causes of this: the isolation of educated persons in tsarist Russia at the beginning of the nineteenth century; the conflict of the Western character of humane studies with Russian reality; the coincidence of the emergence of Russia as a world power with the rise of Romantic ideas; the decay of religion among the educated and the search for a moral and spiritual substitute; the repression by the government of free political and social activity and, as a result, the forcible canalisation of the quest for self-expression and individuality – especially in its acute, rebellious forms – into the realm of thought, which, for this reason, became the opium of the civilised, their only substitute, pale as it was, for action.

protegida contra as tribulações da modernidade; integração era a restauração de uma tradição eslava anterior e pura. Para setores da *intelligentsia* posicionados à esquerda, era a evidência da cristalização de um ideal de socialismo. Em ambos, o elemento utópico orientava um sonhar diurno potencializado pela falta de uma função concreta, erudição exacerbada, um sentimento de futilidade que resultava em solidão (STITES, 1989). Era precisamente a psicologia do maximalismo e o ímpeto emocional para a fuga da realidade odiosa de sua Rússia que levou muitos entre a *intelligentsia* a organizarem e responderem a sonhos de uma sociedade perfeita, visões ternas de uma terra amável, desprovida de um estado opressor, agraciada por justiça e prosperidade.

A radicalização da *intelligentsia* era a reação contra a própria condição passiva de testemunha. Era, por conseguinte, a manifestação de um desejo de ação. Quando na segunda metade do século XIX, Pisarev e Mikhailovsky, dois influentes jornalistas radicais, declaram a *intelligentsia* como “a força motriz da história” (BILLINGTON, 1980) está contida na afirmação audaciosa uma conclamação à participação na história como a integração a um movimento progressivo. Neste sentido, implícita nas disputas durante as décadas de 1860 e 70 sobre “fórmulas de progresso” e teorias de três estágios evolutivos da história estava a ânsia por ideologia: um corpo científico e secular de crenças sobre história e mudança social de validade universal (Idem). A *intelligentsia* imbui-se então, na Rússia, do dever de uma busca científica pela solução de seu profundo atraso. Capitaneando o movimento progressivo dos tempos, a verdade de sua moral é validada pela inevitabilidade histórica. Nas obras dos radicais que tinham a literatura como ofício, a *nova era*, dos novos e melhores homens, seria então narrada sob a luz da certeza de tal inevitabilidade. Um intelectual radical não seria considerado realmente “inteligente” se recusasse a “verdade de duas faces” de Mikhailovsky: o significado profundo residente no duplo sentido de *pravda* (Ibidem). Afinal, o termo pode significar, simultaneamente, tanto uma verdade objetiva (*pravda-istina*) quanto justiça (*pravda-spravedlivost*), entendida aqui como justiça social. Verdade e justiça equalizadas, evidências do movimento histórico.

Naturalmente, o registro literário da necessidade moral da mudança e da utopia refletirá a preocupação intelectual russa com o chamado *pensamento social* (*obshchestvennaia mysL*). Nele, são expressas as inquietações da comunidade radical russa sobre o futuro e o processo revolucionário (STITES, 1989): Qual será a natureza da nova sociedade após a revolução? A cultura do presente será preservada ou destruída? Qual seria o papel do sentimento religioso? Que tipo de código moral substituiria o velho?

São questões que, mesmo atualizadas à retórica e ao contexto radical revolucionário, ecoam as que o filósofo Pyotr Chaadaev (1794-1856) compreendeu como essenciais à significância histórica da cultura russa. Suas ideias causaram enorme controvérsia na sociedade russa do século XIX e alimentaram os sonhos utópicos de diversas origens sociais. Acima de tudo, refletem a percepção de um descompasso fundamental entre a Rússia e o resto da Europa – uma falta de sincronia cuja incompatibilidade pode tanto viabilizar uma tendência isolacionista, exaltada pelos eslavófilos, ou sugerir um atraso intrínseco que deve ser sanado pela integração cosmopolita à Europa.

A obra de Chaadaev é a busca por um posicionamento adequado da Rússia no espaço e na história, um país que “parece existir apenas para ensinar ao mundo algum tipo de grande lição³⁶” (apud MCNALLY, 1991, p.41, tradução nossa). Ela revolve em torno das chamadas questões malditas (*accursed questions*), inerentes à condição imperfeita e finita do ser humano. No contexto cultural russo, são questões que, a princípio universais, inevitavelmente se tornam *proklyatye vorosyl*, questões acerca da natureza da sociedade russa e de sua pluralidade de possíveis destinos (*sud'by*) (BERLIN, 2013): A Rússia pertence ao leste ou ao oeste? A cultura russa é europeia ou asiática? Deveria ela também pertencer ao mundo judaico-cristão, greco-romano? Qual o papel histórico desempenhado pela Rússia no passado? Teria ela contribuído originalmente para a cultura mundial? Qual deveria ser sua missão no presente e no futuro?

McNally (1991) identifica no pensamento de Chaadaev uma *idée fixe*. Sua obra deveria servir ao propósito de orientar a sociedade russa à realização do “reino de Deus” na Terra, pela integração inevitável entre humanidade, filosofia e religião em um sistema cultural universal. Se a sociedade russa, imbuída de um destino, está fadada a servir uma “grande lição ao mundo”, tal ensinamento é, pelo exemplo, a materialização de uma utopia que “não está no além, mas neste mundo. Ela não reside além, mas *na* história.³⁷” (1991, p.14, tradução nossa). Cabem aos homens conscientes, portanto, proverem as condições materiais adequadas que catalisem o processo rumo ao objetivo final. Implícito aqui está o entendimento da história como imbuída de um sentido único e inevitável. A utopia de Chaadaev é o ponto culminante da convicção em que a “verdadeira história” é o resultado “das meditações de filósofos historiadores acerca das implicações religiosas e culturais por trás de eventos do passado³⁸” (Idem). Neste sentido, cabe ao historiador impor um julgamento moral sobre o processo histórico em consonância com os

³⁶ A country that seems to exist only to teach the world some sort of grand lesson.

³⁷ It did not lie beyond but in history.

³⁸ The result of the meditations of philosopher-historians upon the religious and cultural implications behind the overt events of the past.

critérios do ideal de unidade promovido por Chaadaev. A sociedade gradualmente se projeta à utopia na medida em que toma conhecimento e participa do “processo seletivo do tempo”, no qual a persistência e recorrência de determinadas ideias ao longo da história são evidências que sugerem a orientação natural do destino humano: “os homens sempre buscaram unidade social e absoluta integração cultural, intelectual e religiosa e por isso tal elemento recorrente deve ser o ímpeto primordial para o desenvolvimento histórico da humanidade.³⁹” (CHAADAEV apud MCNALLY, 1991, p.16, tradução nossa).

Se o pensamento de Chaadaev parece, a princípio, sugerir uma reconciliação com a tradição do passado pela validação de ideias recorrentes na história, sua atitude é extremamente crítica do passado russo – o que nos permite entender sua afinidade com setores radicais da *intelligentsia*:

Ele insistia na comparação entre as alegadas conquistas russas e as contribuições culturais da Europa Ocidental. (Em tal comparação), ele entendia a Rússia como carente. Ele repudiava veementemente os superpatriotas que tentavam criar, da poeira do passado russo, um complexo de superioridade. Os russos, ele argumentava, nunca poderiam se reconciliar com seu passado, simplesmente porque nunca tinham se tornado conscientes do verdadeiro significado de tudo⁴⁰ (da história) (MCNALLY, 1991, p.15, tradução nossa).

Carecia à sociedade russa, segundo Chaadaev, uma consciência histórica verdadeira. O passado russo era uma sucessão de eventos desconexos, rupturas violentas que desafiavam a procura por uma continuidade intelectual e cultural; a história russa era uma linha segmentada, interrompida por lacunas. A falta de consciência histórica reflete uma cultura desprovida de um princípio unitário harmonioso, haja vista que os russos nunca haviam sido motivados por um ideal espiritual abrangente e universal (MCNALLY, 1991).

Se o movimento revolucionário carrega em si o valor do novo e da ruptura, qual seria então o seu papel desempenhado no processo histórico rumo ao ideal de Chaadaev? O filósofo argumenta que “todas as revoluções políticas são em princípio revoluções morais. O homem buscou a verdade e encontrou liberdade e felicidade. Tal abordagem explica o fenômeno da sociedade moderna e sua civilização; isto não pode ser entendido de outra maneira⁴¹” (CHAADAEV apud MCNALLY, 1991, p.42, tradução nossa). Chaadaev aproxima-se de Bloch

³⁹ Men have always striven to achieve social unity and complete intellectual, cultural, and religious integration, hence this motif must be a basic drive in the historical development of mankind.

⁴⁰ He insisted that all Russian claims to greatness be compared with the cultural contributions of Western Europe. He found Russia wanting. He objected most strongly to all the super-patriots who were trying to create a Russian superiority complex out of the dust of Russia's past. Russians, he felt, could never really be content with their past, simply because they have never even become conscious of the true meaning of it all.

⁴¹ All political revolutions are in principle moral revolutions. Men sought truth and found freedom and happiness. Such will explains the phenomenon of modern society and its civilization; it can not be understood in any other way.

na medida em que situa a necessidade revolucionária na história como uma inevitabilidade que se desdobra da insatisfação humana. A prática revolucionária é a manifestação política da alusão a um ideal moral, na distopia, que se cristaliza plenamente na utopia. A ação orientada a partir dela equaciona, no movimento progressivo da história rumo à perfeição humana, *pravda* e *volya*, que se validam mutuamente.

1.2 Belinsky, Dobrolyubov, Chernyshevsky e os novos homens

A utopia revolucionária é a consagração da “verdade de duas faces” de Mikhailovksy, a manifestação total do sonho diurno de Bloch e a consequência material lógica da busca inata pela verdade apontada por Chaadaev. Em todos eles a plena felicidade humana, a harmonia da perfeição, é um farol distante, porém tangível, alcançável. A utopia é vislumbrada de relance pelos historicamente conscientes e revestida de autoridade científica. Caberia, então, à *intelligentsia*, aproximá-la de sua materialização pela ação política radical e sua projeção na cultura. Esmagada pela tensão entre a influência cultural do ocidente e a percebida necessidade de um posicionamento independente, a *intelligentsia* se engajará no radicalismo revolucionário à luz da pertinência das questões de Chaadaev. Como aponta Isaiah Berlin (2013), pesava aos intelectuais o fardo de apontar o caminho promissor entre os destinos possíveis e

Os fronts da batalha no século seguinte permaneceram onde Chaadaev os delimitou: as armas eram ideias que na Rússia se tornaram questões de vida ou morte – como nunca foram na França, na Inglaterra ou na Alemanha. Kireevsky, Khomiakov e Aksakov deram uma resposta, Belinsky e Dobrolyubov, outra.⁴² (p.90, tradução nossa).

Aos dois últimos, soma-se a contribuição de outros escritores radicais como jornalista e autor Nikolai Chernyshevsky para o debate literário russo do século XIX – o front cultural definitivo, no qual se ressaltará o papel da literatura como um agente catalisador de mudanças na sociedade (FIGES, 2002). Na literatura radical da segunda metade do século XIX encontra-se o germe que florescerá, no começo do século seguinte, os preceitos do realismo socialista. Entre ambos, o pensamento social fornece um fio condutor. Segundo Billington (1980), o pensamento social construiu a ponte intelectual entre as Rússias aristocrática e proletária, ao fazer perceber a propensão utópica de setores da moribunda aristocracia russa e da

⁴² The lines of battle in the century that followed remained where Chaadaev drew them: the weapons were ideas which, whatever their origins, in Russia became matters of the deepest concern – often of life and death – as they never were in England or France or, to such a degree, in Romantic Germany. Kireevsky, Khomiakov and Aksakov gave one answer, Belinsky and Dobrolyubov, another.

intelligentsia, porém agora demonstrativa de uma consciência emergente. As tribulações do painel sociopolítico russo requeriam o deslocamento da ênfase em questões filosóficas para questões sociais. Em outros termos, era chegada a hora de trazê-las dos “céus azuis para a cozinha⁴³” (BELINSKY apud BILLINGTON, 1980, p.371, tradução nossa).

O pensamento social torna-se um julgamento moral sobre a cultura que será evocado na tentativa, pela *intelligentsia*, de aproximação entre o corpo abstrato de ideias que orientam o debate cultural e a realidade distópica russa; trata-se de uma maneira de se transformar filosofia em prática transformadora da sociedade. Ainda, o pensamento social é o elemento que sedimentará a importância da literatura, para a tradição radical, como um chamado para a ação revolucionária na realidade; pelo exemplo de seus heróis, é um antídoto ao atraso e à inércia.

O recrudescimento do radicalismo intelectual russo, curiosamente, ocorre justamente no período de significativas reformas políticas e sociais perpetradas pelo reinado de Alexandre II (1855 – 1881). Entre 1856 e 1866, o czar pôs em prática a libertação dos servos, instituiu o devido processo legal via julgamentos por júri, criou instâncias limitadas e locais de autogoverno (*zemstvos*) (FIGES, 2002). Medidas pontuais que compõem um gesto de abertura, um desvio do autoritarismo que engessava, segundo parte da classe intelectual, a sociedade russa e impedia o seu progresso. Os desenvolvimentos culturais mais importantes da época e definidores do século subsequente, porém, se desdobram em oposição ao regime de Alexandre II. A rejeição mais veemente à ideologia oficial ocorre no período de mais ampla liberalização:

Claramente, as preocupações da elite intelectual estavam desenvolvendo sua própria lógica independente. Para compreendê-la, devemos considerar a psicologia dos inibidos “novos homens dos anos sessenta”. A geração estudantil, iconoclasta, perpetrou em uns poucos anos uma das mais completas e abrangentes rejeições da tradição passada na história da Europa⁴⁴ (BILLINGTON, 1970, p.384, tradução nossa).

A nova geração que compunha as fileiras mais extremas da *intelligentsia* na segunda metade do século XIX era, em suma, um grupo variado que se convergia em aspirações sociais reformadoras, no momento histórico de um regime que, outrora compreendido como a total, infalível e correta estrutura da realidade, agora revelava sua fragilidade⁴⁵. Ainda, compunham

⁴³ From the blue skies to the kitchen.

⁴⁴ Clearly, the concerns of the intellectual elite were being developed in their own independent logic. In order to understand it, we shall consider the psychology of the inhibited “new men of the sixties”. The student generation, iconoclast, perpetrated in a few years one of the most complete and all-encompassing rejections of past tradition in the history of Europe.

⁴⁵ A Guerra da Criméia é um divisor de águas na história russa. A derrota em solo russo desmoralizou o velho regime e alimentou desejos de reforma (BILLINGTON, 1970).

a *intelligentsia* um número considerável de ex-seminaristas que “traziam consigo a paixão por respostas absolutas às “questões malditas” que hipnotizavam e seduziam muitos de seus colegas⁴⁶” (BILLINGTON, 1970, p.382, tradução nossa). Tomados pela revelação das verdades do processo histórico, os sacerdotes das novas utopias pontificavam sobre os caminhos possíveis para a transformação da sociedade russa – e todos os caminhos partiam da ruptura total como uma imperatividade. Dentre eles, destacam-se Nikolai Chernyshevsky e Nikolai Dobrolyubov, dois jornalistas e críticos literários que editavam a revista *Sovremennik* (O Contemporâneo), fundada por um dos mais influentes críticos literários russos, Vissarion Belinsky.

Os três críticos lideraram a nova geração de radicais intelectuais rumo à rejeição sistemática da tradição cultural russa que, refletiva de valores aristocráticos decadentes, deveria ser suplantada em prol da verdade do novo. Possuíam um espírito iconoclasta concomitante à exaltação à literatura de Gogol e suas descrições de uma humanidade em constante sofrimento, em detrimento dos “Pushkinianos”, mais comedidos, para os quais a arte não deveria se submeter a um propósito social (BILLINGTON, 1980). Em seu altar estavam as ciências naturais; em sua retórica, sublinhava-se o auto interesse material como determinante de qualquer ideologia. Em seu comportamento, a dramatização da ruptura: gritavam “o homem é um verme” (*chelovek-cherviak*) em palestras teológicas e tiravam sarro de autores consagrados em simpósios pomposos (Idem).

O extremismo político cristalizava uma nova ortodoxia a substituir a tradicional; o valor intrínseco de uma abordagem realista (lê-se “científica”) da literatura e da ciência. Tal mentalidade determinava a primazia da prosa sobre a poesia e insistia na responsabilidade social do artista como um dever a se manifestar na obra literária pela representação minuciosa de episódios e problemas da vida cotidiana. Durante os anos derradeiros do reinado de Alexandre II, os radicais intensificaram um senso de identidade comum pela repulsa à cultura oficial, na medida em que sua devoção à ciência do novo gradualmente se converge em uma concepção otimista do processo histórico:

Eles se viam como práticos ao invés de superficiais; estudantes de ciência e servos da história. Não obstante o tanto que debatiam acerca de qual “fórmula científica para o progresso” seria a correta e o que a “terceira era” da humanidade deveria trazer, todos

⁴⁶ Brought with them a certain passion for absolute answers to the "cursed questions" which hypnotized and seduced many of their uprooted and impressionable fellow students.

se interpretavam como membros de um grupo comum, o “proletariado pensante” de Pisarev, “pioneiros culturais”⁴⁷. (BILLINGTON, 1980, p.382, tradução nossa).

O sonho diurno utópico da *intelligentsia* na segunda metade do século XIX se intensifica pelo radicalismo. Dos “céus azuis para a cozinha”, o radicalismo ideológico se justifica como uma necessidade de ação, e o processo deve ser revolucionário em sua natureza. Em um cenário de intensas mudanças sociais que culminarão em uma verdadeira revolução na aurora do século seguinte, a intimidade entre política, moral e literatura na cultura russa nunca se revelou tão nítida.

Neste sentido, o entendimento de que a literatura deveria ser livre, pura em si e descolada das outras áreas do pensamento humano assume ironicamente o peso de uma posição política; em contrapartida, os intelectuais radicais alçam a literatura à condição de veículo definitivo da expressão de questões sociais e é precisamente esta posição que transformará a prática literária em prática política pura de transformação do mundo e do homem.

Mathewson (1999) identifica elementos que denotam uma clara continuidade entre a literatura soviética e a literatura da tradição radical do século XIX. Dentre eles, o mais evidente se manifesta pela reemergência, no período soviético, de heróis literários positivos - exemplos humanos de uma virtude inabalável que se manifesta pelo engajamento político. Eles possuem uma vida interior sugerida, rudimentar, e sua identidade é melhor delineada por um código ético fixo que os compelem à ação. Tratam-se de indivíduos fabricados que mesmo quando inspirados em figuras reais, no formato literário assumem os contornos estabelecidos por uma moral oficial. Na União Soviética e especialmente durante o regime stalinista, aos escritores era determinado onde procurar por eles, quais seriam suas lealdades, qual destino teriam. Era esperado dos autores, então, que registrassem este modelo, que descobrissem exemplos vívidos e persuasivos do tipo prescrito.

Quando a literatura soviética herda a fixação pelo herói positivo, tal movimento revela sua posição central no debate literário do século XIX, revolvendo em torno da natureza e função da literatura na sociedade. Neste, opondo-se mutuamente estavam radicais políticos imbuídos do dever de impulsionar uma estética literária na qual o herói, como um exemplo e conjunto de diretrizes para a vida, era essencial, e escritores para os quais a literatura como uma celebração de virtude política era uma afronta à liberdade imperativa à investigação criativa. O herói positivo é a condição *si ne qua non* para a consolidação de uma estética literária que sugere a

⁴⁷ They thought of themselves as practical rather than "superfluous" people: students of science and servants of history. However much they debated over what the scientific "formula for progress" might be and what the coming "third age" of humanity might bring, they all viewed themselves as members of a common group which Pisarev, the "thinking proletariat," "cultural pioneers".

busca, pela *intelligentsia*, do controle da narrativa do realismo russo – que, com efeito, se efetuará totalmente pela vitória do utilitarismo literário no auge do regime stalinista, pela consagração do realismo socialista.

A indistinção entre atitude política e construção literária como uma manifestação necessária de valores morais não é um fenômeno particularmente russo. Mathewson (1999), entretanto, aponta uma particularidade no quão veemente tal indistinção é expressa e determina o debate cultural da Rússia. O autor argumenta que, a despeito da existência de doutrinas determinantes da função literária adequada na sociedade emergirem em outras culturas no ocidente em momentos de crise, no território russo estas nunca foram absorvidas em um quadro teórico plural. Isto remete à raízes históricas de um conflito entre ocidente e oriente que se desdobra na cultura russa, precisamente entre entendimentos autoritários e libertários da relação entre homem e sociedade. O antagonismo entre as duas mentalidades sugere modos distintos de se aferir o valor das ideias na sociedade:

Em geral, a tradição ocidental tende a considerar ideias por sua aplicação abrangente na medida em que relacionam as necessidades momentâneas do homem com sua condição permanente. A tradição do Leste Europeu tende a valorizar ideias por sua utilidade local (contra um cenário de absolutismo dogmático) conforme definidas pelos governantes (ou subversores) da sociedade, geralmente em situações de extrema tensão social⁴⁸ (p.4, tradução nossa),

Ainda, a tendência expressa é parcialmente elucidada pela condição particular russa de se situar à margem da Europa, como aquele que fica para trás na marcha do progresso. A tensão entre pertencer e se isolar do ocidente, claramente expressa nas “questões malditas” de Chaadaev, parece intensificar uma atmosfera de urgência cuja gravidade pesa sobre o exercício livre da imaginação. A utilidade como critério de valor literário não é particular da realidade russa, porém

[...] ninguém dobrou o esforço dos radicais russos de obter o controle da imaginação literária. Gerações sucessivas buscaram estabelecer a definição do valor e da função literária que determinam como boa literatura apenas aqueles trabalhos que advogam o próprio programa de mudança social e descartam todos os outros. No Ocidente, demandas enviesadas pela produção de obras “edificantes” sofreram resistência de alguma forma [...] Na Rússia, entretanto, as demandas eram tão urgentes e embasadas pelas tribulações da maioria da população; e o hábito de resistência a essas demandas tão precário que a vitória derradeira dos utilitários parecia pré-ordenada⁴⁹. (MATHEWSON, 1999, p.7, tradução nossa).

⁴⁸ In general, Western tradition is more used to consider ideas for their larger applications, as they relate man’s momentary needs to his permanent condition. The Eastern European tradition tends to value ideas for their local utility (against a background of dogmatic absolutism) as defined by the governors (or subverters) of society, usually in a situation of extreme social tension.

⁴⁹ [...] no one has duplicated the effort made by Russian radicals to gain control of the literary imagination. Successive generations sought to establish a definition of literature’s function and value that would proclaim as

Frente aos vastos campos que precisam ser arados, à comida que precisa ser buscada, ao trabalho extenuante nas fábricas, à necessidade de abrigo do inverno cortante, à guerra, à confusão do destino, a expressão criativa era uma futilidade. Uma frivolidade apenas redimida enquanto abarcasse as expectativas de uma maioria sofredora, enquanto descrevesse a dimensão social árida do cotidiano, enquanto fosse “real”. E para ser real, a dureza diária deveria ser um trampolim para um futuro promissor, catalisado por figuras que carregam em si o peso moral de modelos de comportamento. A utilidade, na literatura russa, se alicerça em exemplos e cada exemplo é uma prescrição.

Ainda, o aspecto utilitário do herói positivo inevitavelmente levanta questões acerca da relação entre leitor e protagonista. Capitão Ahab, Hamlet, Emma Bovary e Julien Sorel são tipos que inspiram reverência e imitação? A identificação do leitor com o herói, na literatura ocidental não é um processo simplificado. Leitor e herói devem se posicionar em algum grau de igualdade. Entretanto, para que emerja algum senso de identificação, uma distância razoável entre ambos deve ser preservada. Afinal, é precisamente esta que viabiliza a catarse aristotélica e possibilita, pela tragédia, o desprendimento do leitor do drama do herói. Mathewson (1999) argumenta que a tendência utilitária que perpassa parte da literatura russa do final do século XIX e que determinará a estética literária oficial soviética impede tal distanciamento. O herói positivo é um exemplo e nele está embutido um juízo moral sobre o leitor. Sua construção ideal projeta uma sombra sobre a realidade; ele é uma escultura perfeita que deve inspirar admiração e imitação. Sua composição sugere uma posição de autoridade perante o leitor, pois encarna a manifestação das aspirações oficiais desejadas acerca do que o homem deve vir a ser. O herói positivo é a virtude oficial, o exemplar humano digno de viver na utopia. No regime soviético, sua perfeição é chancelada pelo Estado.

Não é por acaso que a ênfase na celebração de figuras emblemáticas se torna uma fixação da *intelligentsia* radical russa pré-revolução. Trata-se de uma tradição duradoura. Imagens de homens virtuosos povoam a literatura russa como veículos de instrução e inspiração da população (CLARK, 1981). Há o *bogaty*r dos épicos orais, a tradição iconográfica dos santos martirizados, o czar virtuoso. A propagação de imagens de virtude servia a muitos interesses, religiosos, sociais, morais e políticos. Entretanto, no século XIX, os elementos do realismo literário complicarão o herói típico. Suas dimensões serão reduzidas e a solidez de sua

good writing only those works that advocated their program of social change, and would proscribe all else. In the West, partisan claims on literature to produce edifying works were somehow resisted [...] in Russia the claims were so urgent, backed by the massive grievances of the Russian populace; and the habits of resisting them so precariously grounded that the eventual victory of the utilitarians seemed preordained.

grandiosidade moral se revelará um castelo de cartas. O resultado é uma figura humana mais sofisticada, de uma complexidade interior que encontra maior ressonância na realidade. Mathewson (1999) afirma que o processo reflete a interpretação majoritariamente trágica da experiência humana por parte de seus escritores. Não obstante, o destino e a natureza do protagonista literário persistirão como tópicos controversos do debate cultural russo.

Antes do século XIX, os heróis literários russos eram concebidos como veículos representativos de visões de mundo específicas. Descomplicados, tinham sua composição reduzida a um papel pedagógico; professores pelo exemplo, pelo modelo. Perante o conjunto de requerimentos de uma literatura realista, o heroísmo exemplar se enfraquece na medida em que o romance russo tornava-se palco da investigação das responsabilidades morais dos indivíduos: O Onegin de Pushkin, o Pechorin de Lermontov estabelecem a tradição do protagonista literário predominante do século XIX, reiterada por Myshkin, Raskholnikhov, os Karamazovs, o Príncipe Andrei: todos eles espelhos da busca moral de seus autores. O centro temático é a responsabilidade moral dos indivíduos, repetidamente confrontada pela árdua experiência da realidade.

Não obstante, a busca por figuras heroicas persiste e a “questão da natureza e destino do protagonista literário era proeminente dentre as preocupações temáticas do século”⁵⁰ (1999, p.14, tradução nossa). A mais intensa controvérsia crítica do séc XIX revolvía acerca de que tipo de significado deveria ser vinculado à figura do herói literário. Belinsky, Dobrilyubov, Chernyshevsky (autor de *What is to be done*, laureado juntamente com *A Mãe*, de Maxim Gorki, como obras seminais do Realismo Socialista e cujo título denomina o famoso panfleto de Lênin), críticos e escritores anti-czaristas e democratas radicais “fizeram demandas específicas, programáticas e insistentes sobre a literatura”⁵¹ (MATHEWSON, 1999, pg.14, tradução nossa) no intuito de pôr em prática modificações substanciais na imagem heroica.

Para tal, era imperativo delinear a imagem do herói literário à qual veementemente se oporiam, o *homem superficial (oblomovshchina)*, um protagonista com suposta predileção para o fracasso, para a derrota; uma figura cuja falibilidade era enfatizada como a metonímia do sofrimento geral que preenche a existência humana. Um personagem superficial e, paradoxalmente, complexo:

Os homens sem esperança são bem-sucedidos e sua busca rebelde por aniquilação, os esperançosos e bem-intencionados falham em viver como pretendem. Suas

⁵⁰ The question of the nature and destiny of the literary protagonist was adamant amongst the thematic concerns of the century.

⁵¹ Made specific, insistent, and programmatic demands on literature.

contradições eram atribuídas à sua alienação em relação aos outros seres humanos e a uma agência significativa.⁵² (MATHEWSON, 1999, pg.16, tradução nossa).

Os críticos radicais condenavam, no homem superficial, uma tendência à apatia advinda de um sentimento de isolamento perante a sociedade. Em contraste, o herói revolucionário pretendido era o homem *integrado*, aquele que ecoava as promessas científicas e sanções éticas endossadas por sua ideologia dissidente ou, após a revolução de 1917, os valores e objetivos da nova sociedade desejada. A oposição ao homem superficial se cristaliza na dependência do que preconizavam os radicais democratas acerca da natureza e função da literatura, da relação adequada entre literatura e sociedade, da crítica e das obrigações morais e sociais do autor – todo um conjunto de pressupostos dos quais o realismo socialista será tributário após a revolução de 1917 e que se formalizarão durante o regime stalinista.

A prescrição radical da imagem heroica naturalmente encontrará resistência. Dostoiévski, segundo Simmons (1962) concebeu *Notas do Subsolo* (1864) como uma crítica corrosiva à imagem de um herói que equaciona razão, progresso e radicalismo político. O ataque ocorre pela concepção de um protagonista que reúne em si um conjunto de afrontas às inabaláveis certezas dos escritores e críticos radicais, aludindo a um entendimento da natureza humana como propensa à fraqueza e instabilidade. Longe de reconhecer seu próprio papel como agente propulsor da história, o homem é rígido pelo capricho do momento e o ato de rebeldia é um exercício fútil de irracionalidade narcisista.

Em uma carta ao amigo Strakhov, Dostoiévski escreve: “Eu tenho um entendimento do realismo que se difere dos nossos críticos. Meu idealismo é mais real que o deles [...] o que a maioria chama de fantástico é para mim a quintessência da realidade⁵³” (1962, p.146, tradução nossa). Dostoiévski ilustra sua concepção de realismo ao negar ainda mais intensamente o conceito do herói de razão virtuosa em *Crime e Castigo* (1866). Seu protagonista, Raskolnikov, não é um herói positivo, porém um indivíduo que imagina ser um. O “novo homem”, ativo, racional, independente e superior à tradição moral; o novo homem é o homem do novo. Ele comete dois assassinatos cuja dimensão simbólica transcende os confinamentos da narrativa. Neste sentido, a angústia moral que acomete o protagonista é manifestação literária de um processo pelo qual o autor o despe de todas as camadas de racionalização do crime. A ação, racionalmente virtuosa, é rebaixada à condição de autojustificativa do protagonista, preso na

⁵² The men without hope succeed in their rebellious search for annihilation, the hopeful and well-intended fail to live as they plan to or to fulfill the apparent promise of their lives. His contradictions were attributed to their alienation from other human beings and significant agency.

⁵³ I have a conception of realism that differs from our critics. My idealism is more real than their [...] what most would deem fantastic, it is for me the quintessence of reality.

eterna esquiva da terrível realidade que se revela, inexorável, no âmago do ato criminoso: o assassinato é perverso, a maldade essencial é real e a independência de códigos morais tradicionais é uma ilusão perigosa. Ao final da obra, o antídoto ao radicalismo racional parece ser um radicalismo submisso. Pela admissão da verdade, Raskolnikov se converte na Sibéria, revestindo-se de uma mentalidade de amor incondicional à humanidade. O individualismo iconoclasta (que será posteriormente ecoado no “tudo é permitido” de Ivan Karamazov) cede lugar à aquiescência incondicional à realidade. A virtude, na obra, reside na possibilidade de reforma de um espírito falível e perverso (Mathewson, 1999) – uma possibilidade que se abre pela negação da certeza da razão como um valor essencialmente virtuoso que se desdobra na realidade pela agência inerentemente boa de um homem consciente. O Raskolnikov reformado, porém, ainda é o homem imerso em seu próprio interior, cego à necessidade de transformação do mundo.

Retrospectivamente, a crítica literária soviética tomará o partido da oposição radical ao “homem superficial”, por reconhecer na crítica radical-democrata uma posição inflexível em assuntos sociais e econômicos. Ainda, a crítica soviética encontrará ressonância na necessidade de definição da natureza e da função da literatura, sua relação íntima com a sociedade e a importância do juízo crítico sobre a arte.

A posição soviética atribui validade à arte desde que esta se manifeste em consonância com os postulados da matriz filosófica e ideológica que informam seu projeto político-cultural (MATHEWSON, 1999). Por conseguinte, a teoria radical é mantida como “superior”, a mais avançada, profunda e útil abordagem do processo literário ao representar (ou aspirar a tal) um estágio mais elevado de desenvolvimento socioeconômico, em uma reavaliação ideológica da produção literária russa até então – uma sequência evolutiva que encontra seu ponto culminante no realismo socialista. Paralelamente, o crítico Timofeev (1999) postula que o realismo socialista “é o estágio mais elevado do desenvolvimento da arte”, “o epítome da história de toda arte e literatura.” Uma literatura qualitativamente superior ao “apontar um caminho para um futuro melhor”⁵⁴ (TIMOFEEV apud MATHEWSON, 1999, p.23, tradução nossa), a expressão da demanda de uma intervenção ativa e participação no processo de mudança social e como tal, reflexo de uma forma nova e superior de organização social.

O problema do herói é central na hierarquia literária soviética. Neste contexto, a literatura russa do século XIX, “realismo crítico” segundo a terminologia soviética, era menor

⁵⁴ Its the highest stage in the development of art”, “the fulfillment” of the history of all art and literature [...] points towards a better future.

por falhar em criar um herói, um porta-voz humano crível revestido de um conteúdo moral positivo, exemplar. Novamente, Timofeev:

A busca por ele foi expressa na criação de heróis cujos traços positivos eram limitados, incompletos ou utópicos. O realismo democrático revolucionário, pela sua identificação com os interesses do povo, se expressava em uma crítica muito mais incisiva das fases da sociedade burguesa e na formação de imagens de revolucionários lutando contra esta ordem⁵⁵ (TIMOFEEV apud MATHEWSON, 1999, p.24, tradução nossa).

No confronto entre o homem dito “superficial” e o herói “positivo”, o último saiu vitorioso, emblema de uma perspectiva utilitária da literatura que deveria refletir e informar a ação revolucionária. O aspecto utilitário do herói positivo se revela no âmago da narrativa realista socialista quando esta narra o processo de maturação do personagem como modelo e reformador da sociedade. A herança da literatura radical do século XIX da qual o realismo socialista será tributária é nítida quando Andrei Zhadnov declara os ditames da política literária oficial soviética em 1946: “O melhor aspecto da literatura soviética é sua continuação das melhores tradições da literatura russa do século XIX, tradições estabelecidas por nossos grandes democratas revolucionários, Belinsky, Dobroliubov, Chernyshevsky⁵⁶” (apud MATHEWSON, 1999, p.21, tradução nossa).

Isaiah Berlin (2013) documenta as palavras registradas por Ivan Aksakov quando este percorreu, em 1856, as províncias da Rússia Europeia: “o nome de Belinsky é conhecido por cada jovem pensante, por qualquer um ansioso por ar fresco no lamaçal fétido de nossas vidas provincianas⁵⁷” (p.95, tradução nossa). Vissarion Belinsky se tornou o maior mito russo do século XIX (EPSTEIN, 2006), a figura idealizada por jovens ávidos por mudança, o líder natural de uma classe intelectual emergente e sufocada pelas condições moral e social do país. Se a *intelligentsia* russa possuía uma “consciência”, esta era Belinsky, crítico destemido, o homem que “quase solitário na Rússia, possuía o caráter e a eloquência para proclamar de maneira concisa e seca o que muitos sentiam, mas que não queriam ou poderiam dizer abertamente⁵⁸”. (BERLIN, 2013, p.96, tradução nossa). Belinsky se tornou o ancestral

⁵⁵ The search for him...was expresses in the creation of heroes whose positive traits were limited, incomplete or Utopian. Revolutionary democratic realism, by identifying itself with the people’s interests, expressed itself in a much sharper criticism of the bases of bourgeois landowner society and in formation of the images of revolutionaries fighting against this order.

⁵⁶ The finest aspect of Soviet literature is its carrying on of the best traditions of nineteenth-century Russian literature, traditions established by our great revolutionary democrats, Belinsky, Dobrolyubov, Chernyshevsky.

⁵⁷ The name of Belinsky is known to every thinking young man, everyone who is hungry for a breath of fresh air in the reeking bog of our provincial life.

⁵⁸ the man who almost alone in Russia had the character and the eloquence to proclaim clearly and harshly what many felt, but either could not or would not openly say.

idealizado dos movimentos radicais do século XIX, uma espécie de patrono intelectual dos movimentos radicais que culminariam na revolução de 1917. Sua imagem era um atestado de legitimidade revolucionária: “Todo escritor radical russo alegava, desde o dia de sua morte, que descendia de sua obra⁵⁹” (Idem). Não por acaso, uma figura detestada pelos apoiadores do velho regime e pela Igreja Ortodoxa.

A obra de Belinsky, sumarizada, se orienta segundo a necessidade de uma crítica social da literatura. Ao longo do século XIX e durante meados do século XX, suas ideias serão debatidas e analisadas, estabelecendo fronts culturais que dividirão impressionistas e realistas, estetas e socialistas, entendimentos opostos do significado da arte na realidade. Com o avançar da experiência soviética, Belinsky será canonizado como o visionário de novas sociedades perfeitas e profeta de novos homens. Trotsky escreveu em 1923: “O papel histórico de Belinsky foi de ventilar a vida social por meio da literatura. A crítica literária tomou o lugar da política e era uma preparação para ela⁶⁰” (p.210, tradução nossa). Sob a necessidade de subjugar a produção literária aos propósitos oficiais, os fiscais da cultura soviética recorrerão ao caráter prescritivo da crítica Belinsky para justificar uma literatura subserviente a o que será protocolado como “questões sociais”.

Defensor ferrenho da literatura realista, Belinsky a concebia como tributária de noções sobre a natureza da história que situavam, por sua vez, o processo criativo em uma instância de proporções extraliterárias. Ao endossar a literatura realista, Belinsky a posicionava dentro de sua própria filosofia e se imbuía do dever de fiscalizar seus limites e legislar sua função, atribuindo um juízo de valor a seu desenvolvimento. A postura de Belinsky é paradoxal; um iconoclasta que produzirá a própria ortodoxia literária. Seu pensamento sobre a literatura partia da premissa de que o verdadeiro realismo era obtido quando temas tidos como indignos pelas estéticas românticas e neoclássicas eram trazidos à tona. São componentes da vida do homem comum o vulgar, o cotidiano, o trivial e o desagradável. A verdade na arte reside na incorporação de tais elementos na expressão criativa e esta deve prestar contas ao contemporâneo, ao nacional. A demanda de Belinsky pelo alargamento dos temas literários ocorreu concomitantemente à sua demanda pelo estreitamento de elementos fantásticos na literatura, reduzindo-os segundo uma noção de plausibilidade na realidade. Consequentemente, o aspecto grandioso do herói estereotípico de gêneros literários anteriores se encolherá, na

⁵⁹ Every radical Russian writer since the day of Belinsky’s death claimed to be descended from him.

⁶⁰ The historical role of Belinsky was to open up a breathing hole into social life by means of literature. Literary criticism took the place of politics and was a preparation for it.

medida em que será descartado todos os seus atributos entendidos como exagerados, convencionais, e portanto, falsos.

A gravidade das ideias de Belinsky parece sugerir a obliteração total da figura heroica. Entretanto, o aspecto prescritivo de seu realismo literário revela um movimento oposto. Ultrapassando a adequação percebida da expressão literária à realidade, Belinsky concebeu uma série condições intrincadas segundo as quais a expressão literária deve ocorrer para que adquira valor. Suas diretrizes sobre a literatura derivam de seu entendimento do progresso como catalisador do movimento histórico e da função das ideias como mediadoras entre o indivíduo e sociedade – aspectos cruciais que determinarão a composição do herói positivo. Para Belinsky, as grandes obras de arte carregam em si um significado intelectual e moral pois constituem veículos de tradução estética da verdade. Ele afirmou:

A arte é a contemplação imediata da verdade, ou um pensar em imagens [...] O filósofo fala em silogismos, o poeta em imagens e ambos dizem a mesma coisa. O poeta, munido de uma clara e vívida representação da realidade, mostra em uma imagem fiel, agindo sobre a imaginação de seus leitores, que as condições de certa classe na sociedade melhoraram ou pioraram, como um resultado de certas causas. Um prova, o outro mostra, ambos convencem, um pela lógica, o outro pela imagem⁶¹ (BELINSKY, 1948, pgs.186, pgs.591-592, tradução nossa).

Tal concepção da arte, levada à sua manifestação extrema, sugere que a imaginação literária, partindo da equivalência de seu produto com o de um pensamento abstrato, deve se submeter ao crivo de outras áreas do pensamento. (CALATRAVA, 2010). A verdade literária é tributária das verdades filosófica, sociológica e ideológica, sob o risco da literatura se reduzir unicamente a um meio de transmissão de ideias ditas “verdadeiras”. O propósito literário, então, é o de esclarecer e tornar palatável a certeza intelectual da necessidade de mudança social, “verdadeira”, uma vez que “somente nela (literatura) está contida a plenitude de nossa vida intelectual [...] é a fonte vital da qual todos os sentimentos e concepções humanas emergem na sociedade⁶²” (BELINSKY, 1948, p.339, tradução nossa). É evidente aqui a manifestação de uma atividade crítica que excede sua fronteira estética e transborda como uma crítica da cultura como um todo: *Publitsistika*, a crítica da consciência pública (CALATRAVA, 2010). Ela pressupõe, pelo pensamento de Belinsky, que no realismo é inerente a porosidade entre o social,

⁶¹ Art is the imediate contemplation of truth, or a thinking in images [...] the philosopher speaks in syllogisms, the poet in images and pictures, and they both say the same thing. The poet, armed with a clear, living representation of reality, shows in a fatihful picture, by acting on the imagination of his readers, that the condition of a certain class has improved or worsened for certain reasons. One proves, the other shows, and both convince, one by logical means, the other by pictures.

⁶² In it, and in it alone, is contained the whole of our intellectual life [...] it is the vital psring from which all human sentiments and conceptions percolate into society.

o filosófico, o estético e o político. O realismo torna-se crítico na medida em que oferece um posicionamento perante a experiência da realidade, para além da pretensão da descrição pura. Nestes termos, sendo criticamente realista, a literatura adquire o poder de agir sobre a sociedade. Sua qualidade, portanto, depende do quão acurado é o arsenal político-filosófico que informa a expressão literária em seu propósito de descrição e mudança social.

A literatura, aqui, assume uma missão, naturalmente presumida como uma intenção de um autor consciente da realidade. Afinal, a ele recai a responsabilidade de fixar na cultura o aspecto entendido como verídico da vida intelectual. Por este processo, o escritor torna-se um agente participativo no movimento progressivo da mudança histórica; o escritor impulsiona a revolução rumo à sua culminação utópica. Belinsky escreveu: “A vida consiste apenas de progresso e o progresso é o movimento estável nas mentes humanas, nas nações e na humanidade em direção ao autoconhecimento⁶³” (BELINSKY apud MATHEWSON, 1999, p.29, tradução nossa). Sob o aspecto de uma identidade nacional, o autoconhecimento para o qual se move a história revela na sociedade russa o valor da justiça social e sua violação em um regime autocrático de servidão. Ao escritor cabe a função de catalisar o processo de justiça social pela função pedagógica da literatura, e ele o fará em um cenário de conflito dialético entre forças progressivas e regressivas que definem o movimento histórico. A vitória definitiva das forças do progresso na história, embora seja uma inevitabilidade a longo prazo, se garante (no instante de oposição dialética) pela colaboração indiscriminada dos já conscientes, dos já convencidos – e neste conflito se revela o dever do escritor.

A literatura como um serviço em prol da plena felicidade humana é uma definição que se manterá viva, ainda que adaptada, como uma determinação sobre a cultura russa e soviética. Belinsky definia sua crítica literária como uma estética em movimento (CALATRAVA, 2010). Nesta, o crítico reiterava uma oposição entre a literatura verdadeira e aquela que apenas parecia sê-la. O aspecto essencial de uma verdadeira literatura é sua capacidade de exprimir uma ideia externa à obra e que se manifesta na narrativa e orienta seus eventos. Se a literatura deve prestar um serviço e possuir uma função pedagógica, é consequência da posição do escritor na dialética histórica a participação na seleção do material literário adequado que descreve e impulsiona as engrenagens do progresso. O escritor situado positivamente na história, segundo a dialética de conclusões otimistas de Belinsky, não estava autorizado a escrever indiscriminadamente sobre qualquer aspecto trivial da vida russa. O princípio da seletividade deveria ser respeitado como

⁶³ Life consists only in progress and progress is a steady movement in the minds of men, of nations, of humanity toward self-cognizance.

um dever e este informa o processo, por parte do escritor, de colher o significativo de sua própria experiência. Não se espera neutralidade na objetividade, pelo contrário: o “subjetivo”, conforme definido por Belinsky, é a evidência do comprometimento de um autor consciente com o mundo sobre o qual ele deve agir. A conexão da obra com a experiência do autor deve estar em sintonia com a *ideia vital*, aquela que é absoluta e, portanto, verdadeira e sempre encontra a resistência regressiva da superstição e da ignorância. A interpretação da realidade adquire, então, sua função positiva quando a arte desempenha seu papel nesse front: “A arte não mais se confina a um papel passivo – mimetizar a natureza fiel e friamente – mas traz em seu raciocínio uma ideia viva e pessoal que lhe concede um delineamento e significado⁶⁴” (BELINSKY, 1948, p.287, tradução nossa).

Para produzir uma obra verdadeira, o escritor dialoga com a ideia vital que atribui sentido à experiência. Trata-se de um processo intuitivo: “arte é pensar em imagens, mas a transição da abstração à imagem não ocorreu na mente do escritor. Sua ligação com a ideia vital não depende de sua lógica persuasiva, mas em seu poder emocional e brilho moral⁶⁵” (Idem). A arte reflete a vida a partir de um ponto de vista, sob a forma de uma construção estética na qual convergirão os elementos essenciais da vida, tingidos de sentido pelos ideais sobre o real que os informam na transposição da experiência para a página. Por sua interferência na imaginação, a ideia vital moral impulsiona uma “tendência positiva” aos motores da criatividade. Da obra literária, então, emanará tal tendência, que será captada pelo leitor atento, induzindo-o ao sentimento, ao questionamento, à ação na sociedade. Por sua função didática, a literatura verdadeira é o produto da reprodução seletiva da experiência. Neste processo, a imaginação adquire legitimidade quando consegue captar e reproduzir o essencial da realidade externa. A literatura verdadeira é aquela dotada da capacidade de síntese, da redução da experiência do real à sua quintessência típica. A experiência crua é matéria-prima, o recurso bruto da produção criativa e a literatura verdadeira esclarece a experiência da realidade por seu refinamento: “uma concepção poética é despida de tudo que é acidental e externo e mostra apenas o essencial e significativo⁶⁶”. (BELINSKY, 1948, p.292, tradução nossa).

A seletividade reitera o vínculo subjetivo entre obra e experiência autoral como uma participação positiva no desenvolvimento da humanidade. Entretanto, se a literatura tem uma

⁶⁴ Art is no longer confined to a passive role – to mirror nature faithfully and dispassionately – but it brings into its reasonings a living, personal idea that imparts to them design and meaning.

⁶⁵ Art is thinking in images, but the transition from abstraction to image did not take place in the mind of the writer. His attachment to the vital idea depended not on its compelling logic but on its emotional power and moral radiance.

⁶⁶ A poetical conception is shorn of all the accidental and extraneous and depicts only the necessary and the significant.

função didática e utilitária, ela também deve ser capaz de generalizações. O realismo na literatura depende, simultaneamente, de sua especificidade e de sua universalidade. Se a experiência individual possui um valor real ao inspirar uma narrativa sobre o homem, ela também aludir à realidade do *Homem*. Para tal, Belinsky recorre ao conceito da *tipicalidade*. O típico no pensamento de Belinsky é a manifestação do geral no individual como um reflexo da manifestação do real no literário. Quanto mais intenso é o grau de tipificação, maior é a qualidade inerente de uma obra literária, uma vez que a generalização pelo tipo é a evidência do verdadeiro no específico. A tipificação torna aspectos da realidade abarcáveis em um construto artístico que é um fato extraído do real e filtrado pela seletividade da perspectiva autoral, passado pela imaginação do poeta, iluminado pela luz do geral (CALATRAVA, 2010). A seleção adequada viabiliza a verossimilhança de personagens típicos em circunstâncias típicas, quando registradas em toda sua riqueza de detalhes, preservando-se os significados abrangentes na especificidade de suas representações na narrativa. Ainda, para Belinsky (1948) o tipo intensifica a correspondência entre escritor e personagem uma vez que ambos se unem movidos pela mesma ideia vital que lhes concede energia, persuasão e significância; o personagem é reflexo da interpretação da experiência do autor, informada pela ideia vital.

Por meio destes aspectos, a literatura adquire os instrumentos de sua função social e assume a dimensão moral que a tornará verdadeira. O papel social da arte reflete as ideias de Belinsky sobre a necessidade de promover a educação artística e sobre a conveniência de patrocinar o componente formativo em um povo para melhorar sua qualificação e, posteriormente, sua autoconsciência e capacidade de operar sobre a mesma realidade.

A posição crítica de Belinsky sobre a literatura é ativa e normativa: críticos e escritores *devem* selecionar e generalizar em um processo de destilação da experiência do real que contribua para o progresso histórico da sociedade rumo à justiça total. Mathewson (1999), então, chama a atenção para duas perguntas inevitáveis: Na dialética histórica, como a literatura será capaz de promover o bem-estar humano derradeiro e quem atuará como o agente virtuoso deste processo? Críticos radicais contemporâneos e posteriores a Belinsky responderam à primeira pergunta de duas maneiras: Pela crítica e pelo escárnio, a literatura torna-se revolucionária ao acelerar a desintegração do velho, revelando (por sua adequação às premissas de Belinsky sobre o realismo) o que há de retrógrado na sociedade. Pode revelar, em adição, a tendência ao progresso, concedendo-lhe publicidade ao apontar para sua presença na realidade.

Mesmo ciente das duas possibilidades, a realidade social russa do século XIX persuadia Belinsky rumo à primeira resposta, a uma literatura de denúncia e negação. Um ambiente social

como o da época, que diariamente ressaltava o aspecto idealizado de um exemplo absolutamente virtuoso na realidade, torna a Belinsky muito mais fácil a execração de seus inimigos do que a exaltação total de seus aliados⁶⁷. A ênfase na condenação iconoclasta do velho, servindo a um propósito revolucionário na história, elucida a resposta de Belinsky à segunda questão e ilumina sua visão do heroísmo na literatura.

O crítico condenou, ao longo de sua vida, a imagem heroica de larga escala. Os grandes feitos, reveladores da grandeza do espírito humano e inspiradores do regozijo sublime no leitor, eram desprovidos de lições de sabedoria a serem aproveitadas pelos escritores dos quais Belinsky se julgava guia. Afinal, o novo realismo, crítico, deve ser verídico: heróis não devem ser fabricados de abstrações morais se eles não podem ser encontrados na vida russa (BELINSKY, 1948). Sua objeção obviamente se prolongava ao herói predominante de sua época, o qual acusava de egolatria, de um senso inflado de si que o submergia em seu próprio universo interior em um movimento que inevitavelmente põe em evidência as rachaduras que o dissuadem à ação. Belinsky acreditava estar situado em um cenário desprovido de exemplos heroicos, de modelos para a população. O herói a ser narrado deveria ser verificável na realidade, mas onde? No auge de seu trabalho crítico, mudanças sociais intensas ainda eram meras sugestões e tudo que ele percebia na sociedade russa indicava atraso e estagnação – elementos que justificarão, em sua retórica, seu pendor iconoclasta. Belinsky, porém, fiel em sua visão da história, confiava na impermanência dessa situação e este aspecto dará o aval a uma literatura que enfatizasse a penúria social russa e contribuísse para uma interpretação realista da vida, haja vista que “O hábito de se descrever fielmente os aspectos negativos da vida irá permitir a alguns homens, quando a hora chegar, narrar fielmente os aspectos positivos da vida sem exageros: resumidamente, sem os idealizarem retoricamente⁶⁸” (BELINSKY, 1948, p.357, tradução nossa). Se a estagnação percebida é apenas um estágio temporário e não uma condição permanente na história, é também apenas uma aparência que turva o surgimento de novas forças que inevitavelmente impulsionarão o mundo para fora de suas tendências tradicionalmente estanques, ao reino da felicidade, à mudança: “Progresso não é interrompido mesmo durante a época de decadência e morte de sociedades, pois tal degradação é necessária como um meio de preparação do solo para o desabrochar de uma nova vida⁶⁹” (Idem).

⁶⁷ Ele escreveu a Botkin: “Meus heróis são os destruidores do velho, Lutero, Voltaire, os terroristas, Byron [...] assim sucessivamente” (BELINSKY apud MATHEWSON, 1999, p.34, tradução nossa)

⁶⁸ The habit of faithfully rendering the negative aspects of life will enable the same men or their followers, when the time comes, to render the positive aspects of life without exaggerating: in short, without rethorically idealizing them.

⁶⁹ Progress is not interrupted even during the epoch of decay and death of societies, for this decay is necessary as a means of preparing the soil for the blossoming of a new life.

A busca de uma figura heroica na realidade por Belinsky, frustrada por sua falta de demonstrabilidade na realidade, revela aspectos dos parâmetros de virtude que ele projetou sobre a sociedade russa. Embora ele tenha se dedicado, em seus ensaios, na determinação dos limites do herói em uma literatura genuinamente realista, Mathewson (1999) argumenta que podemos delinear os aspectos do “herói ainda não descoberto” endossado pelo crítico russo – e, mesmo incompleto, a figura heroica de Belinsky torna-se um esboço do arquétipo heroico que será refinado por escritores radicais posteriores e que será herdado pela literatura soviética.

Trata-se de um herói que navega fluidamente por entre seus pares, refutando hierarquias sociais e se destacando apenas pela irreducibilidade de suas convicções e firmeza de seu caráter. Sua composição não é a de excepcionalidade, um gênio individual tocado por uma inspiração sobrenatural que o compele à grandeza. Ele é representativo, seu exemplo é o potencial de seus pares, ele é o primeiro entre os iguais. Entretanto, ele não é membro da elite governante e nem das massas iletradas. O herói de Belinsky é um homem educado, pois é a manifestação do poder pedagógico das ideias “verdadeiras” que são inexoráveis a um texto de qualidade. Acima de tudo, o herói se opõe a um *establishment* intelectual que justifica uma ordem social injusta. O herói de Belinsky é um homem revoltado; sua indignação possui um peso moral que denuncia o sofrimento causado ao povo pelo regime czarista. Em nome dos silenciados, ele age. O homem educado, na linha de frente da ação revolucionária, lidera as massas rumo à sua iluminação, à autoconsciência no progresso histórico.

A relação entre herói e povo baseia-se aqui na identificação total entre seus interesses. O herói, quando educado, consciente, está sempre certo. Afinal, não havia espaço na literatura, segundo Belinsky, para ambiguidades. Isaiah Berlin (2013) ressalta: “ideias (*para Belinsky*) eram, acima de tudo, verdadeiras ou falsas, e se falsas, são maléficas e devem ser exorcizadas⁷⁰” (p.98, tradução nossa). Todas as obras literárias carregam em si o peso das ideias que as informam e cabe à prática crítica trazê-las à tona.

A crítica é um julgamento baseado na avaliação da validade moral de uma ideia, possível, segundo Berlin (2013), pela indistinção entre vida e arte no pensamento de Belinsky. Ideias inerentes às obras literárias e as atitudes, na narrativa, informadas por estas devem ser julgadas como seriam na vida, pela sua verossimilhança com o real segundo um juízo moral. Por conseguinte, entende-se que uma obra de arte possui impacto objetivo na vida e seu valor positivo é tributário da influência que surte no corpo de valores morais de seus leitores,

⁷⁰ Ideas were above all true or false, and if false then evil, and to be exorcised.

orientando-os segundo um ideal de progresso. Neste processo, o crítico torna-se guardião e árbitro das modalidades do que é genuíno, profundo e do que é historicamente verdadeiro.

O aspecto prescritivo da crítica de Belinsky reverberará na crítica cultural e social durante o movimento revolucionário russo. Isso ocorre principalmente quando prenuncia o caráter nitidamente utilitário da literatura que tomará forma posteriormente; vis-à-vis a validade moral da ideia julgada em uma obra literária, seus personagens serão julgados sob à luz da função social da obra, não mais sob a condição de serem bons ou maus, intrinsecamente virtuosos ou viciosos em si mesmos, mas pela sua relação com a sociedade (BERLIN, 2013).

Ainda, o conjunto de ideias de Belinsky sobre a literatura incidirá sobre o realismo socialista soviético em um diálogo com fundamentos marxistas sobre a natureza e finalidade do processo criativo. Em especial, os parâmetros oficiais do estado sobre a cultura refletirão o elemento otimista presente na obra de Belinsky acerca do caráter revolucionário russo. A revolução é um movimento inevitável rumo à plenitude do progresso, que se desenrola na história, ascendente, em direção a “vindoura emancipação do homem da escravidão da necessidade e da contingência material⁷¹” (MATHEWSON, 1999, p.43, tradução nossa). A revolução pavimenta o caminho para a utopia terrena, construída ao espelho da perfeição humana, esta uma possibilidade alcançada pela aquisição de consciência e pela ação na sociedade. Obras de arte concebidas segundo a consciência do progresso humano, inevitável, são fiéis à verdadeira ideia vital e por isso refletirão o processo dialético histórico que determina a realidade. Sendo uma expressão estética de tais verdades sobre a história, a literatura gradualmente se tornará um argumento contra a distopia do presente e em prol da aspiração a um futuro perfeito e perfeitamente possível, desde que sendo a conclusão de um processo revolucionário. O escritor torna-se um profeta, ele está a dois passos à frente: “o artista enxerga o hoje sob a luz do amanhã⁷²” (TIMOFEEV apud MATHEWSON, 1999, p.43, tradução nossa).

O espírito otimista da dialética, traduzido nas páginas da narrativa, transforma o realismo deslocando seu eixo para o futuro, da análise à profecia, da reminiscência à inspiração. No texto, a expressão do movimento histórico, da degradação à regeneração e transcendência do homem, não seria uma interpretação ingênua e simplista da realidade em detrimento da complexidade do real, mas a reprodução de sua verdade refinada, destilada.

Tal entendimento, por sua vez, avaliza o processo literário como um serviço à sociedade, ressaltando seu aspecto utilitário pela necessidade de se instrumentalizar a cultura para a ação

⁷¹ The coming emancipation of men from the slavery of necessity and material contingency.

⁷² The artist sees today in the light of tomorrow.

revolucionária. Afirma Zhdanov: “De Belinsky em diante, os melhores representantes dos intelectuais radicais russos negaram a “arte pura”, ou “a arte pela arte” e foram porta-vozes da arte para o povo, exigindo que ela tivesse um valor educacional e significado social⁷³” (1946, tradução nossa). Presumida a intimidade total entre arte e realidade, a utilidade dota a expressão criativa de um significado que só é profundo ao reproduzir e/ou conclamar à ação na sociedade; e esta ação é revolucionária.

Por sua posição crítica, Belinsky tentou catalisar a existência de heróis reformadores da sociedade russa. A esperança de vê-los surgir em vida era remota, porém sua esperança se colore de inevitabilidade. Se no lodo da distopia social brota a semente da utopia, é justamente porque a tirania social demanda heróis para combatê-la. De pensador a crítico, de crítico a exemplo, de exemplo a mito, a figura de Belinsky inspirou sucessores cada vez mais radicais e a busca pelo novo herói, reflexo da Nova Era vindoura, será sua bandeira, a manifestação na literatura de demandas mais ambiciosas sobre o homem e a sociedade.

Belinsky morre em 1848. Pouco tempo depois, o jovem escritor radical Nikolai Dobrolyubov (1836-1861) reforçou o caráter dogmático das ideias do crítico sobre a relação entre arte e sociedade. Seu ataque ao *status quo* se revestiu de crítica literária no periódico *Sovremennik* (Contemporâneo), outrora editado pelo próprio Belinsky. O vínculo intelectual entre suas ideias e o pensamento de Dobrolyubov torna-se evidente quando este reduz a literatura a um elemento cultural prescritivo subsidiário do processo revolucionário: “Generalizando, a literatura é uma força auxiliar (cuja importância reside na propaganda e seu mérito é determinado pelo que propaga, e como propaga⁷⁴)” (DOBROLYUBOV, 1948, p.565, tradução nossa). Dobrolyubov intensifica o aspecto normativo em Belinsky ao reiterar que a atividade literária tem seu valor vinculado à ideia geral que a informa – e esta ideia não deve ser uma abstração intelectual extraída da filosofia, mas um aspecto verificável na realidade do presente. O realismo impõe um dever sobre o escritor, expresso pela função literária. Dobrolyubov é taxativo:

A principal função da literatura é explicar o fenômeno da vida e por isso exigimos que ela deve possuir uma qualidade sem a qual é desprovida de mérito. Tal qualidade é a *verdade*. Os fatos dos quais parte o autor e que ele nos apresenta devem ser expressos

⁷³ From Belinsky onward, all the best representatives of the revolutionary democratic Russian intellectuals have denounced “pure art” and “art for art’s sake” and have been the spokesmen of art for the people, demanding that art should have a worthy educational and social significance.

⁷⁴ Speaking generally, literature is an auxiliary force (the importance of which lies in propaganda, and the merit of which is determined by what it propagates, and how it propagates it).

veridicamente. Se ele fracassa, sua produção literária perde o significado⁷⁵. (1948, p.565, tradução nossa).

Pelo retrato vívido e fiel à realidade, o escritor “atrai atenção universal e esta em si sugere ao povo o que ele precisa⁷⁶” (Idem). Pelo caráter pedagógico do realismo, a literatura deve servir a um propósito definitivo: o dismantelamento da distopia do presente e sua substituição pelo futuro idealizado. A expressão literária genuína, para Dobrolyubov, deve ser um veículo de transmissão do conhecimento indispensável para a transcendência da condição humana em uma sociedade decadente. Ela atua para o “despertar da consciência das massas ao que os líderes avançados da humanidade haviam descoberto e que reside (nas massas) de maneira vaga e indefinida⁷⁷” (Ibidem). Cabe ao escritor espalhar o evangelho da revelação sobre os mecanismos que movem o mundo, a história e o espírito humano, como um profeta que mesmo ao ter suas previsões contrariadas, ainda é imbuído de um poder clarividente capaz de identificar tendências na sociedade. Sua eficiência é tributária do quão “consciente” for sua capacidade de selecionar, avaliar e julgar o conteúdo do real que incorporará em seu trabalho em um processo, segundo Mathewson (1999), mais afiado e calculado do que o descrito por Belinsky, de um escritor orientado por uma ideia vital da qual talvez nem tenha consciência direta ou entendimento pleno.

O aspecto utilitário da literatura que a torna um instrumento de avanço da humanidade ganha força a partir da ênfase no herói literário e seu correspondente fora das páginas. O escritor foi testemunha da agitação social generalizada durante a emancipação dos servos em 1861 (MATHEWSON, 1999). As circunstâncias pareciam justificar a validade de seu pensamento; a ação para a mudança social parecia determinada por uma gradual elevação da consciência popular: “Para onde quer que olhemos, em todo lugar você poderá perceber o despertar de uma personalidade (e a demanda por seus direitos legítimos), o protesto contra a violência e tirania já se fazendo perceber, ainda que timidamente⁷⁸” (DOBROLYUBOV, 1948, p.575, tradução nossa). A personalidade referida é uma personalidade *nova*; o agente que perpreta e representa a mudança virtuosa da realidade. Um novo ser humano, livre, um candidato a herói literário.

⁷⁵ The principal function of literature is to explain the phenomena of life, and that is why we demand that it should possess a quality without which the author proceeds, and which he presents to us, must be presented truthfully. If he fails to do that, his literary production loses all significance.

⁷⁶ [...]attracts universal attention and of itself suggests to people what it is they need.

⁷⁷ Awakening the consciousness of the masses to what the advanced leaders of mankind have discovered and what lives in them vaguely and indefinitely.

⁷⁸ No matter where you look, everywhere you will find an awakening of personality (a claim for its legitimate rights), a protest against violence and tyranny (in most cases still timid) already making its existence felt.

Para exaltar sua emergência, Dobrolyubov investirá na denúncia de seu oposto, um inimigo egocêntrico do progresso.

Em seu manifesto, *What is oblomovism*⁷⁹ (1859-1860), o autor ataca o que acredita ser uma tendência na literatura russa: um padrão narrativo determinado pela fraqueza e passividade de seus protagonistas – personagens cujo caráter heroico é desmantelado por uma obsessão pela investigação moral de seu próprio universo interior, um processo que desencoraja um interesse ativo de transformação da sociedade. Ao definir os parâmetros do homem superficial, reitera a tipificação defendida por Belinsky como uma aproximação entre o literário e o real. Como a tipificação e a seleção são processos que refinam a experiência do real revelando sua verdade intrínseca em um produto estético, o elemento literário será posto em julgamento perante a realidade; os protagonistas imaginados são atacados por serem tipos representantes, na realidade, de uma infração comum, porém grave: seu fracasso em agir em consonância com o dever moral de transformação social. A angústia existencial como um trampolim para o autoconhecimento só adquiriria um valor se fosse um combustível para a ação externa. A reprodução desse fracasso no mundo literário atua como um espelho e um incentivo à superficialidade na realidade. Este vínculo autoriza Dobrolyubov a diagnosticar o homem superficial como uma doença moral e social disseminada na vida russa. Cabe à expressão literária responsável expor o vício, acusar seus sintomas e saná-lo.

É dever do escritor, portanto, assumir uma posição de “contemporâneo” (AGAMBEN, 2009). Denunciando, em seu próprio “Contemporâneo” (*Sovremennik*), o orgulho literário da tradição russa como uma paralisia do espírito, Dobrolyubov se situa como exemplo de uma visão anacrônica, esclarecida, sobre seu tempo. Em suas ideias, porém, o anacronismo incorre em prescrição: Dobrolyubov vislumbra o futuro no presente, ao atacar a sua sombra, e prepara uma reação.

A paralisia que acomete o homem superficial é atribuída por Dobrolyubov a um ambiente social feudal asfixiante. A sociedade russa estava engessada em um sistema cuja estagnação era reforçada pela tirania. Se o pensamento individual conseguisse escapar das rédeas do autoritarismo que reiterava os valores dominantes, ainda assim a motivação individual para a ação social seria traída pela covardia, pelo autoengano. Entretanto, no avançar do século XIX, com a decadência da ordem social antiga esperava-se a atenuação dos efeitos nocivos sobre o caráter moral, facilitando a libertação do homem e o exercício de sua virtude natural (MATHEWSON, 1999).

⁷⁹ Disponível em <https://www.amherst.edu/media/view/297815/original/Dobrolyubov.pdf>

A aceleração do processo de mudança requeria uma posição assertiva que convertesse convicções em prática: “Nós precisamos de homens de ação, e não de argumentos abstratos⁸⁰”. (DOBROLYUBOV, 1948, p.396, tradução nossa). Dos céus azuis para a cozinha, conforme Belinsky anteviu. O homem de ação é um antídoto à futilidade do homem superficial. É, também, seu sucessor. Dobrolyubov defenderá a necessidade de um *novo homem*, cuja idealização sugere sua tipificação na literatura. Para participar positivamente do processo histórico, o escritor deveria então buscá-lo e tal busca era uma responsabilidade social. O homem superficial era o símbolo de uma propensão à derrota, depreciativa do que deveria ser o verdadeiro espírito russo. Na intimidade entre literatura e a experiência do real, o escritor que insistisse na reprodução de figuras alienadas cometia um crime duplo, o da arte ruim e o do endosso à perpetuação da distopia. É sabido que à despeito da retórica veemente, Dobrolyubov buscava uma figura heroica elusiva. O novo tipo era a projeção de um desejo ideal sobre a sociedade, e encontrá-lo significava encontrar uma imagem aquém, incompleta (MATHEWSON, 1999). A conclusão conveniente extraída pelo crítico provinha da acusação de resquícios do velho sistema russo que ainda constrangiam a evolução total de uma nova personalidade moral.

Não obstante seu estado incipiente, o novo homem era uma necessidade. Em sua plenitude, ele se livraria de seu condição inerte, abrindo as portas de seu autoconhecimento. Este processo também projetaria uma luz sobre seu meio, esclarecendo sua condição distópica. O novo tipo tem plena ciência de sua capacidade de ação e de seus inimigos. Na tentativa de transformar seus princípios em prática de maneira consciente, se suas virtudes inatas superassem os constrangimentos do meio, o novo tipo angariaria os recursos e a energia necessária para que seu exemplo gerasse um efeito multiplicador positivo sobre a sociedade. O novo homem é um líder.

O desmantelamento do sistema servil e a emergência de uma jovem *intelligentsia* radical à qual o próprio Dobrolyubov integrava refletiam, para o crítico, a cristalização, nos ânimos da população, da necessidade do aprofundamento de mudanças sociais drásticas. Efetivamente, pela denúncia do homem superficial, ele concebeu uma fórmula para a consciência social (MATHEWSON, 1999): do fato à ideia; da ideia à intenção; da intenção ao anseio; finalmente, do anseio à ação. O conhecimento das leis que determinam o movimento histórico é essencial. Entretanto, a ação revolucionária completa deve ser movida pelo reaquecimento da força moral interna dos indivíduos: a mente de um gênio, o coração puro de uma criança e uma determinação

⁸⁰ We need men of action, and not of abstract argument.

para enfrentar a resistência do ambiente (DOBROLYUBOV, 1948). O homem superficial é o homem da mente hipertrofiada, cuja intelectualidade o prostra em detrimento do coração. O novo tipo deve ser refletido em uma imagem heroica que se define pela relação harmônica entre intelecto e emoção. O descompasso entre o coração e indignidade cotidiana russa, quando percebida, é o combustível para a ação. O homem em sintonia consigo mesmo, atento à voz moral de seu coração, é intolerante à injustiça e ao sofrimento e se recusará a aceitá-los como dados naturais do *status quo*. Seu levante contra a distopia é consequência de sua integridade total, contrastada com o desequilíbrio do meio. O agente consciente da mudança social é “imbuído de fé em novos ideais e abnegado⁸¹”. (DOBROLYUBOV, 1948, p.597, tradução nossa).

O novo homem, o tipo heroico de Dobrolyubov é a personificação da revolução, uma vez que sua personalidade abarca um conteúdo programático e os meios para ação transformadora da sociedade; sua força moral, em harmonia com processo histórico, é a garantia do sucesso da empreitada revolucionária. O herói de Dobrolyubov é a antítese do ócio e da alienação. Ao mesmo tempo que atua como uma conclamação à transformação da realidade, ele é também a consumação de uma instância superior de consciência; ao agir pela revolução, ele se refaz em um desenvolvimento cujo ponto final é a consagração máxima de todas as suas capacidades potenciais, harmoniosas. Sua representação literária é um modelo que surte um efeito contagioso na população e na medida em que emerge em sua pluralidade, o processo de mudança profunda da ordem é acelerado rumo à sua consequência positiva máxima. Como esperava-se da genuína literatura realista o refinamento da experiência subjetiva à sua essência típica (lê-se verídica) e geral, quando um protagonista literário age de acordo com a virtude moral delineada por Dobrolyubov, sua participação na narrativa torna-se evidência concreta da ação positiva humana.

Em suas capacidades máximas, o herói positivo é a “revolução-de-um-homem-só”; ele carrega em si a potência e a invariabilidade de um trem que estraçalha os obstáculos que o aguardam ao longo dos trilhos e sua direção é única, em frente. É impossível de ser dobrado e indiferente, por sua propensão ao auto sacrifício, às humilhações da derrota individual. Sob a luz de sua missão ulterior, sua representação literária é apenas um mecanismo que facilita sua aparição. Belinsky posiciona o herói positivo e seu autor no movimento progressivo da história; Dobrolyubov afirma diretamente a necessidade pedagógica de sua transposição para a ação efetiva na realidade, sob a forma de um novo homem que materializará a utopia. Após a

⁸¹ [...] imbued with faith in new ideals and self-sacrificing.

Revolução de Outubro, a crítica cultural soviética acolherá o novo homem, agora um novo homem *soviético*, como o cidadão que habitará o amanhã perfeito. O novo homem soviético e sua representação heroica não são exclusivamente herdeiros do herói de Dobrolyubov; sua composição será informada ao longo dos anos por uma série de elementos advindos de terrenos distintos do pensamento. O impacto das ideias de Dobrolyubov, entretanto, é inegável, e o radicalismo irredutível com o qual determinou os parâmetros críticos para uma cultura válida, bem como seu espelho em parâmetros morais para a prática revolucionária serão incensados posteriormente na apoteose do realismo socialista e dos esforços de transformação social oficiais após a Revolução.

As ideias de Dobrolyubov acerca da importância da figura heroica positiva para uma literatura de transformação social revolucionária também refletem o pensamento de Nikolai Chernyshevsky (1828-1889). Assim como Dobrolyubov, Chernyshevsky foi um ex-seminarista, jornalista e radical. No final do século XIX, o impacto das suas ideias era secundário ao impacto de sua condição de mártir da causa revolucionária e líder moral da jovem e emergente *intelligentsia* radical (FIGES, 2002). Sua principal obra literária, *Whats to be Done?* (1860) foi redigida na prisão, na solitária antessala de um exílio que duraria a maior parte de sua vida. A obra abrange diversas instâncias da vida humana e mapeia um futuro ideal. A narrativa carrega em si elemento utópicos expressivos sob a visão detalhada da sociedade futura desejada. Assume, em adição, um caráter didático sob a forma de um manual para o remodelamento da humanidade, composta, no futuro, pelo Novo Povo, consciente, harmonioso e habitante da utopia (STITES, 1989).

A obra é o ponto culminante de um processo intelectual que ocorria à serviço da provisão de uma base intelectual para o movimento de insurgência política que ele capitaneava. Em um momento anterior, em *The Aesthetic Relations of Art to Reality* (1853) ele forneceu consistência e coesão doutrinária à literatura como um serviço social (MATHEWSON, 1999). O autor se dedicou à interpretação e ao refinamento das dispersas ideias de Belinsky e na condição de mentor, proveu o arsenal filosófico para o radicalismo de Dobrolyubov. Sua visão normativa sobre a criação literária reitera questionamentos acerca da natureza do belo e o vínculo entre o valor artístico e sua relação com a sociedade.

Sua abordagem crítica sugere uma premissa inicial: a subordinação da expressão artística à vida é a evidência de uma hierarquia que alça o realismo estético à condição de arte suprema. Afinal, a criatividade depende do mundo externo para seus insumos, sua substância e

sua forma. Sua relevância depende, principalmente, de sua relevância às demandas humanas – e isto atribui verossimilhança a uma literatura verdadeiramente realista.

Segundo Chernyshevsky, A arte é essencialmente um veículo para o descobrimento de fatos significativos do mundo real e para a transmissão desses dados diretamente ao leitor. Qualquer interferência estética, formal, neste processo implica na falsificação do real (MATHEWSON, 1999).

Percebemos aqui que o pensamento de Chernyshevsky impõe um teto sobre o gênio imaginativo, e uma expressão criativa de algum valor deve frustrar o que era percebido como uma propensão à autoindulgência de parte dos escritores. A complexidade do real reina suprema sobre a capacidade imaginativa humana, e “o poder de nossa imaginação é extremamente limitado e suas criações empalidecem ao serem comparadas com a realidade. A mais rica imaginação é superada pelos milhões de milhas que separam a Terra do Sol⁸²” (CHERNYSHEVSKY, 1953, p.489, tradução nossa). É interessante notar que, chegada a hora do próprio Chernyshevsky embarcar em uma empreitada puramente literária, sua filosofia revestirá a utopia de realidade; para que haja correspondência entre seu pensamento e sua produção literária, a possibilidade utópica deve ser uma certeza verificável no real. A perfeição do futuro deve ser latente no presente e, levada a sua condição extrema pela fusão entre *o que é* e *o que deve ser*, a perspectiva de Chernyshevsky antevê e incide sobre os fundamentos do realismo socialista durante o regime soviético.

Para Chernyshevsky, a elaboração de uma figura heroica está inexoravelmente vinculada à relevância do belo ao processo estético. A hierarquia entre a realidade e sua expressão sob a forma de arte impede que o belo seja uma criação total do artista. O regozijo do belo é um efeito colateral da boa arte, mas nunca sua função principal. A contemplação do belo como o efeito principal da arte, para Chernyshevsky, é uma indulgência conveniente, uma frivolidade indigna do verdadeiro propósito da expressão criativa.

O crítico é categórico: “A fonte e os objetivos da arte são as necessidades humanas.” (apud MATHEWSON, 1999, p.66). Encontra-se o belo na vida, na natureza. Porém, Chernyshevsky estabelece uma hierarquia de gradação do belo. A representação do homem na arte situa-se no topo de tal hierarquia, haja vista que é o produto mais complexo e elevado da natureza; a capacidade humana, potencialmente infinita, é a régua pela qual medimos e atribuímos significado à vida:

⁸² The power of our imagination is extremely limited and its creations are very pale and feeble compared with reality. The most vivid imagination is overwhelmed by the thought of the millions of miles that separate the earth from the sun.

Em todo o mundo sensível, o homem é o ser mais elevado; portanto, a personalidade humana é o ser mais elevado em um mundo que é acessível aos nossos sentimentos, e todos os outros aspectos da existência participam do belo apenas na medida em que aludem ao homem. A esfera mais elevada do belo é a sociedade humana⁸³. (CHERNYSHEVSKY, 1953, p.445, tradução nossa).

Percebemos aqui que Chernyshevsky compreende a sociedade como expressão máxima da capacidade humana, e portanto, o belo torna-se o moral e socialmente aspirado. Ainda, uma vez que o ser humano idealizado, socialmente e moralmente perfeito, é a consagração do belo, o artista capaz de reproduzi-lo em sua complexidade é também capaz de reproduzir o belo natural com sinceridade. O homem idealizado que se manifesta na literatura como uma figura heroica, é representado em sua totalidade na medida em que o autor consegue reproduzir sua virtude moral no presente e sua perpetuação potencial no futuro: “O belo é a essência pela qual vemos a vida como ela deveria ser de acordo com nossos conceitos⁸⁴” (apud MATHEWSON, 1999, p.67, tradução nossa) A transmissão do belo pelo autor torna-se um efeito colateral de sua sincronia com o belo natural; o ser humano, expressão máxima do belo na natureza, só é retratado corretamente levando-se em consideração sua capacidade de transformar o mundo positivamente - uma consequência de sua virtude inerente.

O herói positivo é o ser humano em sua totalidade de ação. Consequentemente, torna-se a personificação do caráter didático de uma narrativa que se pretende a reprodução do progresso humano na história, rumo à sua perfeição. O herói positivo é capaz de domar o real. O “domínio sobre a vida” é uma qualidade que rompe com o padrão de inevitabilidade cósmica do destino e a imutabilidade universal no gênero trágico. Sua rigidez é desafiada em prol de outra inevitabilidade, remente da capacidade humana de quebrar o teto de suas limitações em um movimento ascendente, em direção garantida a um futuro perfeito. Ao conceber o novo tipo heroico, o autor, segundo Chernyshevsky (e evocando Belinsky), é informado por noções *a priori* que, em consonância com o movimento histórico, o guiam na seleção do significativo na confusão da experiência. O princípio da seletividade é a ferramenta que Chernyshevsky emprega como um substituto a todos os recursos literários que ele acusa como embelezadores da realidade e falsificadores da experiência.

A relação entre “o que é” e “o que deve ser” encontra, na obra do crítico, sua validação máxima em *What Is to Be Done* (O Que Deve Ser Feito) (1863). Seu subtítulo, *From Stories About the New Man* (das Histórias do Novo Homem), é emblemático dos desejos do autor sobre

⁸³ In the entire sensuous world, man is the highest being; therefore, the human personality is the highest being in the world which is accessible to our feelings, and all other aspects of existence partake of the beautiful only to the degree that they allude to man. The highest sphere of the beautiful is human society.

⁸⁴ The beautiful is the essence in which we see life as it should be according to our concepts.

a sociedade. A obra descreve uma utopia, situada em um futuro de abundância material, na qual vive uma comunidade de pessoas que divide irmanamente o pouco trabalho necessário, desprovida de uma autoridade estatal ou poder central que os governe. A comunidade existe pacificamente em um palácio de vidro, aclimatado, com jardim de inverno, quartos privados, salões comunais– uma estrutura que serve de metáfora para o sonho diurno utópico para a *intelligentsia* que pregava a religião socialista natural do povo comum (STITES, 1989). Uma de suas habitantes, Vera Pavlovna, estabelece uma cooperativa na qual tudo era compartilhado, do trabalho aos produtos finais, ao conhecimento; os participantes educados instruíam os ignorantes por aulas e leitura. O romance descreve o avanço da comunidade rumo à perfeição e se conclui com o sonho premonitório de Vera, onde finalmente todos os elementos da coletividade se encaixam com perfeição:

O ambiente é seguro, limpo e livre de interferências. A comunidade trabalha de manhã para aproveitar com lazer o resto do dia; a lembrança do perigo e da dificuldade é dissipada; cortinas proporcionam privacidade; uma orquestra anima as festividades da noite; o ciclo de trabalho, diversão, amor e descanso se cumpre na aura do que o autor chama de *polnaya volya, volnaya volya* – liberdade completa, liberdade livre para todos.⁸⁵ (STITES, 1989, p.27, tradução nossa).

Chernyshevsky concebe uma utopia habitada por uma instância superior de humanidade que se refez positivamente pela ruptura com o velho. Seu palácio de cristal é habitado por heróis positivos que instruem os leitores pelo exemplo de virtude. A narrativa, por seu efeito pedagógico, torna-se uma ilustração das concepções do autor sobre a arte e sociedade: Cada motivação de seus personagens está contida em um credo (STITES, 1989).

O romance de Chernyshevsky, pelo exemplo de seus personagens, contribui para a delineação da personalidade radical na realidade ao prenciar o que foi chamado posteriormente de “comportamento pré-figurativo” (STITES,1989), uma espécie de sensibilidade social que habilita o movimento da humanidade da corrupção do presente à perfeição do amanhã. Este conceito, essencial para a concepção teórica do Realismo Socialista, está bem ilustrado em uma passagem do romance talhada em 1928 nas paredes do Teatro Bolshoi, em Moscou:

É dito a todos (ele escreveu): isto é o que ocorrerá no futuro, um futuro belo e radiante. Ame-o, anseie por ele, trabalhe em nome dele, traga-o para cada vez mais

⁸⁵ The environment is secure, clean, and free of outer interference. The communards labor hard in the morning to prepare themselves for leisure. The memory of danger and hardship is expunged. Curtains provide privacy; an orchestra provides amusement and night entertainments. The cycle of work, merriment, love and rest – are all accomplished in an aura of what the author calls *polnaya volya, volnaya volya* – complete freedom, free freedom for all.

perto, extraia dele tudo que você puder para dentro da sua vida presente. Quanto mais você carregar do futuro ao seu presente, mais sua vida será brilhante e boa, e mais rica será de felicidade e prazer⁸⁶. (CHERNYSHEVSKY apud STITES, 1989, p.27, tradução nossa)

As ideias de Belinsky, Dobrolyubov e Chernyshevsky sobre o papel desempenhado pelo herói positivo em uma literatura utilitária evidenciam o vínculo entre os sonhos utópicos radicais do século XIX e suas representações na cultura soviética após a Revolução de Outubro. Por elas, desafia-se o entendimento do pensamento marxista como o único manancial da expressão criativa que se solidificará como uma estética realista socialista. A influência dos três autores, ainda que longe de ser a única, é emblemática da incorporação da *vida como deve ser* (em contraste a *o que é*) como um elemento que determina o realismo literário na Rússia. Trata-se de uma visão que não será aceita sem ser amplamente contestada. Entretanto, a produção literária soviética nos anos imediatos à Revolução sugere a primazia da literatura como função revolucionária. Em uma interpretação dialética progressista da história, a mudança tem um valor em si que é natural e deve ser encorajada. O elemento didático da literatura, a expressão de sua função pela jornada do herói positivo, servirá necessariamente a esse processo, dotando a revolução de um valor positivo intrínseco – e a ação revolucionária ocorre para a materialização da utopia. Consequentemente, o caráter utilitário da literatura é evidência de seu aspecto normativo sobre a sociedade. Na certeza do progresso histórico rumo à utopia, a narrativa do *que deve ser* se transforma na narrativa do *que irá ser*.

O escritor “consciente”, então, convidará o leitor a ver o futuro de uma posição anacrônica, pelo prisma de um imperativo ético que em breve será posto em prática. Tal prática suscitará, no leitor, o descontentamento com o presente distópico em oposição ao futuro radiante que lhe é assegurado como uma possibilidade concreta na realidade. A materialização deste desejo, porém, depende da ação revolucionária, e a ação revolucionária é um dever moral.

⁸⁶ Then say to all (he wrote): this is what will come to pass in the future, a radiant and beautiful future. Have love for it, strive toward it, work on behalf of it, bring it ever nearer, bear what you can from it into your present life. The more you can carry from that future into your present life, the more your life will be radiant and good, the richer it will be in happiness and pleasure.

“Agora todos repetem, gritando: Realismo Socialista! Eu pergunto: com licença, mas isso se come com o quê?” (POGODIN apud GUNTHER, 2011, p.90, tradução nossa)

2. A CONSTRUÇÃO DO REALISMO SOCIALISTA

2.1 A Literatura como pintura de ícones

Aleksei Maximovich Peshkov abandonou a escola aos dez anos de idade e se tornou aprendiz de sapateiro. O primeiro ofício inaugura uma juventude atribulada: Peshkov foi estivador, padeiro, jardineiro, pescador, lavador de pratos, pintor de paredes. Seu avô o escoraçara, seus empregadores o espancavam; a fome o corroía, o frio, congelava. A vida parecia incidir sobre o jovem Aleksei como uma roleta de experiências brutais da miséria, enrijecendo-o em uma espécie de polímata do subemprego russo. Sua vida era a penúria, e a penúria fertiliza a mente de um escritor revolucionário. Foi, também, um batismo: em 1895, Aleksei Maximovich Peshkov assume o nome Maxim Gorki. Gorki, o amargo⁸⁷ (SCHERR, 1988).

O crítico russo Boris Eikhenbaum escreveu: “Gorki aprendeu literatura “fugindo”, e ingressou nela com uma coragem instilada pela natureza⁸⁸” (apud FANGER, 2008, p.276, tradução nossa). Donald Fanger (2008) completa: “Ele inventou um nome e o nome adquiriu vida própria⁸⁹” (p.180, tradução nossa).

Vida própria e ubíqua: circulando por Moscou na década de 30, um viajante esfomeado (caso autorizado) encontraria a melhor comida (caso houvesse alguma) nas lojas da Rua Gorki, a caminho dos festejos de Maio no Parque Gorki, onde passaria por debaixo da faixa que proclamava o slogan stalinista: “A vida finalmente ficou melhor, a vida se tornou mais alegre⁹⁰”. (FITZPATRICK, 1999, p.94, tradução nossa). Deixando Moscou, seguindo a ferrovia Gorki, o trem corta a vegetação ao redor do Reservatório Gorki (conhecido coloquialmente por

⁸⁷ Em russo, gorky; em português, “amargo”.

⁸⁸ Gorky learned literature on the run, and entered it with a boldness instilled by nature.

⁸⁹ He made a name for himself and the name took a life of its own.

⁹⁰ Life has finally become better, life has become more cheerful.

Mar Gorki, a região do rio Volga que seria represada pela Usina Hidrelétrica Gorki) até seu destino final, a estação Gorki na cidade natal de Maxim Gorki, Gorki⁹¹.

Seu nome era evocado, no auge do regime stalinista, como símbolo e ponto de convergência de todos os aspectos positivos e “naturais” do proletário, do consciente, do russo. Sua literatura tingiu intensamente o imaginário coletivo revolucionário e a cultura encarregada de propagar os valores revolucionários. Sua obra contém as sementes de um novo projeto humano e foi alçada posteriormente ao topo da pirâmide do que deveria ser a “nova cultura” do “novo mundo”, o Realismo Socialista. Sob a retórica oficial, a literatura de Gorki é a literatura com propósito; a arte deve educar e transformar. Foi na sala de estar de Maxim Gorki que Stalin, como reza a lenda, famosamente declarou que os escritores eram “engenheiros de almas” (FRITZSCHE & HELLBECK, 2009).

Alexsei Peshkov, amargo e jovem, tentou suicidar-se aos vinte e um anos de idade. A bala atravessou seu pulmão. Gorki sobreviveu (SCHERR, 1988).

Recuperando-se, peregrinou por dois anos desde sua cidade natal, cruzando o território russo em companhia de ladrões, mendigos, prostitutas, degenerados, pobretões e miseráveis. Antes de entrar para a carreira jornalística, aos vinte e quatro anos, a vida de Gorki já havia incorporado o contorno mitológico de um *folk hero*, o viajante do submundo, penetrando o coração russo em busca de sua alma popular, escondida e, portanto, honesta.

Um dos empregos que Gorki foi forçado a assumir quando criança foi o de aprendiz de pintor de ícones religiosos. Segundo Katerina Clark (1981), assim como o artista recorre à pintura original para repetir em ícones subsequentes o esquema de cores apropriado ao tema ou o ângulo correto da posição das mãos de um santo, o escritor soviético era encorajado a reproduzir, na literatura realista socialista, gestos, frases, momentos, o esqueleto simbólico que sustenta as obras consideradas canônicas do estilo. Em um processo mais intenso do que a mera cópia de personagens e incidentes das obras, o escritor soviético organizava toda a estrutura da trama de seu romance com base nos padrões presentes nas obras (CLARK, 1981).

À medida que o Realismo Socialista assume o aspecto de prescrição oficial do estado sobre a literatura, o aprendiz de pintor de ícones Alexsei Peshkov torna-se Maxim Gorki, o artista do ícone primordial. Sua vida e obra serão reiteradas na literatura soviética, assumindo novas roupagens e nuances, porém sempre remetentes ao modelo original. Tal processo de reprodução perfura a fronteira entre personagem e autor, entre obra e vida.

⁹¹ Atualmente, Niznii Novgorod.

Segundo Balina (2005), quando os escritores soviéticos Samuil Marshak e Kornei Chukovsky escreveram as autobiografias de suas respectivas infâncias, foi-lhes privado o aspecto idealizador do passado: suas obras carecem do pigmento que tingia a experiência infantil como inocente, lúdica e descomplicada. Nascidos antes da revolução, suas memórias do tempo pré-revolucionário deveriam se adequar a uma espécie de “etiqueta autobiográfica soviética”⁹² (p.249, tradução nossa). Os eventos significativos da infância deveriam corresponder a um modelo que Andrew Wachtel (1990) descreveu como narrativa da “anti-infância”.

A descrição de experiências felizes, a preciosidade da infância protegida em uma vasta propriedade rural até a vida lhe forçar o amadurecimento – eis o modelo de infância proeminente na tradição literária russa até então. O garoto, membro da classe alta rural, filho de uma mãe ideal, herdeiro de um paraíso bucólico, rodeado por servos contentes em harmonia social; o “tempo feliz” em *Infância* (1852), autobiografia de Tolstói. Na literatura soviética, argumenta Wachtel, tal modelo foi suplantado por outro, crispado de dor, marcado pela perda, imerso em miséria e acima de tudo, um painel de injustiça social que confinava o autor à existência desprivilegiada das classes baixas. Enquanto o paradigma da infância literária era reiterado, na tradição literária russa, a partir do modelo autobiográfico de Tolstói, o novo paradigma da anti-infância na literatura realista socialista era a reprodução dos elementos determinados por outra *Infância*, o texto autobiográfico publicado em 1913 por Maxim Gorki.

Ao inaugurar um modelo de anti-infância, Gorki alicerçou seu mito particular de pobreza, negligência e abuso, estabelecendo assim o novo cânone soviético da infância (BALINA, 2005). Os primeiros e brutais anos da vida de Gorki, traduzidos em narrativa literária, configuram um modelo na medida em que pela influência sobre as memórias da infância de diversas figuras literárias soviéticas e autobiógrafos, estabelece um padrão que se reitera determinando os eventos que compõem as lembranças nas páginas destes autores. A infância de Gorki funde-se com a infância dos autores soviéticos, projetando-se hierarquicamente sobre elas de forma a legitimá-las como verdadeiras. O mito, assim, solidifica-se em um modelo, em um paradigma frente ao qual serão julgadas a vida e sua representação autobiográfica.

A transformação da experiência narrada em um modelo não ocorre pela negação da veracidade dos eventos; a brutalidade da infância de Gorki, amplamente narrada, torna-se quase impossível de ser contestada⁹³. Em contrapartida, a conversão da experiência autobiográfica em

⁹² Soviet autobiographical etiquette.

⁹³ Entre as inúmeras biografias de Gorki, sugerimos SCHERR, Barry. Maxim Gorky. Nova York, Twayne, 1988.

modelo revela seu potencial para persuasão política. Barthes (1972) identifica, em uma cultura, o processo de *mitologização* da realidade. Isto ocorre quando um objeto ou uma ideia são extraídos de seu contexto original, transformando-se em modelos ideológicos. Similarmente, a experiência do real se codifica quando é destilada em um padrão simbólico, um conjunto de símbolos representativos que serão utilizados para a sustentação de um sistema social. O mito age segundo uma “economia” pois a conversão da experiência à narrativa atribui sentido simbólico aos eventos, quando recortados da realidade – e isto ocorre mediante a planificação da experiência, despindo-a da complexidade intrínseca ao real. Em outras palavras, o modelo é uma simplificação simbólica da experiência de forma a validar uma ideologia.

Com efeito, o modelo de anti-infância de Gorki é definido por seu próprio aspecto utilitário; ele introduz um critério político normativo no âmbito das memórias pessoais. Wachtel (1990) sugere que, na tradição cultural russa, a experiência da infância é uma sinédoque da experiência nacional russa. A infância feliz da criança da *gentry*, idílica e protegida, simbolizava a verdadeira infância russa, *mitologizada* como um elemento de coesão social legitimador de um sistema quase feudal vigente durante séculos. Analogamente, a infância de Gorki torna-se o molde, o ícone da única experiência russa possível, cuja função é condenar o velho sistema e fornecer o arsenal simbólico que justifique sua substituição: uma vez que o modelo de “infância feliz” se deslocou do mundo da *gentry* para o mundo da Rússia pós-revolução, “o único modo aceitável de se representar o passado pré-revolucionário era pela descrição de dificuldades e privações.⁹⁴” (BALINA, 2005, p.250, tradução nossa). Nestes termos, o novo modelo

determinou a vida pré-revolucionária como ruim, abusiva e depravada no seu tratamento de crianças desprivilegiadas que existiam, desde os primeiros anos de suas vidas, em um mundo de injustiça social. Assim, a infância como um objeto de memórias pessoais não escapou das pressões da história oficial que subordinava e controlava a narrativa da vida privada durante o período soviético⁹⁵. (Idem).

A realidade da infância de Gorki é brutal e implacável, além de dessensibilizante. Um mundo cruel e indiferente forja o espírito revolucionário da criança, justificando, assim, a necessidade de um novo e justo mundo em um futuro tangível às suas mãos. A anti-infância

⁹⁴ The only acceptable mode of presenting the pre-revolutionary past was the description of difficulties and deprivations.

⁹⁵ marked pre-revolutionary life as bad, abusive, and depraved in its treatment of underprivileged children who from the early days of their lives existed in a world of social inequality. Thus, childhood as a subject of private reminiscences did not escape the pressures of official history that subordinated and controlled personal life writing during the Soviet period.

de Gorki é, em grande medida, a infância do Realismo Socialista – e não somente por ser um dos ícones originais a serem reproduzidos fidedignamente; o modelo antevê alguns dos fundamentos mais profundos desta estética literária. O modelo de anti-infância de Gorki ilustra o aspecto didático de sua literatura, vinculado a um desejo utópico catalisador da necessidade revolucionária e embrenhado no percurso da história.

Entre os dois modelos antagônicos de infância, existe um elemento comum para além da distorção e do nivelamento da experiência: a tentativa de redefinir a natureza da infância russa. No modelo baseado em Tolstói, ela é uma época em que uma pessoa “começa a entender o seu próprio eu através da autoanálise e do contato com um mundo externo extremamente limitado.⁹⁶” (WACHTEL, 1990, p.143, tradução nossa). O amadurecimento do indivíduo se completa quando o narrador, no processo autobiográfico, adquire a consciência total do abismo temporal e espacial que o separa de sua versão incipiente. Tal distância somente é percorrida pela memória, e memória aqui é uma expressão nostálgica. No processo de investigação interior, em busca da coesão identitária do próprio ser, o narrador/autor “anseia por um período de inocência infantil que precedeu o desenvolvimento da autoconsciência⁹⁷” (1990, p.144, tradução nossa). A infância da *gentry*, quando narrada, se desenrola em um paraíso bucólico cujo processo de degradação se inicia com a invasão e contaminação do idílio pelas complexidades do mundo social externo. A alusão bíblica é incontornável: “O fim da infância ecoa a queda do homem e o exílio do paraíso. Estes são ocasionados pela aquisição de conhecimento e constrangimento (*self-consciousness*)⁹⁸” (p.145, tradução nossa). Inevitavelmente, a criança “morderá a maçã” que a levará para cada vez mais longe de seu Éden original, simples e controlado, movendo-se para a vida social abrangente, da utopia à distopia do real.

Em Gorki, o processo é reverso. “Morder a maçã” é uma necessidade vital que convida clareza de percepção. Nas obras autobiográficas segundo o modelo anterior, o infantil é um estado sagrado do ser, acessível, do presente, apenas por algum tipo de transe e imersão mnemônica. Para Gorki, os elementos valorosos da infância são latentes; a plasticidade da identidade, o otimismo, o idealismo, são facetas da personalidade, sempre presentes como potências a serem resgatadas e estimuladas, racionalmente, na vida adulta.

⁹⁶ comes to understand his or her self through contact with a strictly limited outside world and through self-analysis.

⁹⁷ a nostalgic longing for the period of childhood innocence that preceded the development of self-consciousness.

⁹⁸ The end of childhood echoed the fall of man and the exile from paradise. This new fall and exile were occasioned by the acquisition of knowledge and self-consciousness.

A convicção que sublinha o modelo de anti-infância aparenta ser que as forças mais importantes para o desenvolvimento não são processos psicológicos internos, mas o contato com o mundo externo. Ter o caráter lapidado pela adversidade significa abrir-se para o mundo da experiência. Significa, também, desafiar a brutalidade do real, abrindo-se, conseqüentemente, para a possibilidade de transformação deliberada do mundo e de si próprio. Frente à hostilidade indiferente do mundo, ao silêncio da autoridade divina, não há modo de vida viável senão atravessar o deserto da existência na esperança de fertilizá-lo – e, no processo, refundar o mundo em uma versão superior, justa, tributária da autotransformação humana.

O autoconhecimento adquirido pela experiência é força propulsora, para longe de um passado nefasto, rumo a um futuro radiante. A ação revolucionária, portanto, ressalta-se como necessidade e até mesmo inevitabilidade, uma vez que a convicção de Gorki é ideológica, enraizada na crença em uma marcha progressiva da história (WACHTEL, 1990). Evidentemente, o Éden, aqui, é vislumbrado no futuro. O movimento da infância à maturidade encontra legitimidade em seu aspecto político, na medida em que o indivíduo, munido pela experiência, contribua para a materialização deste futuro.

Ao ter sua narrativa autobiográfica incorporada como um modelo *mitologizado*, Gorki antecipa o Realismo Socialista como a crônica de um presente distópico sobre o qual incidirá um futuro ideal, em processo de fabricação, cujo sucesso é inexorável à transformação revolucionária do ser humano. Ainda, em uma corrente literária utilitária na qual seus autores são “engenheiros de almas” e o herói possui importância didática absoluta, Gorki, o amargo, torna-se exemplo: de criança a homem; de homem a mito; de mito a estátua.

Estátuas são momentos congelados; símbolos talhados sob a pretensão de se desafiar a impermanência no tempo. Carregam em si o peso alegórico de um corpo de ideias, a expressão física do que é aspirado ou condenado em uma sociedade. Quando estátuas vão ao chão, elas caem para que outras ocupem seu lugar. A nova literatura deve obliterar a velha; o velho homem deve ceder lugar ao novo homem; infâncias que se sucedem como modelos; uma sociedade em escombros da qual despontará outra, nova e melhor: iconoclastia e revolução, alçados à condição de elementos permanentes em uma história que se move adiante.

O impulso iconoclasta é expressão natural da prática revolucionária. Na Rússia, porém, também o é a tendência anti-iconoclasta (JOHNSON, 2006). Stites (1989) argumenta que uma das principais características da cultura soviética e um dos segredos da sua sobrevivência é sua habilidade de manter certos elementos-chave do passado russo, modificados para o uso do regime. Na aurora da revolução, o artista Alexander Benois advogou pela renomeação de

Petrogrado segundo seu nome anterior, São Petersburgo. Sua defesa desafiou aqueles que pleiteavam pela destruição dos “ídolos da autocracia⁹⁹” (JOHNSON, 2006, p.78, tradução nossa). O argumento de Benois é a condenação da iconoclastia como violência que se alastra contagiosamente: sob a pecha de símbolo autocrático, toda a cultura russa pré-revolução estaria ameaçada a se transformar em entulho aos pés do que se pretende como novo e ilusoriamente desconectado da tradição. O esforço de Benois alimentou o impulso, no processo revolucionário, pela preservação sistemática de palácios e prédios, ressignificados como “museus do povo” (STITES, 1989).

As velhas estátuas, em novas poses. Tal movimento reuniu membros da *intelligentsia* interessados no papel e no destino da arte na Revolução, sob a organização, em 1917, de uma comissão encarregada de selecionar, na tradição cultural russa, elementos adequados à sua modalidade revolucionária bolchevique. Uma comissão intitulada, naturalmente, Comissão Gorki.

A Comissão Gorki incumbiu-se da tarefa de proteger museus, coleções de arte e obras literárias durante a Revolução. Protegê-las do povo, para o povo - O periódico *Izvestiya* anunciou: “(os cidadãos) herdaram enormes riquezas culturais, prédios de beleza rara, museus repletos de objetos raros e maravilhosos, coisas que iluminam e inspiram, bibliotecas contendo vastos tesouros intelectuais. Tudo agora realmente pertence ao povo¹⁰⁰” (JOHNSON, 2006, p.77, tradução nossa). Mesmo desempenhando atuação intensa, A Comissão Gorki ruiu pouco após sua concepção, sob o peso de disputas internas entre seus protetores mais ferrenhos (Gorki, Benois, Nikolai Rerikh) e aqueles que identificavam na Comissão um excesso de zelo (Mayakovsky, Meyerhold, Punin).

O estabelecimento do governo pós-revolução de 1917 não atenuou a tensão entre iconoclastia e preservação. A retórica baseada no fomento de uma cultura revolucionária como juíza do passado intensificou-se. Um decreto de novembro de 1917 clamava pela derrubada de monumentos a líderes passados, odiosos e sem valor (STITES, 1989), assim como pela preservação daqueles dotados de valores “histórico e artístico” (Idem). O Secretário Anatoly Lunacharsky sugeriu a Lênin em 1918 a preservação do passado quando destilado até seus componentes populares mais puros, de forma a informar e coexistir com a nova cultura dos novos homens, em franca e incontestável expansão. Lênin aquiesceu e acrescentou: “a velha

⁹⁹ Idols of autocracy.

¹⁰⁰ (citizens) inherited enormous cultural wealth, buildings of rare beauty, museums full of wonderful and rare artifacts, things that enlighten and inspire, libraries of vast intellectual treasure. Everything really belongs to the people now.

cultura não deve se sobrepor à nova cultura revolucionária e nem retardar seu crescimento.¹⁰¹” (1989, p.77, tradução nossa).

Com efeito, a tensão entre a negação total da tradição e seu aproveitamento como base do novo eoa, afirmam Garzonio e Zalambani (2011), o âmago da crítica cultural marxista, a relação entre prática revolucionária e superestrutura (arte, literatura, determinados pela organização material em sociedade). A ruptura na Comissão Gorki é o efeito superficial do atrito tectônico entre dois movimentos opostos: os *pars destruens*, denunciadores do passado e definidores do legado cultural e os *pars construens*, em um programa de construção da cultura e da literatura do futuro. O ponto de contato: “o quão intensamente um estado socialista deveria aspirar à criação de uma base cultural completamente original que representasse uma ruptura definitiva com o passado, e em qual medida tal projeto seria viável¹⁰²” (2011, p.14, tradução nossa).

Aparentemente, Lênin e Gorki encontraram terreno comum, entre o futuro vislumbrado e o passado inescapável- e deste terreno comum florescerão posteriormente os conceitos básicos que informam o Realismo Socialista, em especial a necessidade, apontada por Gorki, da infusão de certo romantismo revolucionário ao realismo (GUNTHER, 2011).

Lênin favoreceu um programa esteticamente “restaurador”, um retorno à experiência do passado com a ênfase nos problemas que acometem a construção do futuro: “sua valorização da cultura e conhecimento burgueses se tornaria a fundação de um novo modelo referente à herança clássica.¹⁰³” (GARZONIO & ZALAMBANI, 2011, p.13, tradução nossa). A visão de Lênin sobre a cultura pré-revolucionária prevaleceu, tornando-se a oficial, chancelada pelo Partido. No topo da pirâmide, a nova cultura, superior, deve repousar sobre as conquistas da cultura burguesa – retrabalhada ao invés de repudiada, instrumentalizada em sua totalidade para a construção do socialismo. O passado, em serviço ao futuro e ressignificado por ele – e ressignificação é clareza. A arquitetura da aristocracia se reverte em museus para o povo: a reparação do passado, remodelado, em prol do futuro, por intelectuais copartidários. Sublinhando tal mentalidade, a convicção na verdade revolucionária. No cume da hierarquia cultural, situado em um ponto avançado no processo histórico, Lênin possui uma vista privilegiada.

¹⁰¹ The old culture ought was not to be allowed to overshadow or stunt the growth of the new.

¹⁰² The question was how hard thr socialist state should strive for the creation of a new and completely original cultural foundation that represented a decisive break with the past, and to what degree such a project was even possible.

¹⁰³ His valorization of bourgeois knowledge and culture would become the foundation of a new model that would increasingly refer back to the classical heritage.

2.2 Lênin e a literatura dos homens incompletos

Não obstante, dos escritos de Lênin sobre o papel da literatura e do herói na cultura, autores e críticos soviéticos deduzirão atitudes distintas e até contraditórias sobre o assunto. Em *Christopher Caudwell and Marxist Criticism* (1948), obra seminal de Stanley Edgar Hyman, o autor identifica ao menos seis premissas gerais: a cultura como função, instrumentalizada como arma na luta de classes em prol do projeto revolucionário; a visão marxista na qual a arte reflete uma realidade social, porém consegue transcendê-la e às visões declaradas de sus artistas; uma resistência “puritana” à cultura considerada como pervertida; condenação da concepção filisteia da arte como relaxamento, lazer inerte; uma visão utilitária e pedagógica da cultura que a interpreta como uma forma de riqueza que deve ser distribuída às massas; finalmente, um punhado de ressalvas e hesitações sobre as outras cinco, deduzidas de seu próprio respeito pessoal pela criatividade, devoção à tolerância e liberdade pessoal, além de certo senso de humor.

Embora, ao sabor do momento político, críticos soviéticos favoreceram algumas visões leninistas sobre a literatura em detrimento de outras (MATHEWSON, 1999), a seletividade interpretativa não oculta uma ênfase proeminente na literatura como uma função, um agente transformador da sociedade. A cultura só se legitima com um propósito, e tal propósito projeta sua sombra sobre a linha do tempo. A contribuição de Lênin para o entendimento de uma literatura soviética é basilar e reflete a ruptura imposta pelos críticos radicais do século XIX. A tradição utilitária revigora-se no novo século, em Lênin, sob a forma do viés partidário político explícito na literatura. Seu artigo, *Organização do Partido e a Literatura do Partido*, é publicado em 1905, mesmo ano em que a outra pedra fundamental do Realismo Socialista, *A mãe*, de Gorki, chega aos leitores. O documento torna-se o lastro, na cultura soviética, de todos os esforços de subjugação da literatura a interesses políticos Sua importância foi reafirmada e contestada por críticos soviéticos ao longo dos anos. Mathewson (1999):

Realmente, em uma atmosfera na qual o uso do passado é restrito a uma reverência talmúdica à autoridade, ideias são validadas diferentemente do que quando sua evolução não é direcionada e seu valor determinado em competição com outras ideias. O artigo de Lênin é importante para o futuro literário porque foi Lênin que o escreveu, e por causa da imensa autoridade que obteve na URSS. Quando contribuidores reconhecidamente legítimos ao arcabouço de sabedoria de uma sociedade são tão limitados em número, qualquer redefinição teórica de um profeta como Lenin

consegue obter uma magnitude duradoura desproporcional ao seu valor¹⁰⁴ (p.157, tradução nossa).

Setores da crítica soviética posteriormente atribuíram as consequências da abordagem de Lenin para a literatura realista socialista à ambiguidade da palavra *literatura* na língua russa. O termo é comumente empregado para designar tanto o trabalho jornalístico quanto as *belles-lettres*; um panfleto e um romance, ambos *literatura*. Um “mal-entendido” da crítica que reverberaria durante décadas, subjugando a produção literária aos ditames oficiais.

Se a opção pelo entendimento de *literatura* como jornalismo e panfletagem esvazia Lênin de maior responsabilidade por uma arte encabrestada, a ambiguidade do termo ressalta uma interpretação “funcionalista” por parte do autor. A indistinção entre *literatura* e *literatura*, como estratégia, serve à continuidade do pensamento radical que destaca o aspecto utilitário da arte – como veremos, no capítulo seguinte, na avaliação do valor “instrumental” de *A mãe* por Lênin.

Seu artigo de 1905 emerge do submundo simultaneamente à ascensão do Partido da ilegalidade à legalidade, e atualiza as questões primordiais de Chaadaev: “agora que a imprensa do Partido superou a era amaldiçoada da linguagem fabular, da servidão literária, da linguagem rebuscada, da servidão intelectual, o que devemos fazer com esta nova liberdade?” (LÊNIN, 1986¹⁰⁵). A solução de Lenin, o caminho que aponta para o futuro, é uma receita irreduzível:

A literatura deve tornar-se partidária. Em oposição aos costumes burgueses, em oposição à imprensa empresarial e mercantil burguesa, em oposição ao carreirismo e ao individualismo literários burgueses, ao “anarquismo aristocrático” e à corrida ao lucro, o proletariado socialista deve avançar o princípio da literatura de partido, desenvolver este princípio e aplicá-lo da forma mais completa e integral possível. (Idem)

Não parece haver nenhuma tentativa, por parte de Lenin, de escamotear o grau de submissão exigido da produção literária. A seguir, ele reitera o “princípio da literatura partidária”: “Em que consiste [...]? Não é só no fato de para o proletariado socialista a atividade literária não poder ser um instrumento de lucro de pessoas ou grupos; ela não pode ser de modo nenhum uma atividade individual, não dependente da causa proletária geral” (Ibidem). Em uma sociedade recém-saída de uma estrutura semifeudal, cai o peso de uma filosofia alemã, forjada

¹⁰⁴ Of course, in an atmosphere where the uses of the past are confined to a Talmudic referral to authority, ideas are validated differently than they are when their evolution is undirected and their worth established in competition with other ideas. Lenin’s article is important for the literary future because it was Lenin who wrote it, and because of the immense authority it gained in the USSR. When the accredited contributors to a society’s stock of wisdom are so limited in number, any theoretical redefinition by a major prophet like Lenin may take on a lasting magnitude out of all proportion to its intrinsic worth.

¹⁰⁵ Disponível, sem paginação, em <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1905/11/13.htm>

em uma outra realidade, industrial, urbana. Sobre a cultura partidária recai a responsabilidade de construir a ponte que liga os dois lados do abismo, de reinventar o ex-servo, camponês, como proletário, operário - um ponto intermediário, mas superior, no caminho da transcendência do homem, na história, de animal oprimido a habitante de um paraíso imanente.

Trata-se de um movimento que deve ser direcionado, dirigido, orientado. Até mesmo Lênin admite o caráter difuso das massas pelas quais se autoproclamou porta-voz. O espírito da *intelligentsia* do século anterior se faz vivo quando Lênin reitera a necessidade da condução do povo por uma vanguarda, as camadas esclarecidas que devem disseminar consciência, via cultura, como um dever. E consciência, aqui, é a convicção na marcha progressiva da história, e, acima de tudo, consciência é consciência *partidária*:

A atividade literária deve tornar-se uma parte da causa proletária geral, “um rodízio e um parafuso” de um só grande mecanismo socialdemocrata posto em movimento por toda a vanguarda consciente de toda a classe operária. A atividade literária deve tornar-se uma parte do trabalho partidário socialdemocrata organizado, planificado, unificado. (LÊNIN, 1986).

O aspecto utilitário a ser favorecido na literatura realista socialista, então, se especifica. A literatura como pedagogia revolucionária, fundamentada no entendimento de que apenas a revolução viabiliza a percepção clara da verdade em sociedade, agora deve ser partidária. A conclusão iminente: o projeto revolucionário, para concretizar suas aspirações máximas, deve ser conduzido por uma vanguarda de iluminados. Iluminados por vislumbrarem a verdade histórica da revolução e clamarem para si a responsabilidade de disseminá-la pela produção cultural - em especial, pela literatura e, conforme veremos adiante, por seus exemplares heroicos. Se a vanguarda lidera por ser capaz de ver adiante, em uma posição superior, a verdade deve ser partidária. A indistinção entre verdade revolucionária e partidarismo torna o Partido guardião da percepção da realidade – o que investirá, de diversas maneiras, o Realismo Socialista da capacidade de moldá-la, justapondo um futuro ideal, utópico, *o que deve ser*, a *o que é*, turvando assim a fronteira que os separa.

A visão restritiva de Lenin sobre a literatura certamente atrairia críticas. O autor tenta antecipá-los:

Talvez se encontrem mesmo intelectuais históricos que ergam brados a propósito desta comparação, que rebaixa, paralisa, «burocratiza» a livre luta ideológica, a liberdade de crítica, a liberdade da criação literária, etc., etc. No fundo semelhantes brados seriam apenas uma expressão de individualismo intelectual burguês. Não se discute que a atividade literária é a que menos se submete à igualização e nivelamento mecânicos, à dominação da maioria sobre a minoria. Não se discute que nesta atividade é absolutamente necessário assegurar maior amplitude à iniciativa pessoal, às inclinações individuais, amplitude ao pensamento e à fantasia, à forma e ao conteúdo. Tudo isto é indiscutível. (Idem).

Indisputável, porém, contradito quando

A atividade literária deve necessária e obrigatoriamente tornar-se uma parte, indissolúvelmente ligada às outras partes, do trabalho partidário socialdemocrata. Os jornais devem tornar-se órgãos das diferentes organizações do partido. Os literatos devem obrigatoriamente fazer parte de organizações do partido. As editoras e depósitos, lojas e salas de leitura, bibliotecas e diferentes comércios de livros, tudo isto deve tornar-se do partido e ser sujeito a prestação de contas. O proletariado socialista organizado deve seguir todo este trabalho, controlá-lo todo, introduzir em todo este trabalho, sem qualquer exceção, a corrente viva da causa proletária viva. (LÊNIN, 1986).

A contradição não está perdida em Lênin, que tenta, posteriormente no manifesto, uma espécie de síntese hegeliana desta dialética:

Estamos longe de pensar em defender qualquer sistema uniforme ou a resolução da tarefa com alguns decretos. Não, neste domínio menos do que em qualquer outro não se pode sequer falar de esquematismo. A questão consiste em que o nosso partido, em que todo o proletariado socialdemocrata consciente de toda a Rússia, tenham consciência desta nova tarefa, a coloquem corretamente e se lancem em toda a parte à sua resolução. Ao sair do cativeiro da censura feudal, nós não queremos e não iremos para o cativeiro das relações literárias burguesas-mercantis. Queremos criar e criaremos uma imprensa livre não apenas no sentido policial, mas também no sentido da liberdade em relação ao capital, da liberdade em relação ao carreirismo; mais ainda: também no sentido da liberdade em relação ao individualismo burguês-anarquista. (Idem).

Superficialmente, a solução para o impasse é administrativa e inevitável, havendo paciência e organização. A passagem acima, entretanto, é reveladora. Nela, Lênin estabelece o tom do pensamento soviético sobre a cultura. Neste excerto, a oposição entre liberdade e controle criativo se transmuta em uma oposição política. À antítese entre liberdade e controle (um dilema, até aqui, entre o indivíduo e o grupo) Lênin sobrepõe, (inadvertidamente?), o conflito entre classes. Liberdade x controle, agora burguesia x proletariado. O truque argumentativo atinge seu ápice pela subversão da definição de liberdade, aqui assumindo conotação negativa – o individualismo, o carreirismo burguês, contrapostos à verdadeira liberdade, a rigor, a submissão da criatividade a ditames partidários em prol da manutenção do esforço revolucionário.

O corolário é um pesadelo orwelliano: “liberdade” é uma qualidade burguesa, é escravidão; “controle” é liberdade, pois é “proletário”.

Lênin prossegue, antecipando e fazendo escárnio de eventuais críticas:

Estas últimas palavras parecerão um paradoxo ou uma troça de que são objeto os leitores. Como! gritará talvez um intelectual, ardente partidário da liberdade. Como! Quereis subordinar à coletividade uma coisa tão sutil e individual como a criação

literária! Quereis que os operários resolvam por maioria de votos as questões da ciência, da filosofia, da estética! Negais a liberdade absoluta da criação ideológica individual! (Ibidem).

A tensão entre a necessidade de liberdade artística e de alinhamento ao projeto sociopolítico revolucionário volta a ser uma questão administrativa, interna ao Partido: “Tranquilizai-vos, senhores! Em primeiro lugar, trata-se da literatura de partido e da sua subordinação ao controlo do partido. Cada um é livre de escrever e de dizer tudo o que queira, sem a menor limitação.” (LÊNIN, 1986). Entretanto, se a empreitada revolucionária carrega em si um valor intrínseco de superioridade moral, se o partido se torna, na cultura, o detentor da interpretação legítima da realidade, fora de suas fronteiras está toda cultura considerada como uma expressão estanque do *status quo*. A coesão ideológica, que estabelece limites rígidos, aparentemente é um aspecto fundamental para o sucesso prático da revolução. Portanto, em um cenário no qual o controle institucional sobre a produção cultural se agravará gradativamente, atingindo seu ápice irreduzível durante o regime stalinista¹⁰⁶ a liberdade individual do escritor é apenas a liberdade para se estar errado:

Mas cada associação livre (incluindo um partido) é também livre de afastar aqueles membros que utilizam o nome do partido para defender concepções anti-partido. A liberdade de palavra e de imprensa deve ser completa. Mas a liberdade de associação também deve ser completa. Eu sou obrigado a atribuir-te, em nome da liberdade de palavra, o pleno direito de gritar, de mentir e de escrever o que quiseres. Mas tu és obrigado a atribuir-me, em nome da liberdade de associação, o direito de estabelecer ou de romper a associação com pessoas que dizem isto e aquilo. O partido é uma associação voluntária, que se dissolveria inevitavelmente, primeiro ideologicamente e depois também materialmente, se não se depurasse dos membros que defendem concepções anti-partido. (Idem).

Quando cultura e cultura partidária tornam-se indissociáveis, a “liberdade individual” é um recurso que permite ao escritor atuar como inimigo de classe. A dicotomia liberdade-controle, no processo criativo, é novamente traduzida por Lênin como o inevitável combate entre classes sociais:

Senhores individualistas burgueses, devemos dizer-vos que os vossos discursos sobre a liberdade absoluta não passam de hipocrisia. Numa sociedade baseada no poder do dinheiro, numa sociedade em que as massas dos trabalhadores vivem na miséria e em que um punhado de ricos vive como parasitas não pode haver «liberdade» real e efetiva. [...] Não se pode viver na sociedade e ser livre em relação à sociedade. A liberdade do escritor, do artista, da atriz burgueses é apenas uma dependência mascarada (ou que hipocritamente se mascara) do saco do dinheiro, do suborno, da situação de viver por conta de alguém. (Ibidem).

¹⁰⁶ Associações de escritores que existiam antes de serem dissolvidas, no regime stalinista: RAPP, associação russa dos escritores proletários; PROLEKULT, cultura proletária; LEF, vanguarda futurista. Todas pereceram em prol da criação, em 1932, da União de Escritores Socialistas (FITZPATRICK, 1992).

O problema genuíno da necessidade de liberdade criativa frente a um cenário que torna o alinhamento partidário uma questão moral, além de um imperativo político para o sucesso revolucionário, é despido de sua complexidade. A refutação total do espírito criativo individual tem como efeito deletério sua redução à expressão moral de fidelidade classista, a uma posição na polarização política absoluta: se não está conosco, se não pode ser persuadido, o escritor é um obstáculo, voluntário ou não, à realização da verdade revolucionária, sintetizada pela posição partidária. Consequentemente, a produção criativa será julgada nestes termos, seu valor inexorável à sua condição de representante da classe opressora, ou da classe oprimida.

A liberdade hipócrita da literatura burguesa será então demolida pelo processo revolucionário; em seu lugar, se erguerá uma literatura “verdadeiramente livre, explicitamente ligada ao proletariado”:

Será uma literatura livre porque não será o proveito e a carreira mas a ideia do socialismo e a simpatia com os trabalhadores que recrutarão novas e novas forças para as suas fileiras [...] Será uma literatura livre, que fecundará a última palavra do pensamento revolucionário da humanidade com a experiência e o trabalho vivo do proletariado socialista [...] Ao trabalho, pois, camaradas! Temos perante nós uma tarefa difícil e nova, mas grande e gratificante - organizar uma atividade literária ampla, multilateral e multiforme em estreita e indissolúvel ligação com o movimento operário socialdemocrata. Toda a literatura socialdemocrata deve tornar-se partidária [...] Só então a literatura “socialdemocrata” se tornará de facto socialdemocrata, só então ela será capaz de cumprir o seu dever, só então ela será capaz, mesmo no quadro da sociedade burguesa, de escapar à escravatura da burguesia e de se fundir com o movimento da classe realmente avançada e revolucionária até ao fim (LÊNIN, 1986).

O artigo de Lênin dá forma, aqui, a aquele que será um dos pilares da literatura realista socialista, um princípio que será corroborado pelas obras de Gorki: *partiinost*, uma espécie de espírito partidário, “partidaridade”. Está implícito na passagem acima o entendimento de um universo fechado e completamente mapeado ideologicamente; a mentalidade do revolucionário político que demarca fronteiras em um universo que não contém apenas uma fração da verdade ou da virtude, mas o seu todo, incluindo as únicas definições válidas de liberdade, e a única fórmula para a criação de uma literatura genuinamente boa (MATHEWSON, 1999). Segundo o autor, uma fórmula baseada na subversão soviética da percepção marxista sobre o papel da arte: de que seu valor é adjacente ao seu alinhamento ideológico.

A posição de Lênin sobre a literatura integra a tradição russa de adaptação do pensamento marxista às demandas políticas imediatas após a revolução (GUNTHER, 2011). Com efeito, a crítica oficial do Partido nomeará, nos anos subsequentes, o pensamento marxista como a herança cultural proeminente. Curiosamente, Marx e Engels dedicaram pouquíssimas linhas à literatura (MATHEWSON, 1999) - poucas passagens que foram escavadas e

exploradas exaustivamente pela crítica soviética na busca pela correspondência total entre o pensamento chancelado pelo Partido e fundamentos filosóficos que justificassem a empreitada revolucionária, reiterando a necessidade de se transformar literatura em política literária.

Embora seja tentadora a aproximação total entre Marx, Engels e Lênin em uma espécie de fio condutor, um *continuum* de abordagens literárias, a realidade se insinua, complicada, aos olhos atentos. As divergências entre Marx e Lênin se situam, principalmente, na conformação do habitante da utopia socialista, um ser ideal, porém potencialmente real (conforme a crença revolucionária); um herói real e literário.

São discrepâncias compreensíveis. Afinal, Marx e Engels nunca se confrontaram com a realidade prática do processo revolucionário. A diferença germina das concepções de Marx acerca do comportamento humano.

O ser humano é uma criatura determinada: “os modos de produção da vida material condicionam as vidas social, política e intelectual em geral. Não é a consciência do homem que determina sua existência, porém sua existência social é que determina sua consciência.¹⁰⁷” (MARX & ENGELS, 1951, p.329, tradução nossa). O ser humano é, também, um agente livre que “fabrica a própria história” (Idem).

Dois entendimentos distantes acerca das capacidades humanas, porém convivendo juntos na mesma linha filosófica, sintetizada por Marx em sua Terceira Tese sobre Feuerbach: “A doutrina materialista na qual os homens são produtos das circunstâncias e de sua criação, se esquece de que são justamente os homens que mudam as circunstâncias, e que até o próprio educador precisa ser educado¹⁰⁸” (MARX & ENGELS, 1951, p.356, tradução nossa). A revolução, como uma necessidade de realização da transcendência humana, coaduna as duas proposições: o potencial de aquisição, pelo homem, do conhecimento objetivo de sua participação no progresso histórico, de sua posição em sociedade e dos elementos do meio que a determinam, elevam seu estado de consciência. A clareza obtida lhes permite a visão nítida das engrenagens que compõem o todo. História, natureza, e sociedade, interligados em influência mútua, e assim capazes de sofrerem a interferência orientada, os fins previsíveis justificados por meios virtuosos. A clareza da visão consciente não só permite como torna a ação um dever.

¹⁰⁷ The mode of production of material life conditions the social, political, and intellectual life process in general. It is not the consciousness of men that determines their being, but on the contrary, their social being that determines their consciousness.

¹⁰⁸ The materialist doctrine that men are products of circumstances and upbringing, forgets that it is men that change circumstances and that the educator himself needs educating.

Pela ação revolucionária, o homem acelera o progresso histórico rumo à sua conclusão utópica e neste processo, doma-o, tornando-se senhor do próprio destino. O ser humano, simultaneamente determinante e determinado, é um nó que a intelectualidade soviética tentará desatar¹⁰⁹. Não obstante, a tensão inerente à condição ambivalente do homem na história será uma herança a todas as áreas do pensamento humano aptas a se revestirem ideologicamente: da política à educação, da economia à psicologia, passando, naturalmente, pela literatura.

No embate cultural, a ambiguidade conceitual se expressou no instante pós-revolução pela divisão entre *leninismo e plekhanovismo*. (BULLIT, 1976). A vertente encabeçada por Lênin prevaleceu sobre a crítica de Plekhanov), na medida em que situa o homem como o construtor de sua própria história, desde que disciplinado e consciente (lê-se, integrado à coesão do Partido). Aos elementos iluminados, recai a responsabilidade didática de apontar o caminho revolucionário a uma população pouco instruída, catalisando a transcendência de sua condição por meio de um aparato cultural. Conduzindo a massa, a vanguarda assume o timão da história: o homem determina, e sua capacidade de ação o faz ultrapassar seus limites, eliminando as fronteiras artificiais de classes sociais, rumo a um estado de graça que reflete a virtude do empreendimento revolucionário. Pelo caminho, ficou a ênfase de Plekhanov no homem como criatura-engrenagem, beneficiária passiva de um processo histórico inevitável (BULLIT, 1976).

A divisão entre Lênin e Plekhanov reflete a antítese intrínseca ao pensamento marxista. Discorrendo sobre a função da filosofia no mundo, Marx destaca o papel do filósofo como *intérprete* do mundo, em oposição ao filósofo como *modificador* do mundo. Nesta oposição, há uma hierarquia de valor e, obviamente, Marx identifica a sua própria vocação como a de agente transformador do mundo). Segundo o exemplo de Marx, todo adepto de seu sistema teria à sua frente uma escolha crucial a ser feita; uma decisão sobre qual será a ênfase dada à aquisição de conhecimento, como se tal processo se opusesse à tendência à ação. Tratam-se de dois entendimentos quanto à experiência, tributários de dois tipos de verdade: uma objetiva, analítica, obtida pela descrição realista; a outra, seletiva, enviesada, catalisadora da ação. A primeira, manifesta pela investigação acadêmica, espelha o homem determinado, a segunda, o homem determinante:

O estudante de um momento histórico irá explorar todas as linhas de desenvolvimento causal, incluindo aí o papel da consciência humana, porque todos os eventos na visão materialista marxista do universo são presumidos como determinados quando analisados em retrospecto. [...], o agitador pragmático não se

¹⁰⁹ A interpretação de Marx quanto à natureza humana, suas contradições e seu impacto para a concepção stalinista do real serão detalhados no capítulo posterior e nas considerações finais.

interessa tanto pelo passado, apesar de saber que é um instrumento da história que possui um impulso que o precede¹¹⁰ (MATHEWSON, 1999, p.118, tradução nossa).

Os dois tipos de entendimento sobre o homem aparecem em Marx em uma espécie de síntese: “Marx e Engels não enfrentaram os problemas da estratégia revolucionária, ou se permitiam prever o como e o quando imediatos da mudança social, mas seus trabalhos analíticos são carregados de emoção e são em totalidade um chamado às armas¹¹¹” (Idem). Lênin reforça a ponte entre os polos apontados por Marx, na medida em que reitera o vínculo indissolúvel entre teoria e prática. A prática é o terreno do teste teórico: confinada pelos parâmetros da aplicação prática, a teoria não é autorizada a navegar o mundo em livre exploração; sua coleira é a necessidade política imediata. Lênin aproxima a prática da teoria, sob a compreensão de que toda teoria válida é *política*. Portanto, O filósofo, intérprete e agente, possui ambos os lados de si conciliados na medida em que teoria se reverte em ideologia. A intelectualidade soviética seguirá tal entendimento à risca, uma vez que as definições do que é, afinal, político em sociedade se alargarão infinitamente.

Tendo em vista o entendimento marxista sobre a natureza humana e sua atualização leninista, à qual a revolução não é apenas objeto de especulação, mas uma prática a ser confrontada com os limites da realidade imediata, põe-se a questão: como a polaridade marxista acerca do homem se manifesta nos escritos de Marx e Engels no tocante à produção literária e na formulação de figuras heroicas, na medida em que a intelectualidade soviética entenderá o realismo socialista como infundido de ideologia marxista e prática leninista?

Uma aproximação salta à vista, entre o aspecto agitador do homem ideal marxista, imbuído de persuasão e avidez, e a crítica literária radical russa do século XIX. O alinhamento da produção criativa a um propósito específico e previamente posto, calcado na necessidade de transformação do presente, e por sua vez, orientada rumo a um futuro ideal que reflete uma visão doutrinária da verdade. Sublinhando esta aproximação há uma conexão, apontada por Robin (1992): a oposição entre investigação e agitação e a tensão, no realismo socialista, entre *o que é e o que deve ser*. A produção literária de real valor, deve, afinal, interpretar o mundo, descrevê-lo acuradamente, realisticamente, ou efetivamente *transformar* o mundo, elevando-o a um estado superior? Onde o herói literário se posiciona em tal dicotomia? Lunacharsvky (apud

¹¹⁰ The investigator of a given historical event will explore all lines of casual development, including the role of human consciousness, because all events in the marxian materialist view of the universe are assumed to be determined when seen in the past [...] the pragmatic agitator is less interested in the past, though he knows that he is history’s instrument and has its momentum behind it.

¹¹¹ Marx and Engels did not often face problems of revolutionary strategy, or permit themselves to predict the immediate how and when of social change, but their great analytical works are charged with emotion and constitute in their totality a generalized call to arms.

MATHEWSON, 1999) relatou uma anedota que ilustra a essencialidade da questão: brincando com sua filha, Marx nomeia seus heróis favoritos. O filósofo pensa cuidadosamente e fornece dois: Spartacus, o escravo revoltado, intempestivo, um homem de ação; e Kepler, um pensador que se debruçou sobre o universo material, investigando seus padrões, expandindo seu conhecimento. Entre Spartacus e Kepler, onde se situa o herói literário da literatura realista socialista? E qual o grau de liberdade criativa permitido ao escritor ao situá-lo?

As observações de Marx e Engels sobre a prática literária são esparsas, porém abrangentes. Marx comenta, em relação à cultura grega:

É conhecido que certos períodos de desenvolvimento elevado da arte não apresentam conexão direta com o desenvolvimento geral de uma sociedade, nem com a base material e o esqueleto estrutural de sua organização. Testemunhe os gregos, comparados com as nações modernas e até mesmo com Shakespeare. (MARX & ENGELS, 1974, p.18).

A passagem acima surpreende pela falta de uma correspondência absoluta entre economia e cultura. O marxismo soviético, em sua quase totalidade, presume uma relação extremamente direta entre base e superestrutura, que conseqüentemente informa sua abordagem cultural. A guerra perpétua entre classes como um elemento que sublinha a imaginação criativa, ubíqua e latente nas obras de arte, é o ponto de partida da crítica cultural soviética e a régua pela qual juízos de valor são emitidos. Toda expressão cultural é a manifestação, direta ou indireta, de demandas classistas ulteriores; o marxista soviético não diz que literatura participa da ideologia, se relaciona ou é influenciada por ela. Literatura é ideologia, ou cada obra literária é uma forma de consciência de classe. O crítico soviético Nusinov confirma, em 1957: “Literatura, como qualquer outra ideologia, assume a forma de consciência de classe, servindo como auto definição. Nisto encontramos o terreno comum de gênese social e função social a qual literatura compartilha com outras ideologias¹¹²” (apud VAUGHN, 1975, p.122, tradução nossa).

Nusinov enfatiza a literatura como catalisadora da mudança; nela, intercedem o movimento para a fundação do novo e a necessidade da disseminação do novo em sociedade – algo possível apenas pela presunção de que a expressão criativa encontra sua solidez como representação fidedigna da experiência de classe. A função primária da crítica, no auge do plekhanovismo, era a de desnudar, pela exegese do texto, a essência ideológica de uma obra. Cabia ao crítico desempenhar o *momento sociológico* que antecede a apreciação estética de uma

¹¹² Literature, like any other ideology, takes the form of class consciousness serving class self-definition. In this is to be found the common ground of social genesis and social function which literature shares with other ideologies.

obra, isto é, identificar às quais forças, “progressistas” ou “regressistas”, a essência de uma obra se alinha, no cenário histórico-social de sua concepção (BULLIT, 1976). Em contrapartida, a abordagem leninista, vitoriosa, tornou o processo inconsciente de reflexão (identificado pela análise marxista) da base pela superestrutura em um processo consciente, no qual o artista não apenas é uma manifestação da base, como atua deliberadamente para influenciar o que a modifica, instrumentalizando-a.

Stálin escreveu, em 1950: “A superestrutura é gerada pela base, porém isto não significa que ela meramente reflete a base, que é passiva, neutra e indiferente ao destino de sua base, ao destino das classes sociais, ao caráter do sistema¹¹³” (apud MATHEWSON, 1999, p.122, tradução nossa). A consciência, quando disciplinada e instrumentalizada, estabelece e faz valer as balizas que restringirão a produção intelectual soviética. A refundação da base é o dever social que orientará a balança (em posse do juiz absoluto, o Partido) de recompensas e punições. Consequentemente, na medida em que o dever de transformação estrutural da realidade social é eleito responsabilidade primordial da cultura revolucionária, a imaginação literária deve se submeter ao esforço de fundação da nova ordem. Curiosamente, Marx adotou, no século anterior, uma posição mais leniente quanto à liberdade criativa do escritor e à função de sua produção:

O escritor, é claro, precisa ganhar a vida para que tenha a oportunidade de existir e escrever, mas ele não deve de forma alguma existir e escrever para ganhar a vida [...] O escritor, de forma alguma, considera sua obra como um meio. É um fim em si mesmo; tanto não é um fim, que quando necessário, o escritor faz sacrifícios para sua existência e, quando necessário, sua própria existência [...] A liberdade de imprensa primordial consiste em não ser uma forma de comércio¹¹⁴ (MARX & ENGELS, 1976, p.302, tradução nossa)

Membros influentes da crítica soviética¹¹⁵, confrontados com a passagem acima, concentram-se na análise da última frase, na qual Marx condena a perversão do espírito literário pelo capital. A ideia, aqui, é ressaltar a continuidade ideológica entre Marx e Lênin no tocante à cultura, haja vista que Lênin expressa uma variação da mesma ideia em seu tratado sobre a literatura.

¹¹³ The superstructure is generated by the base but this by no means signifies that it merely reflects the base, that it is passive, neutral, and indifferent to the fate of its base, to the fate of classes, to the character of the system.

¹¹⁴ The writer, of course, must make a living in order to have the opportunity to exist and to write, but he must in no way, regards his work as a means. It is an end in itself; it is so little a means either for him or for others, that when necessary the writer makes sacrifices to its existence, when necessary, his own existence [...] The first freedom of the press consists in its not being a trade.

¹¹⁵ Lifshitz, influente crítico, devotou inúmeras páginas à questão. Sua conclusão: tratava-se de uma posição estratégica de Marx para angariar apoio à causa (MATHEWSON, 1999).

O problema, entretanto, é evidente quando o pensamento de Lênin sobre a liberdade imaginativa revela restrições radicais não impostas por Marx. É conhecido que grandes escritores da tradição literária do passado existiam em uma realidade social que lhes impunha pressões, como a qualquer um que torna a criatividade um ofício; obviamente, qualquer civilização é pontuada pelas questões sociais ditas proeminentes à época e a expressão criativa não é matéria impermeável. Não há, entretanto, a assertividade, em Marx e Engels, na direção de um julgamento do valor literário de uma obra baseado no alinhamento do espírito criativo à necessidade de persuasão política revolucionária.

Ao escrever sobre Balzac, Engels separa as inclinações políticas do escritor de sua grandiosidade literária: “Ele disse a verdade, apesar de suas aspirações monarquistas, porque refletia a correntes de mudança social na França, como as que Marx e Engels haviam descoberto por outros meios.¹¹⁶” (MATHEWSON, 1999, p.125, tradução nossa). Críticos soviéticos interpretarão os elogios de Marx e Engels aos clássicos como um olhar perspicaz sobre o passado: a identificação de uma verdade marxista inconsciente ao escritor, porém componente da realidade, que se expressa na obra à despeito das inclinações político-ideológicas de seu autor. Com efeito, as grandes obras do passado tornam-se “palácios do povo”, ressignificados à maneira da Comissão Gorki.

O escrito mais direto de Engels acerca da arte como função revolucionária não possui a intensidade prescritiva imperativa à *intelligentsia* radical russa do século XIX, a herança de Dobrolyubov e Chernyshevsky:

Um romance de viés socialista atinge seu propósito, ao meu ver, se ao descrever deliberadamente as relações humanas reais, revelando assim as ilusões convencionais sobre elas, ele estilhaça o otimismo burguês, questionando o caráter eterno da ordem existente, embora o autor não ofereça nenhuma solução definitiva ou não se alinhe explicitamente a um lado particular¹¹⁷ (ENGELS, apud VAUGHN, 1975, p.127, tradução nossa).

O artista pode e deve ser aliado e cúmplice do movimento revolucionário, porém não há obrigação evidente de subordinar a riqueza de seu trabalho a um propósito propagandístico. Portanto, podemos afirmar que a literatura era considerada terreno do aspecto analítico, investigativo do filósofo marxista, em detrimento do elemento prático transformador da

¹¹⁶ He told the truth, despite his royalist aspirations, because he reflected the major currents of social change in France exactly as Marx and Engels had, by other means, discovered to be.

¹¹⁷ A socialist-biased novel fully achieves its purpose, in my view, if, by conscientiously describing real mutual relations, breaking down conventional illusions about them, it shatters the optimism of the bourgeois, instills doubt as to the eternal character of the existing order, although the author does not offer any definite solution or does not even line up openly on any particular side.

sociedade – e a descrição deliberada das relações humanas reais, enfatizada na passagem acima, o *realismo*, favorece esta interpretação. Em adição, ao criticar *Old and New*, romance de Minna Kautsky, Engels elogia seu realismo e naturalidade, porém não sem atacar seu herói:

Ele é perfeito demais, [...] bom demais para este mundo. É sempre ruim para um autor se sentir enamorado com seu herói, e me parece que você cedeu a tal fraqueza. Elza ainda possui traços de personalidade, ainda que idealizada, enquanto a personalidade de Arnold dissolve-se em seus princípios¹¹⁸ (Idem).

A narrativa possui uma lógica interna derivada da articulação entre conteúdo e estilo, aqui violada quando a autora sente a necessidade de declarar publicamente suas convicções, de testemunhar em seu favor perante o mundo (Ibidem). Na medida em que o herói se reduz a um veículo para as aspirações e convicções ideológicas da autora, o criador cede o controle à criatura, agora livre da camada de ironia que reforça o poder de um ao outro e reitera uma descrição *realista* da falibilidade humana. A superioridade moral dos princípios, portanto, não redime a diluição da criatividade que extirpa o herói de seu realismo. A imaginação criativa não é aqui refém de sua instrumentalização; entre *realismo* e *socialista*, o primeiro prevalece.

Assim como Engels, Marx também nutriu ressalvas quanto à demonstração de heroísmo político na literatura. A utilidade social da literatura é manifesta como uma esperança de que contenha “imenso conteúdo intelectual” e “conteúdo histórico consciente” (MARX & ENGELS, 1976). A subjugação política do conteúdo literário, vinculado a seu grau ideológico, não compensa a ausência de talento artístico. A revelação marxista é efeito colateral do realismo: sendo sincera, qualquer exploração, na literatura, das engrenagens do mundo capitalista, iluminará naturalmente a verdade de suas contradições e a potência do processo histórico. A reação do leitor, pura, não deve ser conduzida para além do efeito emocional imediato (que certamente será alguma modalidade de indignação).

Nestes termos, a transformação da literatura em “política literária” pelos soviéticos implicou no afastamento de Marx e Engels da condição de guias para uma política cultural partidária, em prol de uma aproximação às ideias da *intelligentsia* radical do século anterior. O conceito de *partiinost*, um dos pilares de sustentação do Realismo Socialista fundamentados por Lênin, atualiza o espírito utilitarista de Dobrolyubov e Chernyshevsky. A herança dos

¹¹⁸ In truth he is too faultless [...] too good for this world. It is always bad for an author to be infatuated with his hero, and it seems to me that in this case you have given way somewhat to this weakness. Elsa still has traces of personality, although she is also somewhat idealized, but in Arnold personality is entirely dissolved in principle.

radicais à literatura soviética se cristaliza em 1946, quando Zhdanov omite os nomes de Marx e Engels nos documentos produzidos no Primeiro Congresso de Escritores¹¹⁹.

Na experiência socialista soviética, a literatura imbui-se de uma missão civilizatória cuja intensidade não era prevista pela doutrina marxista clássica. A ênfase dada à cultura (oficial) como catalisadora da transcendência da condição humana em sociedade se intensificará com o tempo: “Os grandes líderes do povo, Lenin e Stalin, sempre deram importância excepcional à literatura e às artes, enfatizando seu aspecto crucial ao moldar as mentes de milhões e acelerar o processo de desenvolvimento socialista¹²⁰” (NEDOSHVIN apud GUNTHER, 2011).

A exploração do leque de experiências humanas possíveis, pela prática literária, é então reduzida a uma fórmula que integra uma doutrina oficial. A herança da tradição literária do passado, quando não ressignificada pelo presente (em prol do futuro revolucionário), torna-se herética. Em uma sociedade na qual escritores são “engenheiros de almas”, como celebrenemente declarará Stálin, a expressão literária é uma função e uma prática política; o objetivo final, a criação de um Novo Homem Soviético, o *homo sovieticus*, preenchido de virtude oficial, superior, o habitante da utopia em construção. Se há discrepâncias entre as abordagens literárias de Marx e dos soviéticos, é precisamente aí que encontraremos o ponto de convergência: tanto a filosofia quanto a prática revolucionária possuem em seu âmago um elemento utópico para o qual se orientará a sociedade em transição. A finalidade do processo revolucionário é utópica. Embora o papel da figura heroica, na literatura soviética, para a construção do Novo Homem não seja a tradução literal dos preceitos de Marx e Engels no tocante à cultura, o herói do realismo socialista ecoará suas influências primordiais, sob a condição de homem revoltado e a mentalidade revolucionária que determina sua composição.

Ainda que a abordagem literária leninista (que será completada contemporaneamente por Gorki) seja tributária da intelectualidade radical do século XIX, podemos também concluir que é um legado do aspecto mais prático, transformador, da filosofia marxista: “O Spartacus

¹¹⁹ Nedoshivin comenta: Embora os trabalhos de Marx e Engels contenham observações contundentes acerca das oportunidades que o socialismo abre para o desenvolvimento da arte, eles naturalmente não conseguiram formular uma teoria acabada sobre o desenvolvimento da arte após a revolução socialista e a construção prática do socialismo. O cenário histórico do século XIX era incapaz de fornecer material para generalizações teóricas [...] as muitas questões estéticas com as quais os pensadores lidaram em seu tempo deveriam se submeter a um exame mais profundo à luz da nova situação (apud MATHEWSON, 1999).

¹²⁰ The great leaders of the Soviet people, Lenin and Stalin, always attached exceptional importance to literature and the arts, emphasizing their immense part in molding the minds of millions and accelerating the process of socialist development.

soviético possui sangue marxista em suas veias¹²¹”. (MATHEWSON, 1999, p.135, tradução nossa). O herói do realismo socialista refletirá o legado marxista, fundido ao jargão radical soviético, ambos unidos pelo elemento utópico que o orientará a um futuro ideal. A literatura realista socialista é o veículo de representação das aspirações que Novo Homem, da Nova Era, deve alcançar. Nestes termos, uma vez posta a relação entre o herói e o Novo Homem, convida-se uma outra diferença entre Lênin e Marx, especificamente quanto à composição da natureza do Novo Homem/Herói, habitante da utopia socialista terrena.

Segundo a visão marxista clássica, a boa arte é capaz de refletir “a plenitude, a criatividade e a paixão da qual os seres humanos regozijam em certos momentos privilegiados da história¹²²”. (MARX & ENGELS, 1976, p.80, tradução nossa). Os próprios artistas representaram a expressão suprema desse potencial. Quanto à composição do homem marxista pleno:

O homem apropria-se do seu ser universal de uma maneira universal, portanto como homem total. Todas as relações humanas com o mundo, isto é, ver, ouvir, cheirar, pensar, amar, em suma, todos os órgãos de sua individualidade, que são imediatos na sua forma enquanto órgãos comuns [...] a apropriação da realidade humana, o modo como esses órgãos se comportam perante o objeto, constitui a manifestação da realidade humana (MARX & ENGELS, 1974, p.47).

O homem ideal marxista se define pela amplitude de suas capacidades, pelo leque infinito de emoções e aspirações, exercidas totalmente em uma sociedade ideal. Uma sociedade é, portanto, julgada de acordo com quão livres são os seres humanos a manifestarem sua plenitude. O sistema capitalista é, então, um inimigo da totalidade humana, por negar a satisfação de sua versatilidade. O capitalismo é uma força alienante que divorcia o homem de seu potencial total, confinando-o ao cárcere das classes sociais e da divisão do trabalho. Há ainda a compreensão de que épocas de drástica metamorfose social são palcos de grandes seres humanos, visionários, e o progresso histórico rumo ao socialismo pleno teria o efeito colateral de viabilizar o aparecimento de indivíduos notáveis, em larga escala. Concomitantemente, os períodos históricos de grande efervescência social são também momentos em que a arte genuinamente bela floresceria; “grandes homens” aparecem em números surpreendentes em períodos de desenvolvimento artístico. Quaisquer que sejam seus traços, sua influência sobre os homens é inegável; ela os preenche de força revigorante” (Idem).

A culminação ideal do processo revolucionário se realiza em um futuro no qual a abolição da propriedade privada resultaria na emancipação completa de todos os sentidos e

¹²¹ The Soviet Spartacus has Marxian blood in his veins.

¹²² The wholeness, the creativity, and the passion men enjoy at certain privileged moments in history.

aptidões humanas e a materialização real da existência total no homem (MARX & ENGELS, 1974). O lema da ordem comunista final, “para cada um de acordo com suas habilidades, para cada um de acordo com suas necessidades¹²³” (MATHEWSON, 1999) se cristalizará pela erradicação de todas as contradições sistêmicas que afastam os seres humanos de suas capacidades. As fronteiras que separam os opostos se extinguirão: cidade e interior, diferenças classistas, o trabalho braçal e o intelectual. Com a demolição da divisão do trabalho emergirá um novo conjunto moral de valores humanistas, nos escombros da desumanização financeira. Na Nova Era, o homem transcende sua condição imperfeita, em plena harmonia com a natureza e com a sociedade que integra. Na placidez utópica, o Novo Homem desponta carregado de energia criativa, e sua individualidade completa a coletividade perfeita, ao invés de negá-la em oposição:

Na sociedade comunista, na qual cada homem não tem um círculo exclusivo de atividade, mas se pode adestrar em todos os ramos que preferir, a sociedade regula a produção geral e, precisamente desse modo, torna possível que eu faça hoje uma coisa e amanhã outra, que cace de manhã, pesque de tarde, crie gado à tardinha, critique depois da ceia, tal como me aprouver, sem ter de me tornar caçador, pescador, pastor ou crítico. (MARX & ENGELS, 2006¹²⁴).

Na nova ordem, a liberdade artística refletirá a transcendência do homem. É um sistema em que o abismo entre a idealização poética e a brutalidade da realidade cotidiana deixa de existir. O novo homem ideal aproxima o que *é* do que *deve ser*. Superficialmente, poderíamos identificar o homem pleno marxista como o modelo literário definitivo para os heróis do Realismo Socialista. Entretanto, sua abrangência é também imprecisão: “em sua existência hipotética no futuro comunista, o indivíduo não é tão tangível, nada mais do que um aglomerado de qualidades abstratas¹²⁵” (MATHEWSON, 1999, p.143, tradução nossa). Desafia, portanto, sua instrumentação política objetiva, prática. Habitante de um Olimpo hipotético, ele carece da humanidade terrena vinculada às necessidades imediatas da revolução. Ele é, acima de tudo, um indivíduo: senhor de suas próprias ações, determinante de suas próprias escolhas: “nas muitas maneiras em que ele se associa a universalidades éticas e estéticas, ele não se adequa ao expediente da ação revolucionária e ao código de disciplina e auto sacrifício que a sustenta.¹²⁶” (Idem).

¹²³ to each to his abilities, to each according to his needs.

¹²⁴ Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/marx/1845/ideologia-alema-oe/cap2.htm>

¹²⁵ In his hypothetical existence in the Communist future, this individual is the least tangible, no more than a bundle of abstract qualities.

¹²⁶ In the many ways he is associated with aesthetic and ethical universals, he is ill-suited to the expediencies of revolutionary action, and to the disciplined, self-sacrificing code that sustains it.

Isto ocorre porque o ser humano ideal marxista é o produto final do processo revolucionário; sua perfeição pouco tem a informar a quem se situa no âmago da luta revolucionária. Afinal, ele é a conclusão e o beneficiário da luta pela mudança do *status quo*, e não quem realmente a põe em prática. Mesmo sendo retratado pelo Realismo Socialista, as obras literárias soviéticas se deterão com mais atenção na crônica do *homem interino*¹²⁷, o ser humano em vias de transcendência, aquele que pavimenta o caminho do progresso histórico, aquele que ensina pelo exemplo de abnegação em prol de sua refundação e da construção da Nova Ordem que um dia habitará.

Quais são os elementos, em Marx, que informam o homem interino? São justamente os elementos herdados por Lênin e Gorki nos primórdios da literatura soviética. A luta entre classes é o aspecto crucial do movimento histórico. Além disso, é o substrato da moral, uma vez que a ação revolucionária da classe proletária é o motor que impulsiona a sociedade à sua versão superior e o instrumento bruto que elimina, em violência moralmente justificada, os obstáculos em seu caminho. Consequentemente, há a obrigação de se apoiar tal esforço de sua libertação.

Implícita está em tal mentalidade, a implicação moral do exercício da liberdade: a batalha para a mudança histórica inevitável (e verdadeira, e boa) é o dever de quem adquire a consciência das forças históricas - o reconhecimento da necessidade¹²⁸. Essa concepção monolítica da liberdade é ancorada em uma visão pretensamente científica, a qual restringe o leque de ações possíveis àquelas baseadas na análise do processo histórico verdadeiro. Em outras palavras, toda liberdade é falsa quando não facilita o movimento histórico rumo à sua conclusão sintética utópica, à sua conclusão imbuída aqui de superioridade moral. Liberdade para agir efetivamente, para corrigir a história, orientá-la a um único fim desejável. A contrapartida: confrontado com o objetivo ulterior, o homem deve aceitar restrições à sua liberdade individual, impostas em prol do grande movimento - o homem é livre para agir da única maneira possível.

“Reconhecer a necessidade” é se deixar tomar pelo *insight* científico acerca do funcionamento histórico e a configuração das forças que nele atuam. Em contato com a verdade, a ação racional, planejada, torna-se um desdobramento lógico. Isto não esfria o ser humano, mas seu oposto: suas convicções verdadeiras realçam sua percepção da injustiça e da

¹²⁷ Interim man.

¹²⁸ O termo aparece em ENGELS, Frederick. *Anti-Dühring. Herr Eugen Dühring's Revolution in Science*, Progress Publishers, 1947

brutalidade do *status quo*, o que o compele à ação tanto quanto o processo racional. Indignação é o combustível no processo alquímico que transforma um presente distópico no futuro da razão. A planta de um romance realista socialista, segundo Clark (1981) reverberará este entendimento moral, presente como um protocolo pedagógico inerente à cultura oficial soviética e antevista pela literatura de Gorki e pelas atitudes de Lênin quanto à cultura.

A representação da virtude em uma obra literária soviética é, por conseguinte, a manifestação explícita de um comportamento militante. Abastecido pela superioridade moral da causa, cabe ao protagonista agir sobre sua convicção, legitimada por um universo conhecido, apreendido, mapeado e dobrável à ambição humana, quando “justa”.

Antes de Gorki e Lênin, Plekhanov (1898) esquetiza o horizonte de atuação do herói na história: adepto à causa marxista, “estar consciente da inevitabilidade absoluta de um fenômeno invariavelmente aumentará a energia de um homem que se simpatiza com este, e que se considera uma das forças que lhe dotam de vida¹²⁹” (1961, p.19, tradução nossa). O ser humano, determinante e determinado, se reduzirá, pelo cientificismo de Plekhanov, às previsões de uma fórmula algébrica: se A, o evento igualmente inevitável e desejado, é causado pela soma de forças S em um tempo T, o indivíduo que aspira a A mas não lhe acrescenta *a*, sua contribuição única à energia somada, perverte a fórmula em $S - a$. Consequentemente, o evento A é impedido de ocorrer naturalmente (Idem).

A aplicação da fórmula de Plekhanov, o crítico marxista mais influente antes da ascensão de Lênin, à literatura, atua para sufocá-la. Afinal, ela condiciona a ênfase do escritor ao revolucionário modelo, inquestionado, cuja agência se soma ao esforço historicamente correto. Escapa à produção criativa o potencial dramático das nuances humanas:

O homem que é incapaz de se submergir no fluxo da história, que falha em entender sua direção, que é paralisado pela tensão entre sua vida pública e privada, ou que por qualquer outra razão, exceto aniquilação física, se torna uma baixa honrosa da luta revolucionária simplesmente não é interessante – nem típico, significativo ou verdadeiro no sentido especial que tais palavras adquiriram na tradição utilitária russa desde Belinsky¹³⁰ (MATHEWSON, 1999, p.147, tradução nossa).

¹²⁹ Being conscious of the absolute inevitability of a given phenomenon can only increase the energy of a man who sympathizes with it and who regards himself as one of the forces which called it into being.

¹³⁰ The man who is unable to submerge himself in the flux of history, who fails to understand its direction, who is paralyzed by a tension between his private and public life, or who for any other reason except physical annihilation, becomes an honorable casualty of the revolutionary struggle is simply not interesting – not typical, significant, or true in the special sense those words have had in the utilitarian tradition since Belinsky.

Plekhanov justifica assim a restrição da vasta gama de experiências humanas permeáveis à criatividade literária - nenhuma delas realista o suficiente para o Realismo Socialista.

Lênin solidificará, posteriormente, uma visão restritiva do heroísmo que reduz o humanismo ao seu valor político. Efetivamente engajado no processo revolucionário, ele situa a teoria como subserviente à prática. (BULLIT, 1976). No âmbito cultural (e espelhando-se em Plekhanov), seus esforços foram aplicados na simplificação da experiência humana; sua tipificação facilita a constituição de um sistema que visa expor as alavancas que controlam a história e o direcionamento da força humana para puxá-las. Na tentativa de uniformização do pensamento e da prática revolucionária, trata-se de um empreendimento que pressupõe a necessidade de uma doutrina moral rígida e exclusiva. A expressão do heroísmo e suas condições restritas é uma questão imperativa à Lênin:

A primeira pergunta que surge é a seguinte: como se mantém a disciplina do partido revolucionário do proletariado? Como é ela comprovada? Como é fortalecida? Em primeiro lugar, pela consciência da vanguarda proletária e por sua fidelidade à revolução, por sua firmeza, seu espírito de sacrifício, seu heroísmo. Segundo, por sua capacidade de ligar-se, aproximar-se e, até certo ponto, se quiserem, de fundir-se com as mais amplas massas trabalhadoras, antes de tudo com as massas proletárias, mas também com as massas trabalhadoras não proletárias. Finalmente, pela justeza da linha política seguida por essa vanguarda, pela justeza de sua estratégia, e de sua tática políticas, com a condição de que as mais amplas massas se convençam disso por experiência própria. Sem essas condições é impossível haver disciplina num partido revolucionário realmente capaz de ser o partido da classe avançada, fadada a derrubar a burguesia e a transformar toda a sociedade. Sem essas condições, os propósitos de implantar uma disciplina convertem-se, inevitavelmente, em ficção, em frases sem significado, em gestos grotescos (LÊNIN, 1920¹³¹).

A passagem acima reitera a disciplina como necessidade e como purificadora e orientadora do ímpeto humano. Disciplina é fator fundamental de um regime que demandará cada átomo de esforço de seus adeptos mais ferrenhos; um sistema que premiará a renúncia aos prazeres individuais e elevará a um grau de ascetismo político qualquer demonstração de qualidades virtuosas. É evidente, acima de tudo, a divisão leninista entre líderes e liderados. O bolchevique, consciente e disciplinado, é a vanguarda; sua visão além do alcance é um privilégio e um dever: a responsabilidade pela infiltração, agitação e persuasão das massas e por conduzi-las aos fins estabelecidos.

Há também a questão da natureza das verdades das quais a vanguarda extrairá o lastro de sua liderança, a “exatidão” dos preceitos que orientam a estratégia política. Antevistos pela

¹³¹ Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1920/esquerdismo/index.htm>

vanguarda, uma vez aceitos pelas massas trabalhadoras como elementos que radiografam sua experiência comum de vida, tais preceitos assumem um aspecto de infalibilidade histórica e científica. O que é “correto” é, por conseguinte, informado tanto pelas expectativas políticas das massas quanto pela teoria marxista e outras correntes complementares; defini-lo é fazê-lo de uma posição de extremo poder. Cria-se então, o molde da disciplina política ideal, aquela que determina certa tática como estratégia absolutamente verdadeira, a ser (caso necessário) suplantada por outra verdade, absoluta, mas temporária - caso o seja considerado pela liderança partidária. A vanguarda exige confiança cega.

Naturalmente, a disciplina reforçada aqui é a que deve forjar o homem interino em um instrumento político monolítico. Embora Lênin não descarte o modelo de homem pleno marxista, sua preocupação é estratégica. A concretização do sucesso revolucionário é tarefa árdua, longa. As massas precisam ser tuteladas, na cultura, e o homem interino carrega inadvertidamente em si o fardo do período de transição: “Nós podemos e devemos começar a construir o socialismo não com material humano imaginário inventado por nós, mas com aquele que herdamos do capitalismo” (Idem). A plasticidade do espírito humano é um fato para Lênin, e a transmutação do homem em Novo Homem é um dos pilares da Nova Era aspirada.

2.3. Realismo Socialista e a literatura como cama de Procusto

O Realismo Socialista, como estética e doutrina, é primeiramente mencionado na revista literária *Literaturnaia Gazeta* em 1932, tornando-se concretamente política oficial no Primeiro Congresso de Escritores em 1934 (VAUGHN, 1975). Marco inaugural da cultura stalinista, o Congresso ocorreu sobre os escombros de grupos literários e organizações sistematicamente liquidadas pelo Partido, seguindo à risca a disciplina leninista uniformizadora da cultura soviética. Certamente, a transformação da expressão criativa em ação estratégica total resultou em baixas dentre setores da *intelligentsia* radical, justamente aqueles que sustentaram o fardo auto imposto da definição de uma nova cultura soviética, proletária, revolucionária na década de vinte, como o *Protekult* e a RAPP - no caminho de Lênin a Stálin, o domínio sobre o que é uma expressão cultural válida torna-se uma responsabilidade essencial para a garantia de sobrevivência do ímpeto revolucionário em sociedade.

Das cinzas de grupos literários fragmentados, emerge a União de Escritores Soviéticos, o pilar burocrático oficial da literatura, o único órgão possível, júri, juiz e carrasco da cultura soviética e a única a ditar seus caminhos – e o Primeiro Congresso foi também o primeiro altar

a serem canonizados os santos patronos da nova cultura. Prolongando-se por duas semanas, o Congresso deixou como legado mais de seiscentas páginas estenografadas, um calhamaço de afagos oficiais, apertos de mão, retórica inflamada, lágrimas pelo sofrimento proletário, reprimendas à burguesia, ao capital, aos inimigos contumazes, internos e externos, velhos e novos clichês, a burguesia, o capital, o povo (ROSENTHAL, 2004).

Alexsandr Fadeev, íntimo de Stálin (em um momento no qual ainda se permitiam intimidades), proferiu o discurso inaugural que transforma o Realismo Socialista em protocolo. Nele, Fadeev determina a nova doutrina por sua participação na construção do socialismo (apud GUNTHER, 2011, p.95, tradução nossa). O escritor soviético, o “engenheiro de almas”, deverá agora seguir um método que demanda do artista “a representação verídica e historicamente concreta do desenvolvimento revolucionário¹³²” (Idem). Ainda, a representação artística da realidade, *realista*, implica no dever de promover a “transformação ideológica e a educação dos proletários no espírito do socialismo¹³³” (Ibidem). Neste breve excerto podemos perceber, condensado, o legado utilitarista iniciado por Belinsky e intensificado por Lênin: a tipificação da experiência do real como um atestado de sua veracidade; o encabrestamento da criatividade para a manutenção do processo revolucionário; a sugestão da possibilidade, pela exposição à cultura oficial, de remodelagem do espírito humano, transcendendo-o.

Os estatutos do Congresso consagraram o Realismo Socialista como um método e doutrina. Até então, na fase inicial do estabelecimento de seus parâmetros, o termo existia apenas como a asserção normativa do poder do Partido sobre a cultura; existia apenas como slogan divisor entre aliados e inimigos culturais da revolução. Cabia à crítica literária preencher o slogan de sustentação ideológica, parâmetros estéticos e aplicá-los na avaliação das obras literárias. O caminho, na década de trinta, culminante na formação do Congresso, é marcado por intensos debates acerca das novas normas estéticas a serem transformadas em protocolo sobre a arte. A função pedagógica do estabelecimento de uma posição oficial normativa sobre expressões criativas naturalmente favorecerá certos movimentos artísticos em detrimento de outros.

No projeto amplo de reeducação das massas à cartilha revolucionária, faz-se necessário priorizar formas literárias acessíveis e compreensíveis a elas (TIHANOV, 2011). O processo, então, implica na seleção da arte de acordo com sua funcionalidade, e os debates ferrenhos imediatamente antecessores ao Primeiro Congresso ilustram tal necessidade. O discurso crítico

¹³² Give a historical-concrete depiction of reality in its revolutionary development.

¹³³ The ideological remaking and education of the workers in the spirit of socialism.

refletirá a mentalidade normativa: artigos são dominados por “é exigido do escritor...” e “o escritor deve...”¹³⁴” (2011, p.123, tradução nossa). Em resumo, nesse momento, a crítica literária possuía o dever de agir como transmissora de políticas literárias do Partido, ao invés de se ater a avaliar ou comentar obras literárias. (GUNTHER, 2011).

Gunther (2011) destaca dois momentos da crítica soviética cruciais para a demarcação das fronteiras do Realismo Socialista. Em 1933, Gorki publicou um artigo na revista *Literaturnaia* intitulado *O proze* (Da prosa). Nele, Gorki condena a produção de certos escritores, acusando-os de perverterem a língua russa. O autor anseia pelo retorno de uma linguagem literária clara, precisa, simples como a que julgava existir nos clássicos da literatura russa. A polêmica surgiu em resposta ao romance *Bruski*, de Panferov. A obra foi amplamente acusada de contaminar a linguagem literária, pura, com expressões populares, dialetos, vulgaridades. Em suma, a unidade linguística russa ameaçada pela diversidade das experiências específicas da pluralidade de culturas coabitando o mesmo vasto território. Gorki foi enfático em sua condenação; tratava-se da conclamação a um dever. De acordo com o autor, a linguagem vulgar “está sempre vinculada ao analfabetismo ideológico [...] uma luta impiedosa é necessária para purgar a linguagem literária da grosseria, a luta pela pureza e clareza de nossa linguagem, por uma técnica honesta, sem a qual uma ideologia bem definida é impossível¹³⁵” (apud GUNTHER, p.94, tradução nossa).

Com este artigo e outros subsequentes, Gorki advogou pelo estabelecimento de um estilo neutro. A defesa é estratégica e imperativa ao movimento revolucionário: “o objetivo era a submissão da literatura, que até então havia preservado relativa independência estilística, ao controle ideológico¹³⁶” (p.97, tradução nossa). A neutralidade da língua, na literatura, serve a múltiplos objetivos. A uniformidade do modo de discurso facilita a observância do espírito partidário (*partiinnost*) na literatura, a diretriz leninista. Ademais, a uniformidade linguística fomenta a expressão da uniformidade da experiência. A imaginação literária deve ser filtrada pela tipificação da representação do real (*tipichnost*), a busca da verdade geral no específico - um esforço que frequentemente posiciona o autor entre um retrato realista da experiência e sua conformação à interpretação ideológica da realidade. Em *A Mãe*, Gorki criará um quadro típico das classes baixas, os detalhes cotidianos cuja especificidade alude, paradoxalmente, a uma generalização da experiência proletária, o que se beneficia pelo uso da língua alheia à suas

¹³⁴ It is demanded from the writer, the writer should...

¹³⁵ Is always linked to insufficient ideological literacy [...] merciless fight is needed to cleanse literary language of boorishness, a fight for the purity and clarity of our language, for an honest technique, without which well-defined ideology is impossible.

¹³⁶ The submission of literature, which had preserved relative stylistic independence, to ideological control.

particularidades locais. A exploração sofrida pelo protagonista torna-se então a metonímia da exploração universal sofrida pelo proletário.

A ambiguidade, o incerto, o particular, a expressão da dúvida, da diferença: todos eles combustíveis para a dissidência. A diversidade do uso da linguagem, a utilização criativa de suas nuances e contradições específicas facilita uma forma literária permeável ao contrabando ideológico (GUNTHER, 2011) - sementes de subversão e negação da validade moral do processo revolucionário, absolutamente inaceitáveis.

Não menos importante para luta pela uniformidade de representação da língua na literatura é sua função pedagógica. Os objetivos do Realismo Socialista só podem ser cumpridos pela produção de uma literatura acessível às massas. A destilação do uso da língua na literatura gradativamente se transformará em norma, de forma que as obras soviéticas serão submetidas a uma espécie de “refinamento estilístico”. Assim, solidifica-se outro pilar do Realismo Socialista, o conceito de *narodnost*, um termo impreciso que abrange em sua amplitude de significados: o espírito do povo, emanando do conteúdo e da forma de uma obra literária, as dificuldades das classes mais pobres como tema central em uma literatura de linguagem acessível. A eficiência de um romance realista socialista no cumprimento de objetivos políticos posteriores é tributária do quanto a obra espelha a experiência típica das classes baixas, expressas em uma linguagem simples e clara que vincula o sofrimento particular ao todo do sofrimento classista na dialética histórica.

Concomitantemente ao debate acerca dos limites do emprego da língua russa, houve também uma extensa e acalorada discussão acerca da primazia da forma estética de um romance sobre seu conteúdo. O debate reflete as questões de Chaadaev, manifestas aqui pela relação entre a literatura soviética e a literatura ocidental moderna. No banco dos réus, as obras de James Joyce e John Dos Passos. Nos debates iniciados em 1933, apenas os críticos Vishnevsky e Pertsov se pronunciaram a favor de formas livres e experimentais de composição literária, enquanto a maioria dos intelectuais e escritores condenaram a influência de Dos Passos e Joyce sobre a literatura soviética. Nem mesmo o tradutor de *Ulysses* defendeu o próprio trabalho (GUNTHER, 2011).

O idealizador do debate, Vsevolod Vishnevsky, advogou por um diálogo a respeito da cultura ocidental e alegou que o estabelecimento de uma lista de princípios e exemplos a serem seguidos por escritores não era o suficiente para o fomento de uma literatura genuinamente soviética. Em seu artigo *Znat' Zapad!* (1933) (Conheça o Oeste!) o autor advertiu sobre os perigos do isolamento cultural. Contra a corrente predominante, trata-se de uma defesa da

liberdade da experimentação artística. A crítica reagiu virulenta. Valerii Kirpotin resume, reafirmando o dogma: (acuso Vishnevsky) “de minimizar o papel do marxismo-leninismo na análise crítica dos caminhos de nosso desenvolvimento literário¹³⁷” (apud GUNTHER, 2011, p.98, tradução nossa).

À má influência de James Joyce sobre a literatura soviética foi atribuída uma tendência de se esquivar de um realismo “crítico” e de temas sociais em prol da imersão no universo microscópico do indivíduo e de suas preocupações mesquinhas, em uma espécie de empulhação formalística que se apresenta propositalmente complicada; um exercício puramente estético e, conseqüentemente sob a ótica soviética, superficial e desprovido de um propósito superior. Alexsandr Leites:

O que os slogans ocidentais, como “a destruição do romance”, a “desintegração da forma narrativa”, que parecem inovadores aos leigos, realmente significam? Apenas que o capitalismo está arrancando das mãos do artista o telescópio e dando-lhe um microscópio com as lentes aguçadas de Joyce. Se ao menos o escritor olhasse adiante, para tais horizontes, nos quais alguém pode ver nos binóculos do realismo genuíno, o presságio da morte da burguesia¹³⁸ (apud GUNTHER, 2011, p.98, tradução nossa).

No Primeiro Congresso de Escritores, Karl Radek ecoa a crítica a Joyce, cuja obra é “um monte de excremento fotografado por um microscópio¹³⁹”, e devemos exigir da arte não uma “fuga da grande escala para as águas estagnadas de pequenos lagos, mas a inclusão de perspectivas abrangentes¹⁴⁰” (Idem). O Realismo Socialista é a crônica do indivíduo como metonímia do povo, e do povo como força histórica. Os dilemas individuais são tipificados, e a universalidade revelada deve ser clara e antagônica à nuances particulares. No Congresso, a literatura de Joyce angariou parca defesa. Dentre os dissidentes, o autor alemão Wieland Herzfelde, que defendeu a técnica de Joyce como útil para a revelação do universo interior do herói (Ibidem). Um argumento em vão: gradativamente, o Realismo Socialista se engessará na cultura soviética como uma literatura de heróis monolíticos, sem contradições, sem inconsciente.

A condenação de Dos Passos é especialmente interessante. Sua técnica de montagem textual, o mosaico polifônico de vozes e estilos, é um conceito fortemente influenciado pela

¹³⁷ To belittle the role of Marxism-Leninism in the critical analysis of the paths of our literary development.

¹³⁸ What do Western slogans, such as “destruction of the novel” and “the desintegration of narrative form”, which seem innovative to the uninitiated actually mean? These slogans mean only that capitalism is pulling out of the hands of the artist the telescope and handing him a microscope with the refined lenses of Joyce. If only the writer would’t look far ahead, for those horizons, which one can see in the binoculars of genuine realism, augur the death of the bourgeoisie.

¹³⁹ A pile of dung, photographed through a microscope.

¹⁴⁰ A flight from the large scale to the stagnant waters of small lakes and swamps, but the inclusion of wide perspectives.

cultura soviética. Sua inspiração, o cineasta Dziga Vertov, um dos fundadores da montagem cinematográfica, o Homem com a Câmera. A técnica herdada do cinema soviético e traduzida para a literatura é *kinoglaz*, o “cineolho”. Vertov idealizou um movimento artístico cujo objetivo primário era a abolição de todo o cinema que não fosse a produção de documentários. *O homem com a câmera* (1929) é o corolário; em seu lançamento, Vertov incluiu um manifesto no início do filme, pelo qual determina os novos parâmetros do cinema: o filme como um experimento na comunicação de fenômenos visuais, sem o uso de intertítulos, sem roteiro, sem atores, sem sets – a separação total da linguagem do teatro e da literatura (KENEZ, 2001).

Pelo manifesto, Vertov expressa o anseio por um cinema livre de artifícios narrativos. A câmera é o olho que enxerga a verdade; Vertov parece pretender, pelo cinema, capturar uma essência do real: *cinema vérité*, um realismo puro em uma nova linguagem. Uma nova linguagem artística, de limites ainda desconhecidos. Vertov era um desbravador, um cientista e uma criança com novos brinquedos: seu filme é composto por múltiplas técnicas cinematográficas que se sucedem vertiginosamente – algumas, inclusive, inéditas até então (Idem). Dupla exposição, câmera lenta, frames acelerados, *freeze frames*, *jump cuts*, *split screens*, *dutch angles*, animação em *stop motion*, etc: uma miríade de técnicas em prol de um único argumento – o cinema é novo e livre; a liberdade da forma é o caminho para a obtenção realista da verdade.

À despeito das intenções declaradas no manifesto de Vertov, Dos Passos adapta o “cineolho” à linguagem literária. Consequentemente, também comungará das críticas duras feitas a Vertov. Leites aponta em Dos Passos um resquício de excesso estético herdado de Joyce: “[...] ele foi forçado a coadunar mecanicamente vários métodos, artifícios e gêneros artísticos. Mecanicamente, e não dialética ou organicamente [...] A efetividade de seus romances é enfraquecida pela coexistência mecânica de gêneros¹⁴¹” (GUNTHER, 2011, p.99, tradução nossa). Dos Passos peca por não submeter a heterogenia definidora de seus romances a um princípio comum de coesão. A pluralidade da forma, para a crítica soviética, é desordem, caos. Não haveria possibilidade de realismo e crítica quando turvados pela forma. Ainda, a diversidade estilística seria a manifestação de uma literatura “consciente de si própria”, uma estética que chama a atenção para a própria estética, sintomática da primazia do estilo sobre o conteúdo. Obviamente, obras como as de Dos Passos seriam péssimos modelos para o catecismo literário soviético.

¹⁴¹ He was forced to bring together mechanically various artistic methods, devices, genres. Mechanically, not dialectically, not organically [...] the effectiveness of his novels is weakened by the mechanical coexistence of genres.

Fadeev, em discurso ao Congresso, oferece o antídoto. O Realismo Socialista não é terreno da escrita ciente de si, mas da forma sintética: “Decompor uma coisa em partes não é o suficiente – faz-se necessário entendê-la como um todo. Disso se desdobra a demanda por tipos, personagens e monumentalidade da forma¹⁴²” (Idem). A nova literatura soviética deve ser composta por obras cujas estruturas coesas dialogam entre si em um cânone praticamente uniforme. A unidade temática e estilística refletiria um mundo totalmente conhecido e abrangido, suas leis internas mapeadas e previstas: a *verdade* revelada. Seus personagens, homens e mulheres de ação, seu caráter tributário do comprometimento com a causa revolucionária. Os princípios recém-estabelecidos do Realismo Socialista se opõem enfaticamente a o que o autor Dimitri Mirsky (1932) apontou como a falta de um entendimento holístico do processo revolucionário e sua visão unitária. Ele considerava Joyce e Dos Passos como emblemas da decadência capitalista, expressões do caos e de um “ultra-psicologismo”: “Joyce é um formalista e um estilizador [...] o espelho com o qual reflete a realidade é um espelho cubista, composto de estilhaços de cores diferentes, tamanhos diferentes, curvaturas diferentes¹⁴³” (Ibidem).

A condenação predominante de Joyce e Dos Passos pela crítica soviética sumariza a disputa sobre a necessidade de diálogo com a literatura ocidental. Acima de tudo, os debates solidificaram o que se era esperado das novas regras da expressão literária soviética. Leonid Timofeev redigirá, pouco tempo depois, o primeiro resumo das novas normas estéticas. Em *Teoriia literatury* (Teoria literária, 1934), a manifestação central da expressão literária é a imagem, referindo-se a Hegel, Belinsky, Chernyshevsky. Segundo o autor, escrita e ação se correspondem em um “sistema de desenvolvimento da imagem e de combinação de imagens¹⁴⁴” (apud GUNTHER, 2001, pgs.99-100, tradução nossa). Ação, em Timofeev, consolida-se como o fator crucial do Realismo Socialista. Ela é descrita pelo autor como um movimento dramático - começo, ascensão, clímax, desfecho – inerente à narrativa ulterior da luta de classes no processo histórico:

A realidade em si apresenta um processo de conflito incessante – entre classes, entre homem e natureza, o que também possui um significado classista específico, uma vez que a conquista capitalista da natureza é um dos meios de opressão do proletariado, enquanto a dominação do proletário pela natureza é um meio de sua libertação.

¹⁴² It is not enough to decompose a thing into parts – it is necessary to take it as a whole. From this comes the demand for types, characters, and monumentality of form.

¹⁴³ Joyce is a formalist and a stylizer [...] the mirror, which he holds up to reality, is a cubist mirror, assembled from pieces of glass of different colors, different sizes, different curvatures.

¹⁴⁴ A system of the development of the image and the combination of images.

Portanto, uma obra literária deve conter certos conflitos e o duelo entre forças antagônicas ¹⁴⁵(Idem).

A necessidade de um conteúdo literário que reflita a velha e longa batalha entre opressores e oprimidos estabelece a estrutura do romance soviético. Entretanto, em seu estágio incipiente, a estrutura almejada remete aqui a uma narrativa heroica aparentemente convencional: “No começo da obra, o herói possui algum objetivo ou deve cumprir algum tipo de desafio, ao qual segue sua luta para atingir seus objetivos, superando obstáculos. Finalmente o conflito termina em sucesso ou fracasso ¹⁴⁶” (Ibidem).

Timofeev, então, fará uma distinção crucial. A literatura soviética é um divisor de águas que separa o velho do novo drama. O velho drama reflete em seu tema central a tensão inerente à separação entre individualidade e sociedade, enquanto o novo é a crônica de um desenvolvimento social em sua totalidade. Na corrente realista socialista, a trama de um romance é um drama social que representa e se insere no panorama histórico do conflito entre forças antagônicas, substituindo o drama individual, pessoal, do romance até então. O crítico Viktor Novinskii (1934) corroborou Timofeev ao declarar que a trama de uma obra literária deve representar a “refração” e “transformação” da luta de classes. Em um romance realista socialista, os conflitos internos do protagonista são sublimados em um contexto abrangente de luta social de forma que sua jornada heroica favoreça seu aprimoramento pessoal, desde que sirva a um propósito ulterior, revolucionário. Novinskii: “O desafio é revelar, por trás dos motivos pessoais dos heróis, sem cancelá-los, as forças vetoriais do processo histórico ¹⁴⁷” (apud GUNTHER, 2011, p.100, tradução nossa). O drama interior se apequena perante o grande drama histórico, como que para justificar sua primazia. Timofeev apontará *A mãe*, de Gorki, como o exemplo concreto do novo drama, o mais bem-acabado até então (Idem).

A coesão e uniformidade formalística da estética realista socialista é oferecida pela crítica soviética como bálsamo aos exageros, à perfumaria da literatura ocidental. A discussão sobre Joyce e Dos Passos estabelece o tom da condenação da cultura literária ocidental pelos próximos anos: todas as formas inovadoras de montagem literária, fragmentação, fluxo de consciência, são expressões de uma cultura decadente, a qual se manifesta pelo egocentrismo

¹⁴⁵ Reality itself presents a process of incessant struggle – of classes, of man against nature, which again has a specific class meaning, since for capitalism conquering nature is one of the means of oppressing the workers, while the proletariat conquering nature is one of the means of liberating the workers, Therefore, a work should contain certain conflicts and the clash of fighting forces.

¹⁴⁶ At the beginning of the work, the hero is set some kind of goal or the accomplishment of some kind of task, then the fight to attain that goal follows, along with the overcoming of obstacles. Finally the struggle ends in success or failure.

¹⁴⁷ The challenge is to reveal behind the personal motives of the heroes, without cancelling these personal motives, the direction-setting forces of the historical process.

dominante em seus temas literários, desenvolvidos em excessos formalísticos que escamoteiam a verdade “macro”, histórica, do realismo, distanciando-a do povo e do espírito popular almejado (*narodnost*). Tratam-se de expressões caóticas de uma cultura capitalista que, em seu leito de morte, se expressa em suspiros finais de arbitrariedade e subjetivismo.

O Primeiro Congresso de Escritores Soviéticos silenciou os últimos ruídos de cacofonia crítica. Debates ferrenhos acerca da natureza da literatura soviética só seriam timidamente ensaiados após a morte de Stálin e a exposição pública do cadáver de seu regime.

Os discursos de Gorki e Andrei Zhdanov, Secretário do Comitê Central, foram decisivos para a consolidação da linha ideológica e estética do Realismo Socialista. Zhdanov reiterou o dever dos escritores na metamorfose do espírito popular, imprescindível para a conformação da Nova Era: os “engenheiros de almas” extraem sua inspiração da “época heroica dos *cheliuskinty*¹⁴⁸” (apud TIHANOV, 2011, p.134, tradução nossa¹⁴⁹). A noção de heroísmo remete ao “romantismo revolucionário”, expressão propugnada anteriormente por Gorki (1928). Injetado no Realismo Socialista, o romantismo revolucionário se revelaria pela representação da realidade em seu “desenvolvimento revolucionário”.

À rigor, trata-se da legitimação de uma cultura oficial que hiperboliza os aspectos positivos da realidade presente. É a janela, aberta no âmago do realismo, para a justificativa da idealização do presente e da moral oficial soviética. Citando Gorki, Zhdanov faz uma importante distinção em um esforço de distanciar interpretações pejorativas da expressão. O romantismo literário tradicional é condenável pela descrição de uma vida fantasiosa, ideal, inexistente e capciosa; o romantismo revolucionário, novo, é o corolário da trama prototípica do Realismo Socialista: “[...] a vida total de nosso Partido, a vida total da classe trabalhadora e sua luta é resumida pela combinação do trabalho mais sóbrio e rigoroso com seus heroísmos e possibilidades futuras mais grandiosas¹⁵⁰” (apud VAUGHN, 1975, p.14, tradução nossa).

Segundo GUNTHER (2011), o romantismo revolucionário tem como consequência primária a reabilitação do pensamento mitológico no discurso oficial soviético. Por sua vez, a mitologia torna palatável, na cultura de um regime stalinista brutal, a utopia não realizada pelo processo revolucionário. Em seu discurso, Gorki pontifica:

¹⁴⁸ Tripulantes do *Cheliuskin*, navio que partiu em expedição pelo ártico. Uma expedição trágica: o navio, preso no gelo, terminou afundando. Os tripulantes que escaparam, improvisaram uma pista de pouso no gelo e foram resgatados, tornando-se heróis da máquina de propaganda stalinista (ROLLBERG, 2016).

¹⁴⁹ The engineers of souls derive their material from the heroic epoch of the *cheliuskinty*.

¹⁵⁰ For the life of our party, the entire life of the working class and its struggle are summed up in the combination of the most rigorous, most sober practical work with the greatest heroics and grand prospects.

Mito é invenção. Inventar algo significa extrair da soma total da realidade seu significado principal e incorporá-lo em uma imagem – assim chegamos ao realismo. Mas se adicionarmos ao significado extraído da realidade, se analisarmos – de acordo com a lógica da conjectura - tudo o que é desejado e possível, e suplementar a imagem com isto, então chegamos ao romantismo que reside na base e que é altamente útil ao ajudar a estimular uma atitude revolucionária na realidade, um relacionamento que praticamente transforma o mundo¹⁵¹ (apud GUNTHER, 2011, p.103, tradução nossa).

Gorki ultrapassa o processo de seleção e tipificação da realidade, defendido por Belinsky e seus seguidores como o caminho à manifestação realista da criatividade literária, aproximando fato e mito. No processo, Gorki defende uma espécie de síntese entre realismo e romantismo - “a definição precisa do Realismo Socialista¹⁵²” (Idem).

Enquanto Gorki perfura o terreno do realismo e encontra sua possibilidade idealizadora, a tensão inerente à justaposição entre realismo e a concepção soviética de romantismo não escapou a olhos atentos, ao longo do tempo. Andrei Sinyavsky, em seu clássico ensaio *On socialist realism* (1959), demonstra irritação com o termo “Realismo Socialista”. Sinyavsky aponta um paradoxo insolúvel na concepção da estética literária soviética. A representação “verídica e historicamente concreta da realidade em seu desenvolvimento revolucionário” conjuga *realismo* – essencialmente uma investigação pela verdade revelada nas relações interpessoais em um retrato acurado da sociedade contemporânea à cultura – e *socialismo* – a construção de um sistema ideal na URSS e ideologicamente sustentado por um massivo aparato estatal (PAPAZIAN, 2009).

Conforme expresso nos discursos que o endossam no Congresso e em seus estatutos, o Realismo Socialista é a crônica do movimento da sociedade rumo à sua versão superior. A sociedade superior não o é apenas por melhorias incrementais, mas absolutamente; é o sucesso total da empreitada revolucionária - sucesso que, na realidade soviética, depende profundamente da transmissão pedagógica, via exemplos heroicos literários, da mensagem oficial à população.

A realidade retratada por um autor soviético, portanto, não é apenas a experiência do mundo em seu tempo, mas a experiência do presente revestida de uma intenção sobre o tempo; é a narrativa de um mundo transformando-se no mundo perfeito antevisto por Marx, Lênin, e

¹⁵¹ Myth s invention. To invent something means to extract from the sum total of reality its principal meaning and embody it in an image – that is how we arrived at realism. But if we add to the meaning extracted from reality, if we think ourselves through to – according to the logic of hypothesizing – that which is desired and possible, and supplement the image with this, then we arrive at that romanticism which lies at the base and which is highly useful in that it helps stimulate a revolutionary attitude to reality, a relationship which practically changes the world.

¹⁵²The precise definition of socialist realism.

os radicais russos do século XIX. As obras literárias do Realismo Socialista se colorem por um desejo utópico.

Sinyavsky (1982) inaugura aquela que será a crítica premente e contundente do Realismo Socialista no ocidente: a contradição inerente entre a representação simultânea da *vida como ela é*, o mundo contemporâneo ao redor e do que o mundo *deve ser*, a vida perfeita de uma humanidade superior, em um futuro inespecífico que incide sobre a descrição do presente. Realismo e idealismo em um conflito incessante, mas passível de uma resolução ideológica: era esperado de um autor soviético que este transpusesse o véu das dificuldades sociais urgentes do presente revolucionário, de forma a revelar, através, as engrenagens que movem a sociedade rumo à sua culminação utópica inevitável.

Uma cartilha soviética que registra os fundamentos teóricos do Realismo Socialista estabelece a relação entre arte e realidade:

[...] a realidade é refletida na arte, mas a arte exerce um efeito ativo sobre a realidade. O Realismo Socialista demanda uma percepção profunda e verdadeira da realidade e a reflexão de suas tendências proeminentes mais progressistas; mas é, também, uma arma poderosa para a transformação da realidade. Em conteúdo e forma, tem os mesmos objetivos fundamentais – assistir ao povo e ao Partido na criação de uma nova sociedade, um ser humano superior e um mundo perfeito. Os princípios da reflexão verdadeira da realidade e a educação ideológica das massas são faces do mesmo elemento, uma vez que a verdade artística facilita o desenvolvimento da consciência comunista, e a educação no espírito do comunismo é possível apenas pela verdadeira reflexão da vida. Portanto, uma expressão verdadeira da realidade traz em si a expressão de ideais comunistas¹⁵³ (apud VAUGHN, 1975, p.35, tradução nossa).

A expressão criativa, então, só adquire algum valor e só é realista quando a experiência do real e sua interpretação ideológica se fundem. Afinal, o corpo teórico marxista, concatenado à herança radical russa do século anterior e à sua aplicação estratégica leninista, pretende-se como um manual da realidade e de sua transformação; ideologia, na experiência soviética, é uma espécie de Revelação que, por princípio, se imbuí de uma superioridade moral por sua suposta radiografia dos mecanismos da estrutura da realidade e da história.

Sinyavsky não se convence pela justificativa ideológica; ele determina o Realismo Socialista como uma estética impossível:

¹⁵³ Reality is reflected in art, but art also exerts an active effect upon that reality. Socialist Realism demands a profound and true perception of reality and reflection of its chief and most progressive tendencies; but it is itself a powerful weapon for changing reality. In both content and form, it has the same fundamental aims - to assist the people and the Communist Party to create a new society, a better man and a more perfect world. The principles of true reflection of reality and ideological education of the masses are aspects of the same thing, since artistic truth facilitates the development of communist awareness, and education in the spirit of communism is possible only through a true reflection of life. Therefore a true reflection of reality subsumes the expression of communist ideals.

O Realismo Socialista parte de uma imagem ideal à qual adapta a realidade em que vivemos. Nossa demanda para a representação verídica da vida em seu desenvolvimento revolucionário não passa de uma convocação para enxergar a verdade sob a luz do ideal, dar uma interpretação ideal à realidade, representar o ‘deve ser’ como “o que é”. Afinal, interpretamos “desenvolvimento revolucionário” como o movimento inevitável rumo ao comunismo, rumo à nossa ideia, sob a luz com a qual vemos a realidade. Nós representamos a vida como gostaríamos que ela fosse e como ela está fadada a se tornar, quando ela cede à lógica marxista¹⁵⁴ (1982, p.76, tradução nossa).

Inverso ao entendimento da ideologia como a descrição da estrutura do real, o autor aponta para um fenômeno de estrangulamento da experiência: a infinitude de possibilidades do real é forçosamente confinada na caixa da ideologia; suas arestas, contradições, o desconhecido, o incerto, o imprevisto, tudo que não se enquadra e nem é previsto organicamente pela cultura ideológica é, por conseguinte, situado para além das fronteiras do que é definido como realidade e extirpado de suas possibilidades de expressão criativa. O elemento utópico, aqui, pesa sobre o presente como uma restrição interpretativa da experiência e da percepção.

Neste sentido, o Realismo Socialista torna-se a maneira de escrever a história na medida em que ela acontece; se cada evento narrado é um degrau rumo a construção do socialismo, o romantismo revolucionário de Gorki acarreta em uma consequência lógica – a modificação de determinados eventos de forma a encaixá-los como evidências do significado correto (verdadeiro) da história. A cultura do regime stalinista é a apoteose deste processo, no qual a utopia do futuro socialista esmagará a distopia do presente revolucionário, de forma a edulcorá-lo.

Sheila Fitzpatrick (1992) identifica, portanto, o Realismo Socialista como o método de representação definitivo da mentalidade stalinista. O fenômeno de *mitologização* simbólica, traçado por Barthes (1972), se expressa aqui como uma ferramenta reducionista de interpretações sobre o mundo, na medida em que o futuro ideal determina a experiência do presente e em casos extremos, substituindo-a.

A autora cita um livro infantil inglês escrito na década de 30 narra as aventuras de um casal de crianças pela União Soviética. Inocentemente, elas capturam a essência da distorção stalinista ao rodar de táxi por Moscou:

“As casas velhas serão demolidas em breve [...] Logo, tudo isso será um parque”. Ela acena para as casas velhas como se elas fossem árvores e flores. Peter sussurrou a

¹⁵⁴ Socialist realism starts from an ideal image to which it adapts the living reality. Our demand 'to represent life truthfully in its revolutionary development' is really nothing but a summons to view truth in the light of the ideal, to give an ideal interpretation of reality, to present what should be as what is. For we interpret 'revolutionary development' as the inevitable movement toward Communism, toward our idea, in the light of which we see reality. We represent life as we would like it to be and as it is bound to become, when it bows to the logic of Marxism.

Judy quando saíram do táxi: “Ela falou igual ao russo no trem”. “O *em breve* e o *agora* se misturam por aqui” - sussurrou Judy¹⁵⁵. (apud FITZPATRICK, p.217, tradução nossa).

A dicotomia entre o que *é* e o que *deve ser* é proeminente na literatura realista socialista por refletir o senso de realidade que informa o discurso oficial stalinista. Curiosamente, a percepção soviética do real se assemelha, de acordo com Hopf (2002), à visão cosmológica das sociedades tradicionais segundo Eliade (1959). A ambiguidade temporal caracteriza uma cultura na qual o ser humano tradicional se vê situado em um presente distópico, resultante do processo de degradação de uma Grande Era mítica. A Grande Era projeta uma sombra sobre o presente, na medida em que a realidade transcendente que determina é representada simbolicamente no momento atual. O presente profano adquire sua identidade e obtém a legitimidade do real quando reproduz os arquétipos míticos remetentes à Grande Era, integrando-se à sua realidade transcendente.

Embora a dualidade temporal das sociedades antigas se pontue pela existência de um passado edênico mítico, o autor admite a influência de tal entendimento em movimentos de massa que a situam tanto em um passado quanto em um futuro. A interpretação da realidade stalinista se filtra por uma hierarquia ontológica na qual eventos como a Revolução de 1917, a Guerra Civil e a vitória soviética na Segunda Guerra Mundial são canonizados como uma Grande Era do passado; seus participantes, vivos e mortos, exaltados e sacralizados na cultura oficial em obras literárias, nas artes plásticas e em discursos (CLARK, 1981). Em adição, o futuro, tangível pela aquiescência às leis que regem o processo histórico, se projeta como outra Grande Era de perfeição mítica, utópica, de dimensão qualitativa superior à realidade do presente.

Todo aspecto do presente só é real quando este “real” remete “a alguma identificação com um momento da Era Heroica oficial ou com o Grande e Glorioso Futuro¹⁵⁶” (1981, p.40, tradução nossa). Da relação com o tempo mítico, a visão oficial que pesa sobre o presente extrai seu significado. A realidade histórica é codificada em padrões arquetípicos em um processo homogeneizante da experiência, de acordo com sua sincronia com os mitos oficiais do passado e do presente – e assim, a autobiografia de Gorki reverberou sobre a cultura stalinista como o ícone primordial que será repetido incontavelmente como uma experiência do real. A

¹⁵⁵ “The old houses are coming down soon [...] Soon we’ll have a park here.” She waved to the old houses as if they were sprouting trees and flowers. Peter whispered to Judy when they got out: “She’s got it too. She sounds like the Russian on the train.” “Soon and now are all mixed up here”, whispered Judy.

¹⁵⁶ Some identification with a moment either from the official Heroic Age or from the Great and Glorious Future.

subordinação desta aos padrões simbólicos *mitologizados* à maneira estipulada por Barthes (1972) constrói a ponte entre o que é e o que deve ser.

O discurso de Gorki no Primeiro Congresso de Escritores, de acordo com Marietta Shaginyan (1934), reitera no âmbito literário ideias de um artigo anterior do autor, *Razrushenie lichnosti*, (A Destruição do Indivíduo), de 1909, no qual também propõe uma hierarquia ontológica e temporal como a que identifica Eliade.

O autor propõe o desenvolvimento da cultura humana em três fases: coletivismo mítico, o colapso da cultura burguesa individualista e a ressurreição do mito coletivista sob a forma socialista. São três fases que se sucedem hierarquicamente, da mais primitiva à superioridade de uma humanidade perfeita.

Durante a primeira fase, a criação primitiva do mito, na literatura épica, nas lendas e histórias populares, figuras heroicas reúnem em si a energia coletiva de um povo e refletem uma concepção de Deus como “a soma artística do labor humano¹⁵⁷” (GORKI apud GUNTHER, 2011, p.103, tradução nossa). Gorki identificou expressa na literatura russa, na transição do século XIX ao XX, um período de colapso do indivíduo, o qual simboliza o clímax do estilo de vida capitalista-burguês que precede sua derrocada inevitável. O último estágio, foi antevisto como um momento de libertação do trabalho operário que, após a decadência da literatura burguesa, restaurará a era do épico coletivo, agora tingido de socialismo, expandindo possibilidades criativas até então negadas pelo velho sistema: “O trabalho é o herói fundamental de nossos livros, ou seja, a pessoa forjada pelo processo do trabalho, que em nosso país está munido de todo o poder da tecnologia moderna¹⁵⁸” (Idem). Da distopia da velha era, Gorki desponha para um futuro mítico, porém tangível.

A indistinção, em russo, entre literatura (obras literárias) e literatura (jornalismo) certamente facilita o método como interpretação ubíqua da realidade social soviética durante o regime. Fitzpatrick escreve:

Na visão realista-socialista do mundo, uma vala escavada e seca significava um futuro canal repleto de barcas carregadas, uma igreja em ruínas era um centro coletivo em potencial e a placa identificadora de um projeto do Plano Quinquenal era um ato mágico de criação¹⁵⁹ (1992, p.217, tradução nossa).

¹⁵⁷ Artistic summation of labor practices.

¹⁵⁸ Labor is the fundamental hero of our books, that is the person shaped by the process of work, which in our country is armed with all of the power of modern technology.

¹⁵⁹ In the socialist realist view of the world, a dry, half-dug ditch signified a future canal filled with loaded barges, a ruined church was a potential clubhouse and the inscription of a project in the Five-Year Plan was a magical act of creation.

A autora aponta o método realista-socialista como uma doutrina especialmente útil na abordagem de temas espinhosos na realidade soviética, como privilégio, hierarquia social, consumismo. Os periódicos ainda conservavam certa liberdade para reportar as deficiências do presente, desde que mantivessem intacta a função de iluminar a população com o *futuro radiante* - slogan stalinista que resume um sonho de abundância de bens de consumo e a culminação de um processo civilizatório. Em 1934, foi inaugurada uma loja de comidas “de luxo”, naturalmente na Rua Gorki, e um jornal vespertino descreve seus atributos: “A nova loja venderá mais do que 1.200 produtos [...] 38 tipos de salsicha, 20 dos quais nunca antes vendidos. O departamento ainda terá três tipos de queijo produzidos por encomenda [...] 200 tipos de doces, 50 tipos de pão [...]”¹⁶⁰ (FITZPATRICK, 1992, p.224, tradução nossa). No dia seguinte, foi reportado que 75.000 pessoas visitaram a loja, mas não houve filas devido ao grande número de caixas registradoras (Idem). Talvez os preços altos justificassem a ausência de filas; ou talvez a loja não tenha recebido 75.000 clientes. De qualquer forma, o jornalismo atua aqui para pintar um cenário de abundância e organização.

O repórter Avdeev identificou em si próprio, em outra loja em Moscou, a emergência de um novo tipo de cliente: “[...] passei um longo tempo no balão escolhendo colheres de chá, comparando forma, brilho e design. Recentemente, me atraio por objetos simples e bem-feitos. De alguma forma, não percebi os artefatos rústicos [...], as gravatas feias¹⁶¹” (Ibidem). Na sociedade soviética stalinista, o repórter Avdeev é um modelo a ser emulado, o cidadão de uma Moscou moderna que viabiliza a suposta existência de tal consumidor sagaz. Para a maioria da população soviética, entretanto, sabemos ser a realidade diferente¹⁶². A aproximação, na cultura oficial, entre a utopia material futura (o futuro radiante) e a realidade de escassez justifica o drama revolucionário. O diálogo entre o burocrata Mikoyan e a trabalhadora Slavnikova, que em equipe com a amiga Makarova, conseguiu ganhar 886 rublos em um mês, é emblemático:

Mikoyan: Quanto sua amiga ganhou?

Slavnikova: 1336 rublos em outubro.

Mikoyan: O que ela fez com o dinheiro?

Slavnikova: Eu perguntei a ela e ela respondeu: Eu comprarei sapatos cor de marfim por 180 rublos, um vestido por 200 rublos e um casaco por 700 rublos.¹⁶³ (1992, p.225, tradução nossa).

¹⁶⁰ The new store will sell more than 1.200 foodstuffs [...] 38 kinds of sausage, including 20 new kinds that have not been sold anywhere before. The department will also sell 3 kinds of cheese – made for the store by special order [...] 200 kinds of candies and pastries [...] 50 kinds of bread.

¹⁶¹ [...] spent a long time at the counter chossing teaspoons, comparing shape, luster and design. Recently, I have been particularly drawn to simple and well-made things. Somehow, I did not notice the crude artifacts [...], ugly ties.

¹⁶² Para um painel detalhado e tenebroso do cotidiano stalinista, FIGES (2010) e FITZPATRICK (1999).

¹⁶³ Mikoyan: and how much did your friend earn? Slavnikova: My friend earned 1,336 rubles in October. Mikoyan:What does she do with the money? Slavnikova: I asked my friend and she said: “I’m buying myself shoes for 180 rubles, a dress for 200 rubles, and a coat for 700 rubles.

A mensagem é clara: o trabalho árduo será devidamente reconhecido com recompensas materiais. Fitzpatrick, entretanto, identifica uma outra mensagem, subterrânea e intrínseca à cultura stalinista: “a superposição de um “logo” melhor sobre um “agora” imperfeito, o elemento básico do Realismo Socialista - também é transmitido¹⁶⁴” (Idem). O elo entre a realidade de escassez e o futuro de abundância harmônica se expressa aqui por um desejo: cultura e recompensas materiais, ainda são disponíveis apenas para alguns. Entretanto, a linha do horizonte é tangível - ganhos serão obtidos de maneira justa pelo trabalho duro e acima de tudo, pela demonstração de convicção e endosso à ação dos maquinistas do trem da história. A construção do socialismo é um trabalho descomunal, requer sacrifícios agonizantes no presente e cada esforço individual contribui para a sustentação do alicerce coletivo. Findo o trabalho, pelo suor, pela fé e pela certeza científica da direção histórica, a abundância infinita será compartilhada.

No âmbito do discurso realista socialista, uma representação verdadeira da sociedade depende incondicionalmente da narração da construção do socialismo, da descrição do que *é*, definido pelo que certamente *será*. Se o que *é*, na década de 30, significa passar fome, frio e medo, estes são elementos pálidos perante a certeza do futuro de plenitude, conforto e harmonia do que está fadado a ser.

O filme *Chabarda!* (1930) do diretor georgiano Mikhail Chiaurell retrata os planos de uma cidade futurista. Sobrepostas às imagens do modelo da cidade, legendas que transportam os expectadores a um futuro ao seu alcance: “Aqui há uma escola!”, “Aqui, um hospital¹⁶⁵”. (KENEZ, 2001). Esta é a era do Grande Plano Geral de Reconstrução de Moscou, encarregado de estabelecer os parâmetros para o planejamento urbano em toda a URSS, além de representar o arquétipo da cidade modelo, perfeita (CLARK, 2011). É curioso ressaltar que as obras previam uma opulência a princípio pouco associada às ambições socialistas; os lustres, candelabros e suntuosas escadarias do metro de Moscou pouco se coadunam com o ascetismo esperado da massa revolucionária por seus líderes. Por outro lado, é como se a grandeza do futuro perfeito fosse catalisada no presente por uma expressão de prosperidade e ostentação material.

Enquanto a distopia não se preenchia de utopia na realidade para além de sua distorção ideológica, apenas a nova *intelligentsia* soviética possuía prioridade de acesso à cultura e bens

¹⁶⁴ The superimposition of a better “soon” on a still imperfect “now” that was the basic trope of socialist realism – was also being transmitted.

¹⁶⁵ Here there is a school! ; here there is a hospital!

de consumo (FITZPATRICK, 1999). Entretanto, a conformação de uma nova elite não se enquadra no discurso stalinista sobre a realidade; ao invés de uma nova elite, uma *intelligentsia* justamente recompensada por seu comprometimento com a causa, a vanguarda da engenharia da alma revolucionária, cuja demonstração orgulhosa de suas aquisições materiais e elevação cultural configuram exemplos para as massas em urgente necessidade de instrução.

Recrudescendo como uma espécie de mentalidade que permeia o regime e a cultura stalinista, a tensão inerente à estética, primeiramente identificada por Sinyavsky, entre a distopia presente e a utopia futura é higienizada pelos “engenheiros de almas”. As consequências extremas são de um cruel *duplipensar* orwelliano, além de remeter à máxima de Marx, desta vez o Groucho, no filme *Duck Soup* (1933): “você acreditará em mim ou em seus próprios olhos?”. Stalin reitera em 1932: “O artista deve mostrar a vida de maneira verídica. E se ele o faz de tal forma, ele não pode evitar de mostrá-la se movendo rumo ao socialismo. Isto é e será o Realismo Socialista¹⁶⁶” (apud HOFFMAN, 2003, p.161, tradução nossa).

A estética soviética, como doutrina, implica na subserviência da experiência do real à ideologia. As contradições inerentes aos fundamentos da nova doutrina artística se resolvem, na retórica stalinista, pela substituição do real, da experiência do viver, por uma outra realidade, superior por ser a fundamentalmente *verdadeira*, decodificada pela vanguarda iluminada, os holofotes da nova civilização. A complexidade da vida real é achatada; deste processo, emergem elementos simbólicos *mitologizados* unidos por um fio condutor que, por agregá-los, estabelece um *continuum* lógico que substitui o real e sua complexidade indesejada por uma outra realidade, simplificada. Esta se manifesta pela reiteração incessante dos elementos mitologizados na cultura, de forma a fundi-la com a própria experiência. É a infância de Maxim Gorki como a verdadeira infância russa, repetida infinitamente como relatos autobiográficos de autores diversos; é um outro Maxim, o intrépido herói do cinema realista socialista, que rasga a tela que o confina para conclamar a população à lutar contra os nazistas na Segunda Guerra Mundial, e ativamente *participar* da guerra, como um soldado real, conforme era a crença de muitos soviéticos (KENEZ, 2001).

Isto se dá quando verdade é ideologia; e ideologia é revelação. A vanguarda abriu a cortina da ilusão que separava as massas da verdade social, universal, que lhes foi privada. Um pôster retratando camponeses felizes, trabalhando em uma fazenda coletiva com sorrisos repletos de dentes certamente não correspondia à atmosfera geral soviética de

¹⁶⁶ The artist ought to show life truthfully. And if he shows it truthfully, he cannot fail to show it moving to socialism. This is and will be Socialist Realism.

descontentamento, suspeita, fome e privações diversas que acometiam os camponeses. Quando chancelada pelo Partido, sobre a criatividade artística, e especialmente a literária, incidia o peso do dever de retratar a realidade como uma potência orientada ao ideal. Embora a realidade material, eterna rebelde, contradissesse o Realismo Socialista, a doutrina era “consistente com a premissa ideológica oficial de que o socialismo havia sido alcançado e que o conflito e as dificuldades sociais seriam em breve eliminados¹⁶⁷” (HOFFMAN, 2003, p.161, tradução nossa).

A substituição das contradições do real por sua versão ideologizada, no Realismo Socialista, é o processo que permite à doutrina estética ser o ponto de convergência de todos os desejos utópicos da intelectualidade que a precedeu. Afinal, tal processo é apenas bem-sucedido quando o futuro que determina a interpretação do presente é um futuro ideal em todos os aspectos existenciais – e a superioridade moral inerente à ação revolucionária o legitima.

O Realismo Socialista é terreno do mito, da hagiografia e essencialmente da “construção demiúrgica de um novo mundo¹⁶⁸” (LAWSEN, 1997, p.4, tradução nossa), um mundo cuja plena harmonia, ora almejada, ora conquistada, dependendo do ânimo e do sabor da retórica stalinista, é “o propósito final da Criação, a bela ausência de conflito¹⁶⁹” (SINYAVSKI, 1982, p.53, tradução nossa), a resolução sintética da batalha eterna entre forças históricas, o Éden construído que apaga a contradição entre o humano e o perfeito.

Segundo Lawsen (1997), a utopia clássica é referente a “um lugar ou comunidade humana perfeita e tende a operar como um tempo-espaco autônomo. O pensamento utópico aspira a uma coerência, simulando a harmonia de um mundo ideal¹⁷⁰” (p.26, tradução nossa). A utopia é, portanto, não-histórica; é, também, uma “planta híbrida, nascida do cruzamento entre a crença judaico-cristã em um paraíso sobrenatural e o mito helênico de uma cidade ideal na Terra¹⁷¹” (Idem). O desejo utópico pretende realizar a perfeição paradisíaca no mundano, deslocando o *perfeito* do âmbito metafísico tradicional e tornando-o uma possibilidade humana pela divinização do ser.

Durante o regime stalinista, os elementos que informam o desejo utópico se materializam também como a arquitetura de palácios para o povo: O Palácio dos Sovietes, o

¹⁶⁷ Consistent with the official ideological premise that socialism had been achieved and that hardship and social conflict would soon be eliminated.

¹⁶⁸ The demiurgic construction of the new world.

¹⁶⁹ The final purpose of Creation, this beautiful absence of conflict.

¹⁷⁰ The perfect place or human community that tends to operate as an autonomous time-space. Utopian thought strives for coherence, simulating the global harmony of an ideal world.

¹⁷¹ A hybrid plant, born of the crossing of a paradisiacal, other-worldly belief of Judeo-Christian religion with the hellenic myth of an ideal city on Earth.

projeto mais ambicioso a compor o Plano de Reconstrução de Moscou, foi concebido para tomar o lugar da Catedral do Cristo Salvador, impiedosamente demolida no começo da década de 30 (FITZPATRICK, 1999). Tratava-se do projeto de um edifício imponente, intimidante, que se pretendia ser o mais alto do mundo, tocando o céu; um monumento, um altar a sacralizar o empreendimento revolucionário, erigido nos escombros de uma igreja. Em seu topo, no lugar da cruz, uma estátua de Lênin a vigiar os cidadãos soviéticos, tementes.

Apesar de nunca ter sido concluído, sua imagem era facilmente reconhecida. No filme de Aleksandr Medevkin, *New Moscow* (1939) (KENEZ, 2001), a imagem translúcida, fantasmagórica do Palácio dos Soviéticos é sobreposta à paisagem real das ruas de Moscou – uma cidade, um mundo em que presente e futuro convivem paralelamente, quase indistintos.

A doutrina estética soviética se posiciona como a ligação, na arte, entre os dois fundamentos utópicos apontados por Lawsen, em aparente contradição. Afinal, a utopia como conclusão do processo revolucionário é um estado de perfeição terreno, mas que deve ocorrer como a consequência de um processo histórico. O futuro ideal é a expressão de um desejo que recai sobre o presente, orientando-o rumo a esse em uma espécie de profecia que se auto cumprirá, na medida em que a cultura exerça sua função pedagógica sobre as massas incultas, engenhando suas almas, reformando o espírito, transformando o homem em Novo Homem.

O caráter utópico da estética soviética, na relação precária entre socialismo e realismo, parece indicativo do favorecimento do primeiro sobre o segundo. A orientação unidimensional da cultura à promoção do socialismo acarreta na utopia como uma distorção do realismo. Dobrenko (2007) argumenta que o Realismo Socialista resulta em “de-realização”: “um efeito colateral desta operação é a de-realização da vida cotidiana: a realidade aparente deve deixar de existir para aparecer na forma de socialismo¹⁷²” (p.14, tradução nossa). O autor parece estar de acordo com a visão predominante, no presente capítulo, sobre o Realismo Socialista como uma redução do real à sua simplificação ideológica e utópica.

Há a possibilidade, pouco ventilada, entretanto, de que a crítica ao Realismo Socialista como um paradoxo insolúvel deva também abranger uma crítica à própria noção de realismo. O argumento de Dobrenko se funda na capacidade do espírito criativo de se extrair do mundo a quintessência do real; pressupõe uma realidade disponível, cotidiana, real, completamente acessível a uma expressão criativa, conferindo-lhe um atestado de honestidade e veracidade. O célebre escritor Vladimir Nabokov, já em um período posterior, descarta a própria possibilidade de um realismo literário:

¹⁷² Available reality must cease to exist in order to appear in the form of socialism.

“Realidade” de quem? “Cotidiano” de onde? Deixe-me sugerir que o termo “realidade cotidiana” é absolutamente estático, uma vez que pressupõe uma situação que é permanentemente observável, essencialmente objetiva e universalmente conhecida. Eu suspeito que você tenha inventado um expert em “realidade cotidiana”. Nenhum deles existe¹⁷³. (Cf. NABOKOV, *The Paris Review*¹⁷⁴, 1967, tradução nossa).

Realismo, para Nabokov, é a presunção arrogante de se abarcar a experiência do todo em toda sua complexidade. É tomar uma face pelo todo; a seleção para a generalização, aqui, não revela nada além do autoengano, da prepotência do homem. É perfurar a experiência até certo ponto e descrevê-la como a realidade total, geral, sendo que as camadas que compõem a realidade são infinitas. Um empreendimento frustrante que culmina na revelação da imperfeição humana, da incapacidade de se abranger mentalmente todas as complexidades do real, ou na criação de imagens convencionais e incompletas que são tomadas como revelações acerca da experiência humana em sociedade.

Nabokov argumenta que a noção de uma realidade cotidiana a ser desvendada e acuradamente retratada na literatura se baseia no pressuposto da existência de uma situação objetiva, externa e estanque (logo, completamente observável) chamada “realidade”. Nabokov critica o Realismo como dogma, juntando-se às fileiras de críticos da estética como uma possibilidade absoluta. Afirmar categoricamente a existência da realidade cotidiana como um todo em si, limitado, é a presunção de acessibilidade irrestrita à totalidade da experiência comum. Ainda, o processo convida à busca de uma essência definida e definitiva, descrita como uma *verdade* embrenhada na estrutura do real, de forma que sua natureza recôndita seja o próprio atestado de sua veracidade em contraste ao mundo como nos é dado.

A advertência de Nabokov sobre a aceitação do realismo literário como uma possibilidade inquestionável é, em suma, uma advertência que prevê a primazia da narrativa do que é real sobre a experiência da realidade.

A “realidade” aspirada pelo realismo literário deriva do termo em latim *res*, uma coisa ou estado objetivo. Consequentemente, quando nos referimos a uma descrição verdadeira da realidade, remetemos à descrição de algo que é em si mesmo, fixo e estático, o *res* passível de ser encontrado, compreendido e apreendido pelos instrumentos do realismo. Hayden White (2010) escreveu que o critério para a determinação de um estilo realista é o conteúdo do discurso, significando, por conseguinte que estilo se relacionava “à clareza cognitiva, o *insight*

¹⁷³ Whose “reality”? “Everyday” where? Let me suggest that the very term “everyday reality” is utterly static since it presupposes a situation that is permanently observable, essentially objective, and universally known. I suspect you have invented that expert on “everyday reality”. Neither exists.

¹⁷⁴ Disponível, sem paginação, em <https://www.theparisreview.org/interviews/4310/vladimir-nabokov-the-art-of-fiction-no-40-vladimir-nabokov>. Acesso em 13/07/2018.

que o escritor tinha acerca da natureza das coisas¹⁷⁵” (p.174, tradução nossa). O cerne do argumento de White reflete um aspecto incompleto da crítica ao Realismo Socialista. Se a doutrina soviética sobre as artes possui um acentuado viés utópico que distorce a representação da realidade, a acusação crítica dos efeitos deletérios deste processo passa ao largo do questionamento da possibilidade de um realismo.

O questionamento da viabilidade de um Realismo Socialista culmina, portanto, na reiteração do Realismo como possibilidade genuína; a capacidade pura de se retratar o real, turvada pela imposição de princípios socialistas utópicos. O antídoto crítico a isto é de fácil alcance: a identificação e condenação da anomalia ideológica que distancia a narrativa realista socialista de uma descrição pura do real. Entretanto, a rejeição defendida por Nabokov nos permite investigar se a raiz da utopia totalizante que incide sobre a narrativa da vida cotidiana, no Realismo Socialista, na verdade é tão nutrida pela ideia de realidade que determina o realismo literário quanto pelos fundamentos filosóficos intrínsecos à ideologia socialista.

O Realismo Socialista como a narrativa do desenvolvimento revolucionário é menos o retrato de uma utopia já estabelecida, do que do caminho árduo rumo a sua certa concretização no futuro pelos “homens interinos”. A convicção da efetividade do processo revolucionário se ancora, no Realismo Socialista, no que é alegado e imposto como realidade e seu preenchimento ideológico - e o real, aqui, é o *res*, objetivo, o que é em si mesmo. O estabelecimento do que “é” na literatura soviética seria também um sintoma de uma tendência no realismo de se buscar um esquema para a transcendência no mundo físico visível; a realidade cotidiana com uma essência oculta na qual se fundam afirmações sobre o real que negam sua base transcendente tradicional, uma metafísica alternativa.

O real, como uma essência estática passível de ser obtida e tornada mais nítida por uma expressão literária que a capture e a descreva totalmente, é a base para a reflexão e explicação de fenômenos sociais, para a atribuição de significado a estes fenômenos, bem como para sua legitimação moral. A ideologia, aqui, fornece a gramática e a estrutura simbólica que determinam o que é e como é o real.

Lukács (2000) faz referência similar ao fenômeno:

Esse vínculo indissolúvel com a existência e o modo de ser da realidade, o limite decisivo entre épica e drama, é um resultado necessário do objeto da épica: a vida. Enquanto o conceito de essência, pelo simples ato de ser posto, conduz à transcendência, mas ali se cristaliza em um ser novo e superior - exprimindo assim, por sua forma, um ser do dever-ser¹⁴ que, em sua realidade oriunda da forma,

¹⁷⁵ Cognitive perspicuity, the insight that the writer had into the nature of things.

permanece independente dos dados de conteúdo da simples existência-, o conceito de vida exclui uma tal objetividade da transcendência captada e condensada. (2000, p.45)

A essência de algo é também o elo entre este algo e o que o determina como tal. A busca por uma “metafísica” do real, na forma romântica que é a expressão do “desabrigo transcendental” (LUKÁCS, 2000) significa, em outros termos, atrelar a experiência e sua descrição em um suposto realismo literário à presunção de se ter descoberto os mecanismos totais que determinam a realidade. A suposição deste conhecimento, da realidade decodificada, de como as coisas são, por que são e como serão, que determina a experiência da realidade física, é o que viabiliza a convicção moral no sucesso revolucionário. O conhecimento total de como tudo funciona e para onde tudo caminha, das leis que regem a existência, é o ponto de partida para tornar o real algo que possa ser possuído, domado, controlado; em posse de tal poder, a engenharia da alma soviética é um feito possível e a utopia terrena, uma certeza vislumbrada.

No Primeiro Congresso de Escritores, Fadeev afirmou em discurso que era dever da literatura soviética *afirmar* a realidade soviética (VAUGHN, 1975). Uma das diretrizes básicas a informar a literatura soviética era a de tornar firme a realidade que descrevia, ou melhor, a visão sobre a realidade reiterando o lastro imanente que a alicerçava - um princípio do qual desponta a necessidade de se educar e moldar as massas (GROYS, 1992).

O realismo literário do século XIX reflete uma sociedade em que a fé no transcendente era “minada pelas implicações morais do que os cientistas diziam acerca da natureza da vida”, por “evolucionistas retratando a vida como um conflito contínuo de sofrimento enorme¹⁷⁶” (LARKIN, 2014, p.56, tradução nossa) - um sofrimento não apenas tremendo, mas agravado por ser desprovido de um propósito moral “que não a perpetuação de uma existência material sem *raison d'être* aparente¹⁷⁷” (Idem). O Realismo Socialista fornecerá uma *raison*, preenchendo de convicção a incerteza da existência, instruindo para sua afirmação.

O elemento socialista acrescido ao realismo reforça a descrição de uma realidade em desenvolvimento, dinâmica pela possibilidade de sua reforma, assumindo uma forma ideológica que tingirá o que é construído como real – e a descrição do real, nestes termos, não se confina nos limites do presente, mas se desdobra para um futuro ideal, moldável, haja vista que a “metafísica imanente” do real engloba o tempo, tornando-o previsível, uma vez conhecidas e apreendidas as leis que o instruem.

¹⁷⁶ Undermined by the moral implications of what scientists were saying about the nature of life/ evolutionists portraying life as a continuous conflict in which suffering was enormous.

¹⁷⁷ To perpetuate a material existence which itself had no apparent *raison d'être*.

O cânone realista socialista se conformou ao espelho de obras daqueles autores considerados patronos da estética soviética. A autoridade suprema é Maxim Gorki, seguido por Gladkov, autor de *Cement* (*Tsement*, 1925) e Furmanov (*Chapaev*, 1923). As obras destes autores, assim como de outros que antecedem o estabelecimento da nova estética literária soviética, tem em comum a formação de uma escatologia ao redor da Revolução como o marco zero de suas histórias, construindo uma relação de engajamento revolucionário segundo os termos do revolucionário romântico à imagem de Gorki (CLARK, 1981). Quais são os elementos do romantismo revolucionário? O heroísmo instruído pela ideia de que o processo histórico conduziu o homem soviético até onde ele estava, e que esse movimento carrega em si o potencial para a tragédia e para a felicidade, em um drama social no qual a dita verdade histórica é o manancial de sentido para a vida e para ação. Trata-se, em grande medida, da reconstituição do arco narrativo da autobiografia de Gorki, lá personalizado e aqui, um modelo.

Erich Auerbach (2003) considera a *mimesis* e a representação da realidade um dos elementos predominantes na tradição literária ocidental. O autor identifica o Realismo moderno como uma prática autorreferente em que o Realismo entende a si próprio como real, revelando uma prática literária engajada na descrição fidedigna da realidade:

A abordagem séria do cotidiano, a ascensão de grupos humanos mais extensos e “inferiores” à posição de tópico temático para representação existencial-problemática; por outro lado, a inclusão de pessoas aleatórias e eventos no curso geral da história contemporânea, a fluidez do cenário histórico - são fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma elástica e abrangente do romance gradativamente se imponha como a forma para abarcar tantos elementos¹⁷⁸ (AUERBACH, 2003, p.491, tradução nossa).

O autor destaca dois temas caros ao realismo que se aprofundam na literatura realista socialista: a representação do cotidiano, priorizando o retrato das classes desfavorecidas e a relação destas com a história. A realidade, então, se manifesta nas obras pela interação do sujeito com os aspectos sociais, políticos e históricos que determinam e deslocam sua posição. A interação é problemática e desperta conflitos existenciais. Afinal, a realidade moderna, na literatura, é movediça; há fluidez, não apenas na história, mas em um contexto sociopolítico no qual toda relação interpessoal tem sua solidez ameaçada. O sujeito literário estabelece uma relação problemática com um mundo cuja incerteza e fluidez não se modulam de acordo com

¹⁷⁸ The serious treatment of everyday reality, the rise of more extensive and inferior human groups to the position of subject matter for problematic-existential representation; on the other hand, the embedding of random persons and events in the general course of contemporary history, the fluid historical background – these, we believe, are the foundations of modern realism, and it is natural that the broad and elastic form of the novel should increasingly impose itself for a rendering comprising so many elements.

os desejos interpretativos do personagem, mas cuja natureza se apresenta como algo que é, como fatos incontornáveis rígidos com os quais ele terá que lidar e sobre os quais se posicionar.

Durante o século XIX, Auerbach (2003) identifica uma expressão de tal relação como desejos individuais de mobilidade social em um rígido estamento classista: o mundo do realismo é um mundo que se entende historicamente, e história como a decadência da velha ordem, de relações estáveis e verdades dadas. O indivíduo se desloca pelo mundo em busca de si, refletindo a busca de sua posição em um mundo que é o que é, mas cujos mecanismos e razões podem ser revelados pelo empreendimento humano.

Há, também, no realismo literário, uma relação aparentemente contraditória entre um mundo a princípio mais fluido (reflexo das incertezas históricas resultantes da decadência de antigas certezas sobre a ordem, especialmente após a Revolução Francesa) mas também mais firme, sua complexidade inamovível, sua objetividade ressaltada. Prensado entre os dois, o sujeito.

Em *Teoria do Romance* (2000), Lukács entende o romance como a manifestação de uma modernidade problemática, na qual o ser humano se desprende da certeza da bússola moral do transcendente. Como um reflexo desta perda gradativa, Lukács identifica no realismo um processo que se recrudescer no Realismo Socialista: a representação e tematização do real de forma a criar uma realidade e educar os leitores em uma maneira específica de agência sobre ela. O romance moderno é terreno, e a Terra é um mundo feito por seres humanos.

Habitando um mundo que é como os filmes mais sombrios de Ingmar Bergman, no qual Deus é silencioso, no qual significados não se garantem nem se revelam espontaneamente, no qual tudo é confuso e incerto, o ser humano se encontra em perpétuo estranhamento em seu próprio lar, em eterna busca por orientação e posicionamento. Um romance realista narra um mundo que se apresenta ao homem somente mediante suas limitações sensoriais, sua capacidade cognitiva e seus poderes de representação. Por conseguinte, este mundo será limitado aos aspectos da vida real que não transpassem a capacidade representativa do homem.

Nestes termos, Lukács aponta uma proclividade normativa no realismo. No mundo sem significado aparente, no qual seu lastro transcendente é questionado, no qual o homem vaga em solidão em um terreno movediço, em uma estrutura instável, o realismo literário tende a impor um “real” sobre o mundo e afirmá-lo como o que é. O romance moderno seria um produto do confinamento da realidade à cama de Procusto. O estabelecimento de uma “metafísica imanente” age como um antídoto desesperado ao caos, à incerteza inspirada pela demolição dos velhos símbolos e o questionamento da autoridade transcendente.

Na doutrina realista socialista, ela emergirá como uma revelação sobre o funcionamento da sociedade e do mundo, em leis históricas rígidas que determinam relações sociais. A presunção do conhecimento total permite a presunção da capacidade de se prever e antecipar os rumos históricos, aproximando o presente do futuro; permite também a ampliação da agência humana como capaz de reformar a realidade e o espírito humano, em substituição às restrições que limitam a capacidade humana inerentes à metafísica suplantada. A utopia terrena torna-se uma certeza histórica no horizonte futuro, viável mediante a educação das massas sobre o real. Vaughn (1975) cita uma cartilha soviética que resume o pensamento como um dever: “O aspecto socialista mais importante é a natureza visionária da arte, uma vez que o artista está armado com o conhecimento do que irá acontecer no futuro e se esforça, pela arte, para materializá-lo¹⁷⁹” (p.42, tradução nossa).

Ao reiterar uma metafísica imanente do real, a forma do romance do Realismo Socialista corrobora a natureza problemática da relação entre o sujeito e o mundo no romance realista, mas procura transcendê-la ou desfazê-la pela convicção na força da história e por exemplos heroicos oficiais.

Neste sentido, ao ressaltar a relação entre indivíduo e história, a interpretação do romance realista socialista como a forma modificada de um *Bildungsroman* é tentadora. Em Bakhtin (1986), o herói de um *Bildungsroman* (romance de formação) compreende um encadeamento histórico de eventos. Seus ritmos pessoais no cotidiano, sua vida privada, são sempre embebidos em componentes culturais específicos que refletem um significado coletivo em uma escala maior. Sua jornada e experiências expressam um entendimento da verdade coletiva de uma nação ou cultura em determinado momento histórico. O protagonista, portanto, é a “sinédoque de uma experiência histórica coletiva¹⁸⁰”. (BOES, 2006, p.278, tradução nossa).

Bakhtin enquadra o *Bildungsroman* como um tipo de romance que exerce uma função sobre o leitor. A obra deve apresentar a este a imagem do homem em um “processo de tornar-se”. (BAKHTIN apud STEINBY, 2013). Em tal processo, o protagonista situa-se no trânsito entre diferentes momentos históricos¹⁸¹:

¹⁷⁹ The most important socialist aspect is the forward-looking nature of art, since the artist is armed with knowledge of what must happen in the future and works through his art to bring it about.

¹⁸⁰ Synecdoche for a collective historical experience.

¹⁸¹ Segundo Bakhtin (1986), o homem emerge, torna-se e conforma sua identidade de maneiras diversas, mediante a dependência do grau de assimilação do tempo histórico real. Desta forma, existem vários tipos de *Bildungsroman* e sua variedade não pode ser reduzida no presente texto. Descritos por Bakhtin, os tipos de romance de formação representam o que podem ser considerados os principais elementos temáticos do sistema literário do *Bildungsroman* (GOLBAN, 2017). Os dois primeiros tipos expressam uma qualidade de emergência cíclica pela qual o autor narra o processo de desenvolvimento da infância à maturidade, demonstrando as mudanças internas essenciais da natureza humana. No segundo tipo, em tal processo a vida e o mundo são tidos como escolas de

(O herói) emerge juntamente com o mundo e reflete a emergência histórica deste próprio mundo. Ele não está mais em uma época, mas na fronteira entre duas épocas, na transição de uma para a outra. Tal transição se concretiza nele e por meio dele [...] É como se os próprios alicerces do mundo estivessem mudando, e o homem devesse mudar de acordo¹⁸². (BAKHTIN apud STEINBY, 2013, p.113, tradução nossa).

O herói se transforma e suas mudanças adquirem significado na trama, reinterpretando-a, reconstruindo-a: “o tempo é introduzido ao homem, penetra sua própria imagem, fundamentalmente modificando o significado de todos os aspectos de seu destino e vida” (BAKHTIN, 1986, p.21, tradução nossa). Se o *Bildungsroman* comungará, para Bakhtin, da mesma interpretação do mundo como experiência, como escola, o subgênero se tornará valioso por enquadrar a formação do homem como um processo de transição – o processo de formação do protagonista o torna símbolo de um ponto de inflexão histórico, ao passo que também o reveste de capacidade para a agência histórica. Assim, tal transição ocorre nele e por meio dele:

Ele é compelido a se tornar um novo tipo, sem precedentes, de homem. O que ocorre aqui é precisamente a emergência de um novo homem. A força organizadora do futuro é, conseqüentemente, extremamente forte aqui – e não se trata, obviamente, de um futuro privado biográfico, mas um futuro histórico. É como se os próprios alicerces do mundo estivessem se transformando, e o homem deve mudar de acordo [...] A imagem do homem emergente começa a suplantar sua natureza privada (com limites, claro) e entrar em uma nova esfera espacial de existência histórica, completamente nova.¹⁸³ (BAKHTIN, 1986, p.24, tradução nossa).

Paralelamente, Lukács (2000) identifica a estrutura comum do romance de formação:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (p.82).

ensino pela experiência. O terceiro, o tipo biográfico, se desdobra em um tempo que é o produto da criação mútua entre personagem e destino. O quarto tipo é o romance didático-pedagógico, no qual é narrado o processo de educação no sentido formal do termo. O quinto tipo, considerado como um romance de formação genuinamente realista, se difere dos quatro anteriores na medida em que o indivíduo se transforma em um mundo que não é estático – um pano de fundo imóvel, *ready-made* no qual a emergência individual ocorre. Nos quatro tipos anteriores, o indivíduo emerge em um mundo calcificado: seu desenvolvimento, portanto, significa o reconhecimento da imutabilidade e a adaptação. No quinto tipo, a formação da identidade é inexorável à emergência da história – a formação individual ocorre no tempo histórico real. O indivíduo encontra-se no ponto de transição entre épocas e tal mudança ocorre interna e externamente em um processo reflexivo - é este ao qual nos referimos no presente capítulo.

¹⁸² (the hero) emerges along with the world and he reflects the historical emergence of the world itself. He is no longer within an epoch, but on the border between two epochs, at the transition point from one to the other. This transition is accomplished in him and through him [...] it is as though the very foundations of the world are changing, and man must change along with them.

¹⁸³ He is forced to become a new, unprecedented type of human being. What is happening here is precisely the emergence of a new man. The organizing force held by the future is therefore extremely great here—and this is not, of course, the private biographical future, but the historical future. It is as though the very foundations of the world are changing, and man must change along with them.[...] . The image of the emerging man begins to surmount its private nature (within certain limits, of course) and enters into a completely new, spatial sphere of historical existence.

Um *Bildungsroman* convencional narra a jornada do protagonista até a aquisição de algum tipo de autoconsciência suscitada por seu vagar por um mundo indiferente que até pouco tempo antes lhe era privado (MAAS, 2000). Um romance realista socialista também irá retratar o caminho do protagonista até um objetivo de consciência plena. O estranhamento e alienação em um mundo no qual deveria estar integrado, em seu próprio lar, é uma característica do sujeito literário moderno que ecoa na conformação do Realismo Socialista e justifica a metafísica que o sustenta: na distopia do presente, na ausência da certeza de uma realidade que o corrobore, o sujeito habitará uma imagem ideológica do real que lhe forneça sentido, um porto seguro no absurdo do real que não só o torna palatável como se pretende um farol, iluminando-o. Se a carência de um sentimento intrínseco de pertencimento motiva o protagonista a buscar sua própria posição no mundo, ele o fará em uma realidade mapeada ideologicamente, partindo de seu lar familiar, marcado pela privação, até seu novo lar, na ação revolucionária do Partido.

Haja vista o caráter inerentemente programático de um *Bildungsroman*, a jornada de seu herói, simultaneamente símbolo e agente de mudança histórica, será naturalmente evocada como inspiração para a atuação no mundo externo, em um movimento literário que almejava a transformação e o domínio histórico da realidade (GUNTHER, 2001).

Katerina Clark (1981), entretanto, adverte para associações diretas entre o Realismo Socialista e o *Bildungsroman*. Segundo a autora, um romance realista socialista seria demasiadamente “ritualizado” para ser uma variante politizada de um *Bildungsroman*: a evolução da consciência do herói não é individual, mas representativa de um desejo oficial de transformação de toda uma população, uma “engenharia da alma”.

A trama realista socialista seria essencialmente a narrativa histórica e educativa do protagonista, da libertação da ignorância alienada à uma nova forma de consciência superior. Clark (1981) aponta nas obras do Realismo Socialista uma função pedagógica, pela representação simbólica da jornada do protagonista como um rito de passagem didático, incessantemente reiterado em inúmeras obras. Esta função se exprime por uma macroestrutura comum, que conjuga e coordena os elementos narrativos do romance soviético, restrito pela expectativa da performance de uma função edificante e por expectativas partidárias.

A autora afirma: “Se sua trama fosse despida de todas as referências a uma época ou lugar específico, ou a um tema particular do romance, ela seria destilada à sua essência mais

geral¹⁸⁴” (CLARK, 1981, p.5, tradução nossa). O esqueleto que sustenta o romance realista socialista é o *master plot*.

Para inserir-se no cânone, o romance realista socialista deveria reproduzir o *master plot*, o elemento organizador e determinante dos eventos cruciais da obra, seu começo, clímax narrativo e seu final. Ademais, é deste elemento que desponta a uniformidade de símbolos e temas comuns à literatura soviética (encontrando seu auge monolítico durante o regime stalinista), determinando profundamente seu caráter padronizado.

O *master plot*, portanto, é de acordo com Clark uma constante e é dela que emanam os elementos ideológicos que conformam o romance soviético; é o recurso que reitera a visão oficial sobre os mecanismos do mundo e ilustra a autoridade moral que reveste a ação revolucionária. A autora é categórica: “Para um romance soviético ser realista socialista, ele deve replicar o *master plot*¹⁸⁵” (1981, p.6, tradução nossa).

É um entendimento imediato, atribuir a ubiquidade do *master plot* à sua imposição forçosa pelo aparato estatal soviético. Afinal, a criatividade restrita por protocolos oficiais, mesmo em prol de uma autoridade moral que a defina como tal, ainda é impedida de se manifestar livremente. Clark, entretanto, enxerga uma complexidade de elementos a determinarem o deserto criativo soviético. Porquanto a liderança partidária, em relação simbiótica com a *intelligentsia* revolucionária, tenha fomentado a canonização dos aspectos que compõem o *master plot*, “o movimento da política e ideologia à literatura está longe de ser uma via de mão única¹⁸⁶” (1981, p.7, tradução nossa).

O diálogo entre literatura e a realidade extraliterária é sempre intrincado. Bakhtin (1978) observa uma interação dialética:

O trabalho artístico é atraído por conflitos e contradições dentro de um horizonte ideológico. Ele absorve elementos do ambiente ideológico e se deixa penetrar por eles, além de se distanciar de outros elementos externos a este. Portanto, no processo histórico, “extrínseco” e “intrínseco” se permutam dialeticamente, e, é claro, não permanecem os mesmos quando isto ocorre. O que é extrínseco à literatura hoje, uma realidade extraliterária, pode adentrar a literatura como um fator intrínseco construtivo amanhã. E o que é literário hoje, pode vir a ser uma realidade extraliterária amanhã¹⁸⁷. (p.154, tradução nossa).

¹⁸⁴ If its plot were stripped of all references to a specific time or place or to a particular theme of the novel, it could be distilled to a highly generalized essence.

¹⁸⁵ In order for a Soviet novel to be Socialist Realist, it must replicate the master plot.

¹⁸⁶ The movement from politics and ideology to literature was far from being a one-way street.

¹⁸⁷ The artistic work is drawn into the conflicts and contradictions within the ideological horizon. It is penetrated by and absorbs some elements of the ideological environment and turns away other elements external to it. Therefore, in the process of history, "extrinsic" and "intrinsic" dialectically change places, and, of course, do not remain unchanged as they do so. That which is extrinsic to literature today, is an extra-literary reality, can enter

A fronteira entre o literário e o não-literário na realidade cultural soviética é porosa; a indistinção do termo *literatura*, entre o fictício e o fato jornalístico, agrava o cenário de confusão. Trata-se de um fenômeno especialmente russo, segundo Clark, quando o conteúdo literário como expressão artística e seu uso na cultura como fórum e tribunal de ideias são intensamente encorajados por forças políticas. Em adição, o literário é notoriamente a expressão das ansiedades russas no que se refere à posição da nação perante o mundo ocidental, para sempre em busca de uma identidade – o espírito de Chaadaev, incansável.

De acordo com a autora, existem ao menos seis elementos majoritários na cultura soviética que conformam o processo generativo da literatura. O processo literário em si; a ideologia marxista-leninista; os mitos e imagens heroicas da *intelligentsia* radical russa, traduzidos à maneira bolchevique; a miríade de fóruns não-literários pelos quais jorra a corrente ideológica oficial – imprensa, plataformas políticas, histórias oficiais, fundamentos teóricos - aos quais Clark se refere como “retórica”; políticas e eventos oficiais e atores individuais proeminentes nestes, com o conjunto de valores que supostamente representam. São elementos cuja interdependência preenche o *master plot*, determinando o esquema simbólico “mitologizador” da realidade que alegadamente reflete, e cuja existência desafia a interpretação simplificada de que os elementos do Realismo Socialista meramente se despejam sobre os artistas, de cima para baixo. O ovo e a galinha, se sucedendo ciclicamente, infinitamente: “os principais atores da cena política eram eles mesmos inadvertidamente envolvidos em papéis sugeridos pela cultura revolucionária, e muito desta, originou-se na literatura¹⁸⁸” (CLARK, 1981, p.8, tradução nossa).

Neste sentido, o *master plot* é o esqueleto ideológico que sustenta o corpo simbólico de uma obra realista socialista, e muitos de seus componentes são advindos da própria prática literária; é local da evidência de um elo de ligação entre a literatura soviética e o utilitarismo literário que a precedeu. Por ele, ocorre a atualização dos mitos e clichês caros à ficção radical russa do século anterior. Por conseguinte, o *master plot* também será o veículo dos desejos utópicos radicais e da imagem do real, ideológica, que predominará no Realismo Socialista e no entendimento stalinista da realidade soviética.

Como se conforma, então, a relação entre a literatura soviética e o extraliterário, uma vez que repousa na expressão criativa oficial a responsabilidade pedagógica da vanguarda

literature as an intrinsic, constructive factor tomorrow. And that which is literary today can turn out to be an extraliterary reality tomorrow.

¹⁸⁸ The principal actors on the political scene were themselves caught up in acting out roles suggested to them by revolutionary lore, and much of that lore, in turn, originated in literature.

revolucionária de catalisar a evolução da sociedade rumo à sua instância superior? Clark (1981) encontra um aspecto na forma literária soviética, predominante até o ocaso da tirania stalinista – seu caráter ritualístico. Um romance realista socialista é ritualizado ao repetir a estrutura do *master plot*. Nele, em si, estão codificados os valores ideologicamente sustentados e as intenções sobre o real, assim como os fundamentos filosóficos e existenciais que os informam.

O ritual é a manifestação simbólica que concentra significados culturais mais intimamente embrenhados em uma sociedade. Em um sentido geral, Victor Turner (1979), dentre outros antropólogos, demonstram que rituais encenam transformações sociais simbolizadas em ritos de passagem. Segundo o autor, todo ritual é composto de três fases distintas – separação, transição e incorporação. As fases de um ritual podem ser enfatizadas de maneiras distintas em diferentes obras de arte. Campbell em *The hero with a thousand faces* (1971) estabelece a jornada prototípica do herói que ocorre como uma representação literária dos ritos de passagem. Campbell estabelece o *monomito* célebre; separação – iniciação – retorno: o herói sai de seu estado inicial rumo ao desconhecido, enfrenta obstáculos a princípio desconhecidos e uma vitória decisiva é alcançada. O herói, então, retorna de sua aventura transformado, agora imbuído do poder de iluminar seus companheiros acerca de verdades externas, distantes.

Clark (1981) afirma que todo ritual fornece uma forma a elementos culturais difusos, provendo um princípio ordenador, “lentes focais para forças culturais¹⁸⁹” (1981, p.9, tradução nossa). Em outros termos, rituais personalizam significados abstratos que permeiam uma determinada cultura, organizando-os em uma narrativa abrangente. Rituais, tais quais descritos pela autora, sempre acarretam algum tipo de transformação no qual o sujeito passa de um estado a outro – seu progresso reiterando alguma ideia cultural central da sociedade, como por exemplo, a transição de menino a adulto, de estrangeiro a cidadão.

No reino literário, o *master plot* desempenharia uma função similar ao ritual, em uma adaptação política, revolucionária do mito de Campbell. A estrutura comum aos romances soviéticos do Realismo Socialista molda-os como parábolas do desenvolvimento e da afirmação revolucionária, ideológica sobre o real; a corroboração e a ilustração da história como um processo de fim conhecido e ideal.

O protagonista padrão de um romance do Realismo Socialista é um indivíduo relativamente modesto, um trabalhador, um soldado, um burocrata de menor patente do Partido. Ele é o epicentro da inflexão histórica e reúne em si todos os atributos valorosos exaltados pela

¹⁸⁹ Focal lenses for cultural forces.

retórica oficial soviética; a princípio como potência, e, na conclusão da narrativa, completamente realizados. O protagonista é o *herói positivo* e a obra que habita narra seu desenvolvimento. O herói positivo é um exemplo moral a ser copiado na realidade; cada atributo positivo seu integra uma função pedagógica, utilitária sobre a sociedade. Desta forma, o herói positivo posiciona-se como o ponto de encontro entre as aspirações da *intelligentsia* radical do século XIX e os ideais bolcheviques sobre a sociedade perfeita em construção; o herói positivo é o protótipo do Novo Homem Soviético.

As fases de sua vida recapitulam, simbolicamente, os estágios de progresso histórico postulado pela doutrina marxista-leninista. O clímax do romance simboliza o clímax da história, revelando seu aspecto utópico. A jornada do herói positivo é a realização, em um nível individual, da solução revolucionária para a condição humana.

O aspecto ritualístico do romance soviético se expressa por símbolos, a iconografia que compõe o herói positivo, bem como as funções narrativas que ele desempenha, sob a forma do *master plot*. O esquema simbólico e as funções narrativas se arvoram no ideário utópico pré-revolucionário, mas “com significados que definitivamente derivam do marxismo-leninismo” (Clark, 1981, p.9, tradução nossa). À despeito de seu fundamento ideológico aparente, o *master plot* pode se manifestar de maneira abrangente, irrestrita a um subtexto irredutivelmente marxista-leninista; sua estrutura é rígida, porém maleável, no sentido de que seus significados simbólicos se adaptarão na medida em que a retórica política se ajustará para legitimar a realidade social soviética.

Nos romances autorizados pelo regime stalinista, não obstante a diferença em ambientação e contexto, os eventos que compõem as narrativas reproduzirão um padrão - e sua reprodução é em si uma afirmação da continuidade da mentalidade leninista sobre a literatura e do radicalismo intelectual que a precede. Retrospectivamente, a cultura stalinista tornará todo aspecto ritualizado da sociedade, (da qual se pretende única expressão válida) a reiteração de uma tradição revolucionária que encontra seu refinamento no presente/futuro radiante soviético.

Há, inculcada no *master plot*, uma espécie de gramática do romance soviético e um manual de conversão à verdade revolucionária; *master plot* é uma prescrição sobre a literatura, sobre o ser humano e sobre a realidade. Nele, o realismo se comprime em Realismo Socialista.

O modelo, inspirado pelo catálogo de funções literárias do conto folclórico russo de Vladimir Propp (1848), conjuga símbolos em funções que se repetem, e maior e menor intensidade, como: “Prólogo”, no qual o herói chega a uma localidade na qual a ação se desdobrará; “Preparação da Tarefa”, em que o herói percebe que há algo de errado no ambiente

em que o enredo se desenrola e decide corrigi-lo com a ajuda do povo (geralmente, em consonância com protocolos estatais), inspirando-o à ação coletiva; “Transição”, na qual o herói enfrenta obstáculos diversos em busca da realização de sua tarefa, como a apatia do povo, desastres naturais, terroristas contrarrevolucionários, burocratas antagonistas e inimigos de classe. Nesta etapa, o herói frequentemente encontra dificuldades em controlar suas emoções e busca a ajuda de um mentor, uma autoridade estatal para guiá-lo em sua jornada.

Em seguida, há o “Climax”, no qual o objetivo do herói parece intangível e frente a obstáculos que quase o matam, ele é acometido pela dúvida, solucionada no próximo estágio, Iniciação, na qual sua incerteza é aplacada pela figura de um mentor que lhe confere força e determinação. No “Final”, ou “Celebração da Incorporação”, o herói celebra o cumprimento de seu objetivo inicial, resolve problemas emocionais, discursa louvando os camaradas vivos e mortos, e finalmente transcende seus impulsos individuais egoístas adquirindo uma identidade extrapessoal no coletivo, alcançando assim um patamar superior de consciência.

Mais relevante do que a identificação da repetição das funções literárias, segundo a autora, é a dimensão de significados que carregam, haja vista a primazia dada pela crítica soviética ao conteúdo sobre a forma. Quando os padrões convencionais do romance soviético se enrijeceram, durante o stalinismo, um sistema simbólico assentou-se como o núcleo duro da cultura realista socialista. Embora símbolos sejam “polissêmicos em si mesmos, quando incorporados no *master plot*, eles assumem significados específicos bem definidos¹⁹⁰” (CLARK, 1981, p.12, tradução nossa). Da sua reprodução incessante pela cultura oficial soviética germinará uma realidade *mitologizada*.

Tal realidade, mesmo sendo reflexo do esforço de homogeneização da cultura, se tingem pelo influxo de inúmeros e distintos membros da *intelligentsia* revolucionária na conformação da estética literária soviética. Embora adeptos da mesma “linguagem” e adequados às interpretações oficiais, o conjunto de ideias e valores de grupos diversos dentro da *intelligentsia* por fim contamina a interação entre os elementos que compõem a linguagem oficial. Por conseguinte, os fatores que se associam na consolidação da cultura soviética produzem o Realismo Socialista como a expressão de um arcabouço filosófico e cultural diverso, ainda que convergente em determinados aspectos, reunidos em uma mídia que os ressalte – o romance.

A estrutura comum do romance soviético persevera sobre o tempo quando captura as ansiedades, as crenças, as tensões e as questões inerentes à uma cultura, pra além das balizas

¹⁹⁰ These signs are polysemic in themselves, but, when incorporated in the master plot, they take on very definite, specific meanings.

que a delimitam oficialmente. Desempenhando uma função ritualística sobre a sociedade, o *master plot*, então, é “a expressão literária das categorias-chave que organizam a cultura¹⁹¹” (CLARK, 1981, p.14, tradução nossa) em narrativas convencionais, subvencionadas, na realidade soviética, pelo estado e filtradas ideologicamente. Nestes termos, os elementos utópicos que perpassam as obsessões existenciais da *intelligentsia* russa transbordam sobre a expressão criativa soviética, preenchendo uma ideologia marxista-leninista que os abriga e os funde com as tendências utópicas que lhes são próprias, fornecendo uma linguagem comum.

A função ritualística é, essencialmente, encenar alguma forma de transformação. O objeto ritualizado se move de um estado a outro; o movimento é uma forma de progresso que carrega consigo o peso de uma ideia proeminente na cultura. Se o *master plot* retrata ritualisticamente a transição conforme a ideia de progressão histórica à moda marxista-leninista, é esperado que o romance Realista Socialista se realize como a narrativa da vitória do proletariado, em ação revolucionária constante que conforma um Estado virtuoso, que por sua vez denuncia a dissolução do sistema classista até sua evolução derradeira como uma sociedade de perfeição ideal.

Clark (1981), entretanto, não aponta a luta de classes como o tema ubíquo da doutrina literária soviética que determinará sua estrutura. Curiosamente, a batalha do drama revolucionário será travada no âmago do indivíduo, em uma narrativa que posicionará seu desenvolvimento em uma sociedade dinâmica. O arco narrativo do indivíduo, sob a forma de herói positivo, será na literatura a metonímia do movimento revolucionário rumo à sua conclusão bem-sucedida.

Trata-se de “uma versão abstrata do desenvolvimento histórico por conflitos classistas¹⁹²” (p.16, tradução nossa). O progresso histórico é retratado não como a resolução derradeira do conflito entre classes, mas pela representação alegórica da transição do espírito individual de um estado de *espontaneidade* a um pleno estado de *consciência*. Pela resolução desta dialética, o herói positivo alcança um patamar superior de existência e está finalmente apto a construir e habitar o paraíso socialista.

No modelo, a aquisição de uma nova *consciência* se expressa por ações políticas controladas, disciplinadas e guiadas por indivíduos politicamente engajados, cujo comprometimento revolucionário já os elevaram previamente ao estágio superior de existência. *Espontaneidade*, por outro lado, é a forma bruta, rudimentar da personalidade individual não

¹⁹¹ It is the literary expression of the master categories that organize the entire culture.

¹⁹² An abstract version of the class-struggle account of history.

domada nem esclarecida pelas verdades revolucionárias; a ação desprovida de consciência política, o atraso servil, a mentalidade sufocada por velhos costumes, a fé nos velhos deuses, a violência desordenada. A espontaneidade marca a ação humana não contributiva às forças históricas, o movimento pela inércia.

A concepção marxista de desenvolvimento histórico atualizada por Lênin restringe o desenvolvimento social a uma sucessão de conflitos dialéticos entre forças “espontâneas” e forças representativas de uma consciência potencial, incipiente no âmago espontâneo de formas sociais mais primitivas. Da interação dialética entre aos movimentos emana a força motriz do progresso, em um processo que atinge seu clímax na materialização dos desejos utópicos sobre a realidade ideal, difusos e imprecisos, mas que se revestem de certa organização a partir de sua tradução ideológica, possível em uma imagem do real delimitada.

Os conflitos que pontuam o progresso histórico se resolvem em sínteses incessantes sob a forma de revoluções que geram formas de espontaneidade e consciência cada vez mais sofisticadas até o estágio histórico derradeiro sob a forma de comunismo, a solução derradeira da dialética. O modelo de desenvolvimento histórico descrito desta maneira revela seu fundo hegeliano e prevê o triunfo da consciência, “[...], mas a forma de consciência será tal que não se oporá à espontaneidade; não haverá mais conflito entre as respostas naturais do povo e os melhores interesses da sociedade¹⁹³” (CLARK, p.16, tradução nossa). A tensão existente entre indivíduo e sociedade se resolve em uma síntese final que integra organicamente o individual ao coletivo de maneira a dissolver as diferenças entre o um e o todo.

É esperado da literatura, então, que reitere a *mitologização* oficial da realidade, provendo contextos em narrativas cuja função pedagógica deve reforçar a passagem da espontaneidade à consciência como um processo chave para a transformação do ser humano soviético. O aspecto ritualístico do *master plot* personaliza o grande drama histórico marxista-leninista sob a forma de símbolos que emergem de uma narrativa biográfica: “o herói positivo passa de um estado de relativa espontaneidade a um grau elevado de consciência, a qual ele obtém por uma revolução individual¹⁹⁴” (Idem). No âmbito individual, o estágio superior implica em um nível de consciência que habilita um autocontrole absoluto, guia e origem de todas as ações individuais; o estágio inferior se expressa anarquicamente, de maneira visceral em ações egoístas. A batalha milenar entre as forças antagônicas da história afunila-se na

¹⁹³ [...] but the form of "consciousness" will then be such that it will no longer be in opposition to "spontaneity"; there will no longer be conflict between the natural responses of the people and the best interests of society.

¹⁹⁴ the positive hero passes in stages from a state of relative "spontaneity" to a higher degree of "consciousness," which he attains by some individual revolution.

narrativa individual em que o sujeito doma seus instintos “animalescos”, libertando-se, por conseguinte, de uma estrutura mental determinada por uma estrutura social arcaica, ultrapassada, por meio de uma nova autodisciplina que o evolui para uma identidade extra pessoal.

Nestes termos, o indivíduo consciente só o é quando se sincroniza com o recorte ideológico do real, tomado como a realidade totalmente revelada em seus mecanismos determinantes. O ritual, na literatura soviética, é a descrição normativa da reforma do espírito humano à sua forma superior, soviética; a planta da literatura soviética também é a planta da “engenharia da alma”.

A dicotomia espontaneidade/consciência, haja vista que o grau elevado aspirado é tributário da aquiescência à revelação das leis históricas, inevitavelmente traz à tona o dilema do homem interino como determinante/determinado. Se Marx enfatiza o caráter impessoal das transformações históricas, permitindo paradoxalmente uma margem para a ação do homem como viabilizador de circunstâncias, a revolução para os radicais russos era obviamente uma necessidade prática. A solução leninista para tornar o movimento revolucionário em realidade concreta logicamente implicava na resolução do dilema pela atribuição de uma capacidade maior ao homem de tomar as rédeas do processo histórico - daí a reiteração da necessidade de uma “vanguarda revolucionária”, *consciente*, a compor as fileiras do Partido e encabeçar o processo revolucionário histórico de forma a garantir sua síntese.

A vanguarda propaga a verdade revolucionária; os escritores que a integram, seguindo as diretrizes soviéticas sobre a literatura, desempenharão a função didática de resgatar as massas incultas do obscurantismo feudal e capitalista; a função de regar a semente de consciência na espontaneidade natural do espírito desregrado. O veículo para a transformação, expressa na literatura realista socialista, será pelo exemplo acabado do herói positivo após a reforma de seu espírito e sua imersão total na causa revolucionária - o ritual como exemplo que salta da página e habita o mundo real.

A vanguarda revolucionária é também o sintoma de uma espécie de “russificação” da filosofia marxista – sua adaptação aos dilemas sociais perenes russos, em contraste com sua origem em uma sociedade industrial avançada. Sua aplicação em um painel social colorido por um passado feudal recente resalta as condições políticas e intelectuais diferentes do povo russo, e a existência de uma vanguarda como a nova consciência, símbolo do vislumbre do futuro, passa a ser entendida como uma necessidade concreta.

Outro indício da adaptação russa da ideologia marxista é a diferença terminológica da dialética. A oposição entre espontaneidade e consciência não existe como tal nos escritos de Marx (CLARK, 1981); o modelo análogo de desenvolvimento histórico dialético é posto como uma oposição entre um estado de *liberdade*, no qual o homem molda sua relação com o meio, subordinando-o ao seu arbítrio de acordo com o uso pleno de sua capacidade racional, e *necessidade*, as circunstâncias materiais do meio que constroem e prendem o homem à inércia do movimento histórico.

Nos debates acerca do futuro da sociedade russa, intensos no século XIX, a oposição marxista adaptou-se ao leque de ansiedades perenes da intelectualidade radical do país (Idem). Em *What's to be done* (1902), Lenin consolida a tradução como a dicotomia entre *soznatel'nost'*, um estado do espírito de consciência e clareza de percepção de um povo, correspondendo à pretensão da *intelligentsia* de representação e futuro da consciência coletiva, e *stixijnost'*, um estado de espontaneidade natural cuja conotação de ignorância atrelada à inocência, atribui ao termo aspectos positivos e negativos. *Stixija*, “elemento”, denota um sentido de forças incontroláveis da natureza e humanas, elementares, mas também um sentido que estabelece correspondência entre o natural e o pertencimento, uma situação de inclusão orgânica que se opõe à artificialidade de sistemas sociais alienantes.

Postas em um binário, *stixijnost'* e *soznatel'nost'* sistematizam e simplificam, por sua oposição, as questões intelectuais russas do período pré-revolucionário. A dicotomia é o sentido global que abarca oposições entre atraso feudal/modernidade urbana, precariedade intelectual das massas/vanguarda intelectual, eslavofilia tradicional/integração ao ocidente. Ainda, há implícita uma óbvia hierarquia inerente à dialética, a qual Lenin reiterará incessantemente em seus escritos e que será reproduzida nos romances realistas socialistas – sua retórica preenche seus textos com imagens de indivíduos trazendo a luz à escuridão do atraso do povo russo; a revelação de uma nova metafísica, em uma nova imagem do real, transformadora, que catalisa o crescimento da semente da consciência, existente mas embrionária, na espontaneidade ingênua de um povo, acordando-o para a verdade.

O potencial para a consciência, transformadora, concretiza-se pela ajuda oficial na metamorfose do espírito russo comum, evoluído pelo engajamento revolucionário que o situa como ator histórico. A cultura soviética fornecerá o ritual que viabiliza o processo, em narrativas transformadoras de exemplares heroicos representativos do corpo de valores e comportamento entendidos como ideais, como antídotos ao atraso e à distopia da velha ordem.

O desejo utópico acende o pavio da mudança e materializa-se em ação revolucionária, a prática que possibilita o movimento do indivíduo de um extremo ao outro da dicotomia.

Hoffman (2003) argumenta que a doutrina realista socialista se consolida no regime stalinista a partir do reconhecimento de autoridades culturais, exaltadas oficialmente como profetas da mentalidade revolucionária.

Nenhuma figura pairava ubiqüamente sobre a cultura do Realismo Socialista como Maxim Gorki. Seu retorno à URSS em 1931 o consagra como autoridade máxima sobre assuntos do espírito russo; suas obras são textos dogmáticos, sua biografia imortaliza-se como a vida soviética definitiva, mítica, determinante da veracidade da experiência do real. Ele atuava como árbitro cultural, patrono da *intelligentsia* cultural não comunista e empreendedor (FITZPATRICK, 1992).

Naturalmente, suas obras integrarão não só o cânone do Realismo Socialista, mas também serão laureadas como protótipos determinantes de seus paradigmas mais profundos. Turner (1979) afirma que as circunstâncias sociais mais propícias à emergência de obras de arte ritualísticas são os momentos transicionais, limítrofes da história, vistas da periferia da norma social. Concomitantemente, o ritual é compreendido como originado em uma espécie de absoluto distante, inalcançável, um passado remoto, uma deidade. Dinega (1998) arrisca afirmar que, ao encabeçar o cânone da doutrina literária soviética, Maxim Gorki “cumpre o papel das deidades em seus respectivos universos narrativos – não apenas como porta-voz do absoluto, mas o criador dos rituais os quais são sua porta de entrada¹⁹⁵” (p.80, tradução nossa).

A lista de precursores da literatura soviética, incontavelmente reiterada nos congressos oficiais, não é apenas a enumeração de exemplares originais, mas onde os paradigmas literários soviéticos revelam sua genealogia. Nela, é estabelecido um fio condutor que une as obras determinando-as como obras-primas que configuram fórmulas literárias:

[...]a linha de sucessão inclui também os heróis positivos e até mesmos os autores. Assim como é alegado que o livro A se espelhou no livro B, que por sua vez se modelou a partir de C, é também sugerido que Pavel (herói de *A Mãe*), gerou Gleb (de *Cimento*), que gerou Pavel Korchagin (de *Assim se forja o aço*) [...]¹⁹⁶ (CLARK, p.28, tradução nossa).

¹⁹⁵ Gorky fulfill the role of deities in their respective narrative universes – not only are they mouthpieces for the absolute, but the creators of rituals which are its gateway.

¹⁹⁶ a line of succession for the masterpieces; they give one for the positive heroes and even for the authors themselves. Just as histories claim that book A was modeled on book B, which was in turn modeled on book C, they also suggest that Pavel Vlasov (of *Mother*) begat Gleb Chumalov (of *Cement*), who begat Pavel Korchagin (of Ostrovsky's early thirties' classic, *How the Steel Was Tempered* [...])

Analogamente, os autores se organizavam em fila: o autor C se considera aprendiz do autor B, por sua vez continuador da tradição de autor A, assim sucessivamente até Gorki, que, conforme alegado, havia se consultado com Lenin e reproduzido as ideias presentes em seus decretos sobre a cultura ao escrever *A mãe*. A verdade que resume a metafísica ideológica do real, expressa simbolicamente na literatura, é então passada adiante, herdada pelos intelectuais dignos.

Não obstante, o entendimento de um cânone conformado a partir de uma tradição única, composta por obras e autores que colaboram entre si para deliberadamente gerar uma nova literatura parece remeter a uma coesão retoricamente fabricada retroativamente. As diferenças entre autores e obras do final do século XIX e começo do século XX, bem como a competição entre diferentes abordagens literárias, foram aparentemente diluídas pela crítica soviética predominante em uma narrativa genealógica cuja coesão atua para corroborar a legitimidade da nova literatura como uma expressão natural da harmonia monolítica, orgânica, de uma revolução necessária.

Em 1951, Jorge Luís Borges publicou o ensaio *Kafka e seus precursores*. O célebre escritor situa Kafka no âmago de uma tapeçaria de influências e precursores que datam de vários períodos e tradições. O autor alega:

Em cada um desses textos reside a idiossincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos; ou seja, ela não existiria [...] O poema "Fears and Scruples", de Robert Browning, profetiza a obra de Kafka, mas nossa leitura de Kafka afina e desvia sensivelmente nossa leitura do poema. [...] cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado assim como há de modificar o futuro. (BORGES, 2000, pgs.129-130).

No processo de conformação do cânone do Realismo Socialista, similarmente, Clark (1981) alega que a doutrina estética oficial atua como um princípio ordenador hierarquizante. Ao serem estabelecidos formalmente na década de trinta, os preceitos definidores do Realismo Socialista tornam complementares muitos dos paradigmas literários que precedem a nova estética, mas que talvez pudessem ter sido entendidos como díspares e até antagônicos na ausência de uma percepção unificadora em retrospecto. Em outros termos, a criação de uma tradição do romance realista socialista permite a percepção desta tradição, incipiente, em seus precursores oficiais, porque “a tradição *era* essas obras¹⁹⁷” (p.29, tradução nossa).

Por conseguinte, após a consolidação do Realismo Socialista, as obras assumem significados e atributos adicionais e transformativos a partir do momento em que se tornam,

¹⁹⁷ The tradition *was* these novels.

pelo discurso oficial, exemplares puros de um conjunto de ideias programático a ser posto em prática na sociedade:

Embora os autores almejassem escrever um clássico do Realismo Socialista, no sentido de escrever um romance que seria um modelo para escritores comprometidos com a causa bolchevique, a qualidade especificamente realista socialista de cada romance não foi criada até aproximadamente 1932¹⁹⁸ (p.30, tradução nossa).

Em cada romance pré-existente, coabitam elementos que o autor julga serem imperativos à literatura adequada à Nova Era, contribuições pessoais que carregam uma noção de autoria individual, mas que nunca foram alçadas a categorias modelares da nova estética. Ao retroativamente se tornarem exemplos, sua consagração no cânone ocorre na medida em que os limites fundamentais do Realismo Socialista se tornam cada vez mais restritivos, de forma que elementos divergentes se diminuem como incidentais e superficiais em relação às qualidades promovidas como basilares na coerência de uma estética comum.

O processo se desenvolve para referendar, na cultura, o esquema de códigos e valores promovidos pelo regime stalinista, validando e *afirmando* a imagem ideológica da estrutura da realidade que determina seu entendimento do que é real, absoluto – um mundo em que o presente se colore por um futuro ideal cognoscível, uma sociedade no qual os seres humanos podem ser refeitos, seus espíritos reforçados em versões superiores.

Neste sentido, voltemos a Gorki. Na condição de autoridade suprema sobre a literatura soviética, infundindo-a de heroísmo romântico, quais são os elementos narrativos, em suas obras, que correspondem à mentalidade stalinista de forma a determinar parte de um *master plot* a ser repetidamente produzido como norma oficial? Como Gorki contribui para o entendimento do real como uma cama de Procusto ideológica, reiterando a metafísica realista socialista? Ainda, se o aspecto utilitarista da literatura realista socialista implica em um dever pedagógico, como este se manifesta, de forma incipiente, nas obras de Gorki, em seus heróis positivos?

¹⁹⁸ Even though almost every one of their authors aspired to write a Socialist Realist classic, in the sense that he wanted to write a novel that would be a model for writers committed to the Bolshevik cause, the specifically Socialist Realist quality of each novel was not created until 1932 or so.

“Chegou a era em que o heroico é necessário¹⁹⁹”

(GORKI apud FANGER, 2008, p.132, tradução nossa)

3. UMA VERDADE NA TERRA: A MÃE, DE MAXIM GORKI

Nilovna, a mãe em *A mãe* (1907) de Maxim Gorki, contempla a virtude nos outros:

Isto, ela compreendia-o, conhecia pessoas que se tinham libertado da avidez e da maldade, tinha consciência que se o número dessas pessoas crescesse, o negro e tenebroso rosto da existência tornar-se-ia cada vez mais simples e calmo, melhor e mais claro (GORKI, 1987, p.197).

A virtude, aqui, é a possibilidade de um consolo para uma existência brutal. A existência brutal é a existência total: a prisão da condição humana, a humanidade estranha em seu próprio mundo, fadada a errar em círculos que reiteram suas limitações. Há, porém, esperança, e na passagem acima ela se manifesta como um lampejo que interrompe a escuridão permanente: a luz que ilumina a existência, revelando a simplicidade na incerteza aparente. A mãe vislumbra a clareza no horizonte. A personagem, porém, está longe de se iluminar por ela. A liberdade é uma potência; inata ao povo, porém ainda uma aspiração.

A liberdade é um objetivo alcançado por alguns poucos abençoados, iluminados pelo conhecimento que lhes habilita a quebrar os grilhões de uma existência primitiva, animalesca, enganosa. A condição para a realização da liberdade total é a plena disseminação deste conhecimento. Conhecimento instila virtude e sua inculcação ocorre pelo exemplo.

A figura heroica personifica o exemplo. Quando Gorki anuncia a hora do herói, ele o faz a Chekov em 1900. Trata-se do corolário de sua investigação moral pelo coração da Rússia, uma busca que delineou o seu universo criativo. A conclusão inevitável de um autor que parece ter “projetado seu senso de pureza moral, intenso e quase virginal, nas multidões pelas quais atravessou, em uma busca constante por homens cuja força, humildade e independência ele pudesse admirar²⁰⁰” (MATHEWSON, 1999, p.166, tradução nossa).

A investigação de Gorki o direcionou aos rincões mais profundos e esquecidos da sociedade russa. A pureza moral de um povo não só existia, como jazia enterrada sob camadas

¹⁹⁹ The time has come when the heroic is required.

²⁰⁰ He seems to have projected his own intense, almost virginal, sense of moral purity outward into the crowds he moved through, in a constant search for th emen whose strength, humility and independence he could admire.

calcificadas de injustiça. O autor a encontrará no vagabundo, no mendigo, na prostituta, no camponês, no ignorante. Encontrará, também, em si mesmo, como o Gorki/Alexsei em *Infância* - o indivíduo que se ejeta da degradação que determina a vida padrão russa e se refaz pela participação na história. Confrontados pela crueldade indiferente da realidade, os protagonistas das obras de Gorki procuram afirmar um senso de dignidade que lhes era a princípio elusivo ou escamoteado. Na distopia, tais heróis improváveis exercem uma função - personificar a esperança. Quando a esperança clareia “o negro e tenebroso rosto da existência”, a busca moral de Gorki, assumindo a forma de uma procura por heróis, se revela também como uma busca por sentido.

Em *A mãe*, Gorki fornece a expressão literária do que Lênin prescreve em seus artigos sobre a relação entre cultura e natureza humana. A busca por sentido se confirma como uma necessidade de ação político-revolucionária. Enquanto o romance, para Lukacs (2000) e Bakhtin (2006) é o retrato criativo do ser humano em um ponto de inflexão histórica em que os alicerces tradicionais da sociedade são questionados e o chão firme em que costumava pisar agora se revela tectônico, fluido, a obra de Gorki se pretende um antídoto para a indiferença cósmica. Assim como a utopia futura de Chernyshevsky, o romance de Gorki prometia uma fórmula para a cura do sofrimento (MATHEWSON, 1999). Pelo exemplo heroico, o autor confirma um manual de conduta do indivíduo rumo à sua ascensão, pela ação revolucionária, a um estágio superior de consciência que lhe permite a compreensão total da realidade - condição *sine qua non* da eliminação da angústia inerente às limitações humanas.

A mãe é o momento em que as ideias predominantes da *intelligentsia* radical russa do século XIX, informadas pelo desejo utópico, se refinam como clichés à moda bolchevique, adquirindo significados em um modelo de desenvolvimento histórico simbolizado pela dialética da espontaneidade/consciência. Clark (1981) identifica três padrões simbólicos herdados pela literatura do Realismo Socialista soviético da cultura radical anterior e que encontrarão sua forma incipiente em *A mãe*.

O primeiro deles determina-se pelo entendimento do movimento político revolucionário como uma comunidade fraterna de comuns, uma “família” de ordem superior que suplanta os vínculos biológicos de uma família tradicional. No segundo padrão, um personagem definido por sua inocência e ingenuidade é alçado a um estado de clareza que lhe permite levantar o véu da realidade, revelando seus mecanismos internos. Este novo estado confere ao personagem a capacidade de ação sobre a natureza, o domínio total sobre o próprio espírito e um novo sentido a orientar sua vida. O discípulo (*ucenik*) emerge do obscurantismo de uma existência vil pela

intervenção de seu mentor (*ucitel*), o emissário da verdade libertadora, o visionário de um novo mundo.

O terceiro padrão vincula a propagação da verdade revolucionária ao martírio. Ecoando os heróis de Chenyshevsky e Dobrolyubov, a figura exemplar, o herói positivo, leva uma vida de ascetismo e dedicação total à causa revolucionária, cuja conclusão inevitável é o sacrifício de sua vida. O farol de consciência, pioneiro na escuridão perene, pagará o seu preço. Uma versão secular do padrão de morte e transfiguração cristã sucede o sacrifício e o espírito do herói ressuscita, vivo nos corações e mentes esclarecidas do movimento revolucionário, sempre em frente; a convicção de sua legitimidade e necessidade redobrada pelo sangue derramado.

Paralelamente, Mathewson (1999) identifica em *A mãe* dois temas que serão reiterados na ficção soviética: a salvação do indivíduo por sua conversão em nova vida, gratificante e significativa, de participação no esforço de progressão da sociedade; e o heroísmo político como forma definitiva de heroísmo frente à resistência esperada do *status quo* às forças justas de transformação total. A mãe, Nilovna, incorpora o primeiro tema, quando sua existência se aprimora pelo ingresso no movimento revolucionário. Seu filho, Pavel, personifica o segundo tema e catalisa os eventos que ilustram o primeiro, uma vez que é Pavel o mentor a mostrar o caminho rumo a uma vida esclarecida e com propósito à mãe.

A relação entre Pavel e Nilovna sugere o papel basilar que o herói positivo exercerá na cultura do Realismo Socialista. O herói positivo é emblema e ponto de convergência do conjunto de valores que configuram a nova virtude bolchevique. Se em *A mãe* o aspecto utilitário da literatura radical se confirma, a figura de Pavel, o revolucionário-modelo, deveria exercer um feitiço: pelo exemplo, insuflar o fervor revolucionário do leitor aberto à revelação, moldando-o como um Pavel da vida real. O repositório prototípico da nova moral oficial soviética, na obra de Gorki, reitera seu valor tanto por “continuar a tradição de literatura revolucionária clássica [...] e ser um ancestral da galeria de imagens heroicas da literatura soviética²⁰¹” (TIMOFEEV apud MATHEWSON, 1999, p.52, tradução nossa), quanto por sua esperada reprodução no mundo real. O herói positivo é o antecessor do Novo Homem Soviético, e sua única limitação é ainda se encontrar confinado pelas páginas de uma obra literária. Não obstante, a revolução que ele propulsiona é a mesma ação revolucionária que se desenrola na realidade., haja vista que sua vida deveria ser padronizada de forma a “demonstrar o movimento

²⁰¹ Carry forth the classic revolutionary tradition [...] and be an ancestor of the gallery of heroic images of Soviet literature.

progressivo da história em uma representação alegórica de um dos estágios do progresso dialético²⁰²” (CLARK, 1981, p.46, tradução nossa).

O herói positivo é uma figura ideal, a personificação do que *deveria ser*. Porém, rodeado por um mundo que ainda não se dobrou à sua vontade, ele também é o homem interino, o elo de ligação entre a insatisfação do *que é* e o mundo superior que contribuirá para materializar. Ao exemplo recai um dever, a responsabilidade de liderar e portar a chama prometeica da verdade a seus pares, discípulos em vias de se tornarem, também, figuras exemplares.

A figura heroica em *A mãe* é dupla: um exemplo acabado de consciência revolucionária exemplar, em Pavel, e o indivíduo comum, representado por Nilovna, a mãe, ainda cega e encarcerada pela velha opressão da existência, mas que gradualmente, pela educação, pela ação revolucionária e pelo próprio sangue, alcançará um estágio evoluído de humanidade. Em Pavel, Gorki injeta as características do ideal; pela jornada de Nilovna, o autor torna o ideal uma viabilidade prática. A dupla figura do herói, representando tanto o caminho quanto seu objetivo, reforça assim o aspecto utilitário e didático da obra: o exemplo está posto, e aqui está como nos aproximarmos dele. A empreitada revolucionária, o clarear do “tenebroso rosto da existência”, é o esforço para a evolução substancial da qualidade de vida na Terra; um dever moral, uma necessidade que requer a reformulação total do indivíduo. Em um mundo aparentemente inamovível e resistente, a causa requer, acima de tudo, sacrifícios.

A mãe projeta uma prescrição sobre o homem na realidade, e os limites entre história e mito revolucionário se turvam na narrativa. No cerne da trama há um protesto de Nove de Maio que na realidade ocorreu em 1902 na cidade de Somov e foi violentamente sufocado pelas autoridades (CLARK, 1981). Posteriormente, em julgamento, os manifestantes presos dispensaram o auxílio de advogados e conduziram a própria defesa. O evento despertou a atenção de lideranças políticas radicais, dentre elas os marxistas do Partido Social Democrata, que interpretaram os desdobramentos do julgamento como uma evidência concreta da evolução da consciência proletária (Idem). O evento também despertou a atenção de Gorki. O autor escreveu a maior parte da obra em Nova York em 1905, quando angariava apoio internacional aos marxistas russos (Ibidem), após convivência intensa com os réus e seus familiares. Dentre a galeria de operários e ativistas, Gorki destaca um de seus líderes, Pavel Zamolov (no livro, Vlasov) e sua mãe.

²⁰² Show the “forward movement of history” in an allegorical representation of one stage in history's dialectical progress

A infância de Gorki é também a trágica infância de Pavel Vlasov, encurralado entre as surras do pai e as circunstâncias brutais da miséria em que nasceu. Sua vida é de uma indignidade uniforme, uma existência que o condena a testemunhar as agressões repetidas à sua mãe submissa. Um acidente de trabalho mata o seu pai e o lança, sem misericórdia, ao mundo.

O ar é pesado, o acaso é cruel e a rotina reduz o humano a condições animais. Seu mundo é indiferente; uma paisagem cinza, marcada por uma geometria opressora, distópica, cuja única ordem é o ritmo incessante e desumano do cotidiano:

Dia após dia, a sereia da fábrica lançava o seu rugido por entre o ar pesado do fumo e dos vapores do óleo do bairro operário. E de pequenas casas cinzentas, respondendo ao seu apelo, saíam apressados, como baratas assustadas, homens de ar aborrecido e músculos ainda lassos. Ao ar frio da alvorada, caminhavam por ruas não pavimentadas para as altas gaiolas de pedra de fábrica que, serena e indiferente, os esperava com numerosos olhos quadrados e viscosos. A lama estalava sob os passos. Exclamações roucas de vozes sonolentas e injúrias dilaceravam o ar. Mas eles iam ao encontro de outros sons: o barulho surdo das máquinas, o roncar do vapor. Sombrias e severas, as altas chaminés negras destacavam-se no céu como grossos vara-paus (GORKI, 1987, p.5).

Em *A mãe*, a narrativa se desenrola em uma terra sem nome. O sofrimento não é específico; é geral e determina o estado das coisas, é o que é e o que sempre foi. O sofrimento é condição da existência. A fábrica é qualquer e toda fábrica. A opressão distópica é ubíqua e pinta um panorama geral e perpétuo de angústia existencial. Por ser a situação padrão, assume a forma de trivialidade cotidiana. A rotina do operário é de uma banalidade terrível. O homem existe para alimentar a besta – a fábrica é como a máquina que assume a forma de *Moloch*, o demônio que no célebre filme de Fritz Lang, *Metropolis* (1927), exige sacrifícios diários:

[...] a fábrica vomitava das suas entranhas de pedra aquelas escórias humanas, e os operários, caras negras de fumo, dentes brilhantes de fome, espalhavam-se de novo pelas ruas, deixando no ar exalações viscosas do óleo das máquinas [...] A fábrica tinha devorado a jornada, as máquinas tinham sugado dos músculos dos homens todas as forças de que tiveram necessidade. Um dia mais tinha sido riscado das vidas deles [...] (Idem).

A distopia calcifica-se nos corações dos homens; é tudo o que conhecem. O *status quo* é o cativo. A existência é escravidão, limitada e sufocante:

Quando se encontravam, falavam da fábrica, das máquinas, invectivavam os contramestres. Não havia palavras, pensamento que não dissesse respeito ao trabalho. Praticamente não havia uma ideia, pobre e mal exprimida que fosse, a lançar uma solitária centelha na monotonia cinzenta dos dias (GORKI, 1987, p.6).

Nas primeiras páginas de sua obra, Gorki descreve a distopia inescapável. Neste contexto, no lamaçal da existência comum, o *master plot* começa a tomar forma. O ponto de partida da jornada heroica é a espontaneidade desregrada de paixões animais, compreendidas como uma resposta inevitável à opressão do meio:

Quando chegavam em casa, os homens zangavam-se com as mulheres, e muitas vezes batiam-lhes sem pouparem os punhos. Os jovens ficavam na tasca ou faziam pequenas festas na casa de um deles, tocavam concertina, cantavam canções indecentes, dançavam, contavam obscenidades, e bebiam. Extenuados pelo trabalho, os homens enervavam-se com facilidade; a bebida provocava uma irritação incompreensível e mórbida, que exigia uma saída. Então, para libertarem-se de sua cólera sob um qualquer pretexto fútil, atiravam-se uns aos outros com fúria bestial. Eram rixas sangrentas de que alguns saíam estropeados; às vezes, havia mortes (Idem).

A espontaneidade que tinge a distopia é sintoma de um ciclo perpétuo de brutalidade, que se reproduz hereditariamente:

Nas suas relações dominava uma animosidade escondida, incurável como a fadiga dos seus músculos. Nasciam com esta doença da alma que herdavam dos pais, que os acompanhava como uma sombra negra até o túmulo e fazia-os cometer atos odiosos de inútil crueldade [...] Era a vida. Como água turva, escoava-se igual e lenta, ano após ano; cada dia era feito dos mesmos hábitos, antigos e tenazes, de pensar e agir. E ninguém experimentava o desejo de tentar modificar alguma coisa (GORKI, 1987, pgs.6-7).

Após a morte do pai, o jovem Pavel parece fadado a reiterar o ciclo brutal de espontaneidade. Em uma realidade na qual não há existência fora do trabalho ou da embriaguez, ele assume o lugar do pai na fábrica, bem como seus vícios. Um certo dia Pavel chegou em casa bêbado e “[...] dando um soco na mesa, como o pai fazia, gritou: - O jantar! [...] apoiando uma mão no ombro da mão, afastou-a e gritou: - Vamos, mãe e despacha-te! [...] - E quero fumar! Dá-me o cachimbo do pai! - Rezingou, com uma língua rebelde” (GORKI, 1987, p.10).

Havia, porém, algo diferente em Pavel. Algo que, inconscientemente, rejeitava a determinação da espontaneidade de sua existência: “Os outros bebem, não sentem nada, e a mim...dá-me a vomitar...” (Idem). No âmago da barbárie monótona, Pavel é um ponto de inflexão; ele pressente a mudança vindoura, a inevitabilidade do novo a substituir a certeza da tradição do atraso. Seu vilarejo é frequentemente visitado por estranhos “vindos não se sabe de onde” (GORKI, 1987, p.7). Eles propagam a “Boa Nova” do socialismo. Suscitam “um pouco de curiosidade, falando de lugares em que haviam trabalhado [...] o que narravam evidenciava uma coisa: a vida de operário era mesma em todo lado” (Idem). A nova revelação encontrava resistência; provocava “uma surda irritação em alguns, e inquietude noutros; outros, ainda,

sentiam-se perturbados por uma vaga esperança, e punham-se a beber ainda mais para espantarem esse sentimento inútil e incômodo” (Ibidem). A verdade do novo é drástica e lança os corações e mentes ainda não preparados a uma incômoda incerteza. A revelação, porém, não assusta Pavel: sua conversão é praticamente instantânea.

A jornada de elevação da consciência de Pavel não é detalhadamente narrada. Percebemos a mudança pelos olhos da mãe, quando ela já é um fato consumado. Nilovna encara a transformação do filho com espanto e admiração:

[...] foi se afastando cada vez mais da vida comum a todos os rapazes [...] A mãe, que o trazia debaixo de olho, via a cara tisonada do filho emagrecer, o olhar tornar-se mais grave e os lábios adquirirem um vinço de estranha severidade. A mãe observava com prazer que Pavel deixara de imitar os jovens da fábrica, mas quando notou a obstinação com que ele se esquivava ao curso sombrio da vida comum, uma sensação de obscuro perigo invadiu o seu coração (GORKI, 1987, p.12).

A transformação é drástica e total. Aparentemente, Pavel obteve acesso a uma Verdade cujo conhecimento, via livros que “lia às escondidas” (Idem) traça um limite intransponível entre si e os outros. Ao omitir o processo de sua conversão, a obra confirma a posição de Pavel como figura exemplar utilitária; seu propósito na narrativa é representar um modelo ideal, o *telos* de um parâmetro moral e comportamental. O abismo entre o novo e o velho homem, aqui, ainda é enorme. A mãe, o exemplo ingênuo e simples de uma Rússia arcaica, a princípio só pode atuar como testemunha da mudança do filho

que se tornava menos falador; e, ao mesmo tempo, notava que, por vezes, usava palavras novas, que ela não compreendia, enquanto as expressões grosseiras e brutais desapareciam da linguagem. No comportamento dele surgiam muitos pormenores que chamavam a atenção da mãe: deixou de querer parecer um peralvilho, começou a ocupar-se mais da higiene do seu corpo e do vestuário, o andar tornou-se menos duro, mais desembaraçado, e os seus modos mais simples e ternos inquietavam a mãe. Mesmo na sua atitude para com ela havia qualquer coisa de novo: varria por vezes a casa, fazia a cama aos domingos, e esforçava-se em geral por lhe aligeirar os trabalhos domésticos. Era o único que fazia aquilo no bairro... (GORKI, 1987, p.13).

A mudança se evidencia à Nilovna sob a forma de manifestações de respeito, correção e retidão na aparência. Entretanto, a transformação de Pavel é mais profunda e vai além de atributos positivos de uma pessoa bem-educada conforme o senso comum. Segundo Clark (1981), a galeria de clichês que compõe o herói positivo em *A mãe* se expressa pelo uso de duas técnicas: a simbolização de atributos físicos, como o rosto franzido, a expressão de constante desgosto e descrições do olhar, sinais de dedicação e sacrifício revolucionário; a utilização e repetição de epítetos, palavras-chave que sinalizam qualidades morais (e, no contexto da ficção

revolucionária, políticas). Combinadas, as duas técnicas codificam o exemplo heroico da nova consciência.

Os epítetos utilizados na descrição dos atributos do herói positivo em *A mãe* são largamente utilizados na ficção revolucionária a qual sucede, mas há uma diferença decisiva em seu uso na obra de Gorki, uma diferença que caracterizará a iteração de tais termos na literatura do Realismo Socialista. Tais epítetos, na ficção radical do século XIX, são a forma mais concisa de simbolizar os atributos que compõem uma galeria de clichês. Ao estabelecer grande parte dos elementos do *master plot* que se reproduzirão posteriormente na cultura soviética, *A mãe* fornece o tom padrão do retrato do revolucionário-modelo bolchevique: personagens cuja impessoalidade e falta de universo interior os reduzem, quase integralmente, às funções dos papéis que devem desempenhar no esforço pedagógico revolucionário.

Determinados ideologicamente, tais papéis são corroborados por epítetos que formam um sistema. Para além da descrição positiva, os termos são expressões econômicas das ideias complexas que conformam os textos teóricos legitimadores da ação revolucionária. Neste sentido, os epítetos “deixam de ser realmente descritivos e se tornam criptológicos²⁰³” (CLARK, 1981, p.58, tradução nossa).

Ainda, a autora atribui ao uso repetido dos termos o peso da tradição, na literatura russa, do retrato de figuras ideais. O desenho do herói positivo como o resultado da conjugação de atributos positivos esparsos é tributário de como um santo ou príncipe ideal era descrito em hagiografias:

O escritor medieval geralmente limitava-se a um catálogo de virtudes, somada à descrição do rosto do personagem e sua aparência geral. Os *motifs* utilizados eram não apenas convencionais, mas também restritos a um número seletivo. Estes *motifs* eram formulados de maneira a retratar o sujeito em um modo generalizado e atemporal – da forma como ele deveria ser²⁰⁴ (CLARK, 1981, p.58, tradução nossa).

O caráter estático dos aspectos das figuras ideais em hagiológicos é comparável aos seus retratos icônicos nas artes visuais russas (FIGES, 2002) – passagens que descrevem um santo ou um príncipe eram frequentemente chamadas de “ícones em palavras” (CLARK, 1981). Em *A mãe*, Gorki dá prosseguimento ao seu ofício de pintor de ícones, da reiteração do aspecto ideal à sua atualização simbólica como a conformação das qualidades a serem valorizadas pela cultura oficial. Qualidades políticas: enquanto o príncipe medieval serve a Cristo e seus

²⁰³ They have ceased to be really descriptive and have become cryptological.

²⁰⁴ The medieval scribe usually limited his written portraits to a catalogue of virtues plus an account of the subject's face and general mien. The motifs used were not only conventionalized but were restricted to a very select number. These motifs were themselves geared to showing the subject in a generalized, timeless guise-as he should be.

atributos positivos refletem tal devoção, o herói positivo moderno rezará no altar da revolução que conduz a um paraíso escatológico terreno.

A virtude moral de Pavel é uma virtude política. Seu valor como modelo inspirador deriva da demonstração de suas qualidades morais - e elas são políticas. Seu aspecto exemplar, sua coragem e força de vontade encontram sentido na medida em que fomentam um comportamento político. Após ser preso nos protestos de Primeiro de Maio, Pavel é processado e sua defesa ferrenha no julgamento, desafiando o *status quo* czarista, não é a expressão emocional interior, não é individual (MATHEWSON, 1999); é o pretexto para expor às massas, na narrativa e na realidade, as maquinações de um sistema perverso que trava e limita o desenvolvimento do espírito humano na história. Trata-se do desdobramento definitivo do seu dever confesso de “Aprender para depois ensinar aos outros [...] temos que saber, temos que entender a razão porque a vida é assim tão dura para nós” (GORKI, 1987, p.16).

A politização das emoções de Pavel é integral à sua função exemplar. Quando ele decide ser o porta-bandeira do protesto, sua mãe se preocupa com sua segurança e ele responde: “-Eu devo fazê-lo! Por favor compreenda! É a minha felicidade!”²⁰⁵ (GORKI, 1958, p.137, tradução nossa) A intensidade emocional em Pavel geralmente serve a um propósito político. Por exemplo, ao discursar para um grupo de operários, Pavel deixa-se arrebatado pela própria enunciação da palavra “camarada”:

Quando Pavel lançou aquela palavra em que pôs um sentido profundo e grave, ele sentiu a garganta apertar-se-lhe num espasmo de alegria combativa. Invadiu-o o desejo de atirar às pessoas o seu coração consumido pelo sonho de justiça e verdade. (GORKI, 1987, p.57).

Enquanto as emoções de Pavel encontram sentido como expressões de regozijo político, os epítetos que o caracterizam como figura exemplar se repetem incessantemente ao longo da narrativa. Após sua conversão à causa revolucionária, Nilovna percebe no filho uma feição grave, o olhar severo, a voz “grave, baixa, mais sonora” (1987, p.14), o rosto “tisonado, obstinado e severo” (1987, p.18), a “calma e a simplicidade” que dão coragem à mãe (1987, p.20). A transformação de Pavel pela verdade revolucionária o torna simples (*proscje*), severo (*strog*), obstinado (*uprjamoe*) e principalmente “calmo” (*spokoynyy*) - *calm* na tradução da obra para o inglês (1958) (e traduzido como tal do russo por Clark), mas que na versão em português utilizada no presente trabalho frequentemente aparece como “firme”: “A voz dele era baixa, mas firme, e os olhos brilhavam obstinados” (1987, p.15).

²⁰⁵ Curiosamente, o trecho em que reside a passagem foi omitido da tradução em português.

Este último epíteto carrega em si um peso especial. Uma vez que os termos, em *A mãe*, veiculam um sentido segundo o modelo bolchevique para o desenvolvimento histórico (CLARK, 1981), no contexto em que a obra foi redigida a palavra “firme” havia adquirido um sentido tão carregado que o impedia de ser usado casualmente: “apenas se o herói fosse politicamente consciente, ele poderia ser firme; na realidade, a função primária do termo era indicar tal consciência²⁰⁶” (p.61, tradução nossa).

Os repetidos termos utilizados para caracterizar Pavel como um herói positivo pintam uma personalidade monolítica definida por dedicação, convicção e disciplina. Entretanto, a austeridade de Pavel é frequentemente contrabalanceada por aspectos que denotam a existência de uma empatia – revestida politicamente, não obstante um sinal de humanidade: “Era agradável ver os olhos azuis do filho, sempre sombrios e severos, brilharem agora com muita ternura e carinho” (GORKI, 1987, p.16), “A voz dele era terna, e nos olhos tinha um sorriso claro e bom” (1987, p.20), “[...] o seu olhar severo tornava-se mais brando, a sua voz mais terna e sua atitude mais simples” (1987, p.30).

O movimento de Pavel da austeridade à ternura, da severidade ao carinho, expressa no texto a dicotomia entre espontaneidade e consciência. Entretanto, a oposição entre termos que denotam comprometimento absoluto à causa e aqueles que registram seus momentos de delicadeza não se traduz como a oposição direta entre os dois estados; são maneiras de expressão externa que não entram em conflito. Afinal,

Pavel é a encarnação de uma consciência de ordem superior, bolchevique, uma em que a tensão dialética entre espontaneidade e consciência foi resolvida em um estado onde a consciência prevalece e não obstante encontra-se em harmonia com a espontaneidade (CLARK, 1981, p.62, tradução nossa).

O caráter ideal do herói positivo se evidencia pela síntese dialética que é o ponto culminante de sua ascensão pela conversão à verdade revolucionária. Seu comportamento é irretocável: completamente dedicado aos interesses coletivos, sem jamais perder a capacidade para interações humanas. Ainda, a dualidade severidade/ternura em Pavel remete a uma dicotomia tradicional da literatura russa: a imagem da autoridade paternal, o chefe de estado duro, porém generoso, a majestade ideal cujo dever o compele a uma austeridade de comportamento, mas entrecortada por momentos necessários de docilidade (STITES, 1989). Pavel, imbuído da autoridade revolucionária que o torna figura ideal, transforma-se um

²⁰⁶ Only if the hero was politically "conscious" could he be called "calm"; in fact the word's primary function was to indicate that this was so.

emblema de consciência cuja agência inevitável é liderar as massas. Desta forma, o personagem encarna um tipo de virtude bolchevique que combina traços de uma autoridade tradicionalmente russa.

A função heroica de Pavel é a função de sua identidade política. Seu universo interior é praticamente inexistente, e sua personalidade é filtrada por demonstrações externas da virtude que legitima a prática revolucionária como um empreendimento moral, a solução para o sofrimento que condena a existência. Sua caracterização é descomplicada, diluída na propaganda ideológica em detrimento das contradições humanas que poderiam subverter seu aspecto unidimensional. Pavel se define pela revolta.

Sua autoridade provém da convicção de ter escavado, da injustiça terrena, uma verdade até então escondida, a verdade total. Tal verdade lhe é traduzida em generalizações abstratas sobre as forças que determinam a composição das sociedades na história bem como seu movimento inevitável - conhecimento que adquire em leituras clandestinas que possuem o efeito, em sua mente, de uma revelação: “Leio livros proibidos. Os livros são proibidos porque dizem a verdade sobre nossa vida [...] Ele levantou a cabeça, lançou-a um olhar, e respondeu: - Quero saber a verdade.” (GORKI, 1987, p.15). O conhecimento o ilumina. Informado também pela experiência de uma vida sombria, Pavel se arma contra o *status quo*.

Sozinho na ignorância da espontaneidade, os olhos de Pavel estão abertos e seu senso de dever se inflama:

- As pessoas são más, é verdade. Mas quando eu aprendi que havia uma verdade na Terra, tornaram-se melhores para mim! [...] meu coração tornou-se menos duro, quando compreendi que nem todos são culpados de sua baixeza. Calou-se por um instante, como para ouvir qualquer coisa dentro dele. Depois retomou a palavra para dizer, pensativo: - Aqui tens como se revela a verdade! (1987, pgs.17-18).

Sua convicção é a de alguém que adquiriu poder ao levantar o véu do mundo, revelando seus funcionamentos profundos, sua injustiça intrínseca. Pavel é um dos pioneiros, porém a verdade é acessível a todos que se permitem converter à mentalidade revolucionária. A aquisição de consciência lhe permite liderar alguns outros convertidos, estreitando os laços de uma comunidade de “camaradas”. Trata-se de um processo contagioso, e logo os companheiros de luta revolucionária de Pavel compreendem o dever que o conhecimento total acarreta:

Aqueles que dizem que devemos saber tudo estão certos. A luz da razão deve iluminar-nos, se queremos que nos vejam aqueles que estão nas trevas, devemos saber responder a todas as questões, honesta e fielmente. Temos que conhecer toda a verdade e toda a mentira [...] Temos que lançar sobre o pântano desta vida podre um

pontilhão que nos conduza a um novo mundo de bondade fraternal, eis a nossa missão, camaradas! (1987, p.26).

Na distopia sufocante, o conhecimento total habilita sua transformação em um novo mundo ideal. Frente à indiferença da existência, o movimento revolucionário é então justificado como uma consequência da ação humana racional. A revolta é uma expressão de sanidade e esclarecimento.

Configurando um exemplo acabado de agente revolucionário, Pavel é um homem revoltado – e a revolta “não ocorre sem o sentimento de que, de alguma forma e em algum lugar, se tem razão” (CAMUS, 2011, p.25). Em prol de tal razão, o homem revoltado está disposto a sacrificar-se por um bem que julga transcender seu próprio destino, agindo “em nome de um valor que sente ser comum a si próprio e a todos os homens” (2011, p.28).

Por que se revoltar? O sentimento de revolta, segundo Camus (2011), emerge a partir da sensação de que há algo inerentemente injusto em uma determinada ordem e que este aspecto nega algo que é comum a todos os homens. A revolta surge, então, como uma reação de recusa às limitações humanas, a reivindicação da possibilidade de reformular a existência na Terra a partir da identificação dos elementos negativos que a determinam. O mundo precisa ser corrigido.

A revolta dota de sentido uma vida na qual as únicas certezas são a dificuldade e o silêncio da autoridade divina. O homem moderno que Lukács (2000) identifica, estranho em seu próprio mundo, em busca de um lar, encontra na literatura do Realismo Socialista (e em seus precursores) conforto na convicção da virtude da ação revolucionária. Tal convicção emana de outra, a certeza do conhecimento total, gerador de um estado de consciência superior. A existência é asfíxiada pelo embate entre classes revelado pela dialética histórica marxista e Nilovna, a mãe, em sua jornada da espontaneidade à consciência, decifra as leis da realidade:

Recorrendo à mesma linguagem extravagante, contou aos operários como o povo de diversos países tinha tentado melhorar a sua existência. A mãe gostava de ouvir estes discursos, que produziam nela uma impressão bizarra; os inimigos mais manhosos do povo, os que enganavam o mais cruel e frequentemente, eram homenzinhos ventrudos e rubicundos, sem escrúpulos e cúpidos, finórios e impiedosos. Quando o poder dos reis lhes tornava a vida difícil, eles incitavam o povoleu contra ele, e logo que o povo se sublevava e arrancava esse poder das mãos do rei, esses homenzinhos tomavam-no pela astúcia e faziam com que os trabalhadores de novo se metessem nas suas tocas. Se estes discutiam, massacravam-nos às centenas ou aos milhares. Um dia, a mãe encorajou-se a pintar-lhe este quadro, que se formara nela à força de o escutar e perguntou-lhe: - É assim ou não, Iegor Ivanovich? [...] Na verdade é assim, mãe! Pegou o touro da história pelos cornos. (GORKI, 1987, p.109-109).

Segundo Camus (2011), todo movimento de revolta exprime em si uma revolta metafísica. O revolucionário conhece a Verdade e projeta sobre ela um juízo de valor. Convivendo com os amigos do filho, a mãe “compreendia agora mais coisas quando eles falavam da vida. Sentia que tinham descoberto a verdadeira causa da infelicidade dos homens e estava de acordo com suas ideias”²⁰⁷ (GORKI, 1987, p.102) Como a afirmação do conhecimento total é uma presunção, a revolta metafísica “é o movimento pelo qual um homem se insurge contra a sua condição e contra a criação” (CAMUS, 2011, p.39). O revoltado metafísico protesta contra as limitações de sua condição humana. Frustrado por uma realidade que a princípio julga como fixa – representada, simbolicamente na cultura, por elementos distópicos - o revoltado buscará sua substituição. O “reino maravilhoso da fraternidade universal” (GORKI, 1987, p.102) pretendido pelos revolucionários em *A mãe* é a expressão utópica de uma reinvidicação por clareza e unidade que caracteriza o movimento de revolta (CAMUS, 2011). Para o autor, o furor iconoclasta que alimenta o espírito de rebelião é, paradoxalmente, a aspiração a uma ordem superior, mais justa:

Linha por linha, essa descrição convém ao revoltado metafísico. Este se insurge contra um mundo fragmentado para dele reclamar a unidade. Contrapõe o princípio de justiça que nele existe ao princípio de injustiça que vê no mundo. Primitivamente, nada mais quer senão resolver essa contradição, instaurar o reino unitário da justiça. Enquanto espera, denuncia a contradição. Pelo protesto, a revolta metafísica é a reinvidicação motivada de uma unidade feliz contra o sofrimento de viver e morrer (CAMUS, 2011, p.40).

Não se trata, aqui, da negação da possibilidade de melhorias incrementais da qualidade de vida terrena, da resignação absoluta como única maneira coerente de se viver. Entretanto, quando o *telos* se situa no futuro como a consagração utópica das possibilidades humanas, a ação revolucionária aspira a um estado de perfeição, social e individual (e no qual os dois tornam-se indissociáveis). A utopia é inevitavelmente habitada por seres humanos superiores.

A busca por sentido é também a construção de tal sentido, de forma a desafiar o silêncio indiferente do mundo. Quando o homem coloca a existência no banco dos réus, contrapondo-a à versão ideal que ele concebe, ele o faz baseado em uma verdade absoluta que julga ter apreendido. Em outras palavras, a mentalidade e as ideias que informam o desejo utópico e o munem de capacidade prática questionam a validade do aspecto transcendente da existência. A rebelião humana culmina, então, na revolução metafísica:

²⁰⁷ É importante ressaltar que, aqui, a mãe expressa dúvida: “não acreditava que transformariam a vida como pensavam, nem que tivessem forças suficientes” (1987, p.102). Entretanto, a hesitação da mãe, na obra, é apenas a expressão de ternura materna e não questiona o projeto em si: “Minhas pobres crianças”! (Idem).

Insurgir-se contra a condição humana transforma-se em uma incursão desmedida contra o céu para capturar um rei, que será primeiro destronado para em seguida ser condenado à morte [...] Derrubado o trono de Deus, o rebelde reconhecerá essa justiça, essa ordem, essa unidade que em vão buscava no âmbito de sua condição, cabendo-lhe agora criá-las com suas próprias mãos e, com isso, justificar a perda da autoridade divina (CAMUS, 2011, p.41).

Ao discorrer sobre as ideias de Ivan Karamazov, talvez o mais célebre revoltado da literatura mundial, Camus ilustra sua posição:

Com Ivan, Deus é julgado por sua vez, e do alto. Se o mal é necessário à criação divina, então essa criação é inaceitável. Ivan não mais recorrerá a esse deus misterioso, mas a um princípio mais elevado, que é a justiça. Ele inaugura a empreitada essencial da revolta, que é substituir o reino da graça pela justiça (2011, p.75).

Na ficção revolucionária soviética, o caminho para o reino da justiça se exprime de acordo com a simbologia política bolchevique. O *master plot* que estrutura as narrativas, em maior ou menor grau, como a jornada da espontaneidade à consciência, constitui uma alegoria para o desenvolvimento do homem à sua versão derradeira, diluída no propósito coletivo. Em Gorki, porém, e no âmago do Realismo Socialista, a utopia ainda não se materializou; a ascensão ainda está no terreno da possibilidade - daí emerge a necessidade de figuras heroicas exemplares, faróis de consciência, os elos entre o personagem ideal e o ser humano ideal habitante de um mundo ideal.

Enquanto Pavel é o exemplo revolucionário completo, o aspecto exemplar em sua mãe emana de sua jornada rumo à consciência total. Sua transformação é narrada por ser gradual, assim como será a do leitor. No deserto do real, a transformação é condição para sobrevivência: “Vira, então, diante dela o caminho inevitável, que se estendia humildemente em volta de um deserto negro. E a necessidade de tomar esse caminho havia incutido no coração dela uma serenidade cega” (GORKI, 1987, p.115). A estrada rumo ao fim utópico é longa, sinuosa, e pavimentada por sangue, suor e lágrimas.

A relação entre ação revolucionária, desejo utópico e a ruptura com o transcendente remete tanto à interpretação marxista da realidade quanto à filosofia de Nietzsche. Não é por acaso que o pensamento nietzscheano influenciará profundamente o pensamento radical russo e soviético, assim como as ideias e a literatura de Gorki. O impacto de Nietzsche à cultura soviética será discutido propriamente adiante no intuito de elucidar as ideias de Gorki sobre a natureza humana. Não obstante, para a presente discussão, uma passagem de Camus sobre o filósofo, no tocante ao movimento de revolta, faz-se necessária:

O passo decisivo que ele (Nietzsche) faz o espírito de revolta dar consiste em fazê-lo saltar da negação do ideal à secularização do ideal. Já que a salvação do homem não se realiza em Deus, ela deve fazer-se na Terra. Já que o mundo não tem rumo, o homem, a partir do momento em que o aceita, deve dar-lhe um rumo, que culmine em um tipo superior de humanidade (CAMUS, 2011, pgs. 99-100).

A utopia socialista é realizável na medida em que o ser humano se aproxima da perfeição. O conhecimento total das leis do mundo implica na solução do mistério da existência. O sentido que orienta o revolucionário na distopia o direciona a um fim. O herói positivo revolucionário deseja instaurar o Império dos Homens:

Eu sei que virá um tempo em que os homens se admirarão mutuamente, em que cada um será uma estrela aos olhos dos outros! Na Terra haverá homens livres, homens grandes pela sua liberdade; todos caminharão de peito descoberto, puros de qualquer inveja, e ignorarão a maldade. Então a vida não será mais vida, **mas um culto ao Homem** (grifo nosso) e a imagem deste elevar-se-á muito alto; para os homens livres, todos os cumes são acessíveis! Viver-se-á na verdade e na liberdade, pela beleza, e serão estimados os melhores, os que souberem melhor cingir o mundo com o coração, os que mais profundamente o amarem; os melhores serão os mais livres, será neles que haverá mais beleza! Venturosos serão os que viverem essa vida... (GORKI, 1987, p.119).

O poder que a revolta metafísica injeta no herói positivo revolucionário é tremendo; sua margem de ação expande-se com o aumento de sua consciência. Visando a correção da existência pela salvação terrena, ele alude a valores que emanam do princípio de justiça que pretende instaurar na Terra. Por conseguinte, quando o herói, detentor da Verdade, se fecha para o mistério metafísico do real, os valores morais que possuem seu lastro na expectativa da continuação da vida para além da história perdem sua legitimidade no absoluto. No processo revolucionário, a justiça dos homens anula a justiça transcendente. Ivan Karamazov profetizou, com certo espanto: “Na ausência de Deus, tudo é permitido” (apud CAMUS, 2011, p.73). Em *A mãe*, Pavel se aproveitará de tal lógica, e seu pensamento servirá para corroborar a legitimidade da prática revolucionária sob a luz da virtude intrínseca ao objetivo final.

Um dos camaradas de Pavel que a obra destaca é Andrei Nakhodka, o pequeno-russo (termo aplicado aos ucranianos). Ele confessa a Pavel e a Nilovna sua participação no assassinato de um informante da polícia. O comportamento de Andrei carrega uma tensão inerente à atividade revolucionária: quais crimes serão cometidos em prol da causa da revolução, quais infrações morais são permissíveis ou suportáveis? Qual o limite moral da dedicação? À princípio, Andrei se protege da culpa, justificando a natureza do crime: “Pelos camaradas, pela nossa causa... sou capaz de tudo. Estou pronto a matar! Mesmo um filho...” (GORKI, 1987, p.118); “É impossível agir de outra maneira! É a vida que o exige....” (Idem);

“- E o que podemos fazer? Somos obrigados a odiar o homem, para que chegue mais cedo o tempo em que possamos admirar” (Ibidem).

Ao justificar-se, Andrei exalta-se cada vez mais, inquieto, dizendo a si mesmo:

Quando se vai para diante, é necessário lutar até contra nós próprios. É preciso sacrificar tudo, todo o coração. Consagrar a vida à causa, morrer por ela, não é difícil! É preciso dar ainda mais, dar o que é mais caro que a vida. Então, crescerá com vigor o que há em nós de mais valioso: a verdade!... (GORKI, 1987, p.119).

O sucesso total da revolução depende da abdicação do código moral tradicional, “mais caro que a vida”. O bem intrínseco à causa final é a nova régua moral que legitima a ação na justiça terrena. Andrei, entretanto, não aceita a mudança tão facilmente quanto afirma, e desaba: “- Estou certo que em toda a vida não conseguirei lavar esta mancha pestilenta [...] Saber que vão assassinar alguém e não o impedir... (1987, p.121). À confissão de Andrei, Pavel só consegue responder: “- Não te compreendo [...] não entendo absolutamente nada – disse Pavel, com **firmeza** (grifo nosso) [...] quer dizer, consigo compreender, mas sentir, não” (Idem).

Andrei Nakhodka possui o espírito revolucionário, mas é sensível demais, está demasiadamente ligado ao velho mundo moral. Andrei é fraco; Pavel é líder. Sob seus olhos, a angústia de Andrei tem legitimidade, mas tais questões não lhe dizem respeito totalmente, do alto do patamar de sua consciência. As questões se resolvem sob a forma de absolutos morais que se expressam politicamente, ideologicamente. Os conflitos em *A mãe* se traduzem numa oposição rígida, maniqueísta: tanto o bem quanto o mal são bem delineados, identificados ideologicamente. Neste cenário, o herói emblemático é absolutamente bom e não há zona cinzenta que o separa do mal absoluto. O herói pode ser acometido por momentos de hesitação. Sua posição, porém, nunca é questionada. Carece ao herói positivo a complexidade interior que lhe cause fissuras, contradições humanizadoras. Em *A mãe*, o herói positivo é bom, distante do mal – questionar sua posição, relativizá-la, significa (na estrutura do *master plot*) deslocá-lo da nova hierarquia moral, questionar a legitimidade de sua consciência.

O mal possui balizas nítidas que o definem politicamente e ideologicamente - é sistêmico. Pavel, que antes culpava os homens, agora convertido à Verdade, decifra a lógica da crueldade:

É assim, a vida! Vês como os homens são atirados uns contra os outros? Quer queiramos, quer não, somos obrigados a bater! E em quem? Num homem tão privado de direitos como nós próprios, ainda mais infeliz, porque é estúpido. A polícia, os guardas, os bufos, todos eles são nossos inimigos, e, no entanto, são pessoas como nós, fazem-nos suar suor e sangue, a eles igualmente, e também não os consideram homens. Todos somos muito parecidos (GORKI, 1987, p.122).

Muito parecidos, porém apenas quando dentro da mesma classe:

É um crime, mãe! Um assassinato impiedoso de milhões de seres humanos, um assassinio de almas... Compreende isto: matam as almas! Vê a diferença entre nós e eles: quando um de nós bate num homem, fica com vergonha, com repugnância, sofre por isso, fica sobretudo abatido! Mas os outros matam tranquilamente milhares de pessoas, sem piedade, sem tremerem, matam com prazer! E a única razão por que esmagam tudo e todos no seu caminho é a necessidade de conservarem o seu dinheiro, o seu ouro, a sua prata, todos esses bocados insignificantes de papel, todas essas miseráveis futilidades que lhes dão poder sobre os homens (Idem).

O *status quo* é a manifestação da opressão permanente que provoca a luta de classes determinante da história.

3.1. Os dois Gorkis

Os traços heroicos de Pavel, sua superioridade moral inquestionada, reforçam a ideia de *A mãe* como uma peça de propaganda ideológica. A atitude de Gorki acerca das questões e dos eventos que conformam sua obra sugerem um elemento partidário; longe da posição de observador que paira sobre os conflitos e os narra, o autor aparenta estar inserido na mesma batalha pela reestruturação do *status quo*.

Com efeito, a reputação do romance se transforma na medida em que é aceito, retroativamente, como pedra fundamental do cânone do Realismo Socialista. Inicialmente, a percebida parcialidade política do autor era ressaltada como deletéria à qualidade literária da obra. A crítica proeminente na década de 20 caracterizava o romance como sentimental, esquemático, excessivamente didático (MATHEWSON, 1999).

O crítico Bespalov, em 1929, exalta na obra a figura de Nilovna e Andrei como personagens bem desenvolvidos, em contraste com Pavel, representado de maneira esquemática e superficial (Idem). Com o esforço de construção da nova literatura soviética, a avaliação crítica de *A mãe* se modifica. O Pavel esquemático e artificial torna-se o “primeiro entre seus iguais”. Reiterando seu caráter didático, Timofeev exalta o herói como a encarnação da virtude bolchevique, dotado de determinação, inteligência e firmeza de caráter. Sua principal qualidade: clareza de objetivo e prontidão para superar todos os obstáculos para que se atinja tal objetivo (TIMOFEEV apud MATHEWSON, 1999). Em outras palavras, a qualidade mais nobre de Pavel é a disposição imediata para se chegar ao fim, não obstante os meios; a ruptura do código moral que tanto aflige Andrei e que eleva Pavel à posição de líder absoluto.

A avaliação positiva de Pavel e do romance que habita emerge para referendar os aspectos dos romances do Realismo Socialista soviético que se repetirão reiterando a estrutura

de um *master plot* comum. Em adição, o processo reflete a legitimação, na cultura, do regime stalinista. A primeira imagem bem-sucedida do herói positivo bolchevique é o emblema de uma virtude oficial. Na medida em que o caráter didático do herói positivo passa a ser reverenciado - o estímulo à emulação pelo leitor – sua posição como representante do Partido Comunista também se torna também a posição superior na hierarquia moral.

Curiosamente, de acordo com um biógrafo de Gorki em inglês, o próprio autor reconheceu a pobreza literária de seu romance, admitindo a “fraqueza de caracterização e um didatismo óbvio²⁰⁸” (KAUN apud MATHEWSON, 1999, p.174, tradução nossa). Enquanto o aspecto utilitário da obra foi aparentemente condenado por seu próprio autor, será justamente tal qualidade a ser exaltada por Lênin. Antes do romance ser publicado, Gorki reportou que o líder revolucionário lhe afirmou: “[...] o livro é necessário, pois muitos dos operários que participam do movimento revolucionário o fazem sem consciência, caoticamente, e seria muito útil a eles que lessem *A mãe*, o livro do momento²⁰⁹.” (GORKI apud MATHEWSON, 1999, p.174, tradução nossa).

À despeito da posição inicial de Gorki sobre sua própria obra, é justamente a falta de sofisticação do elemento didático do romance que, em detrimento de sua complexidade potencial, o alçará à condição de peça de propaganda consagrada.

Em *Writing and the novel* (1953), Barthes identifica o romance como o resultado de um processo de recorte e ordenação da realidade em uma narrativa inteligível; a expressão adequada de um momento histórico ao pressupor, confinado nas páginas, um mundo que é construído, autossuficiente, reduzido à sua essência causal:

O mundo não é inexplicável uma vez que é narrado como uma história; cada um de seus acidentes é uma circunstância onde (pelo uso do pretérito) o narrador reduz a realidade explodida a um logos puro [...] cuja única função é unir o mais rápido possível, uma causa a um fim²¹⁰(BARTHES apud RICHTER, p.204, tradução nossa).

A presunção de um projeto incrustado em *A mãe*, portanto, aproxima sua dimensão didática a aspectos inerentes à forma do romance, cenário onde a narrativa se reveste de pressupostos filosóficos e ideológicos de interpretação da realidade pelo autor – especialmente quando uma obra é evocada como instrumento de influência política. Em sua tarefa de alegorizar uma mudança pretendida na realidade, o autor-demiurgo ordena sequencialmente o

²⁰⁸ Weakness of characterization and too obvious didacticism.

²⁰⁹ [...] such book is needed, for many of the workers who take part in the revolutionary movement do so unconsciously, chaotically, and it would be very useful to them to read *Mother*, the very book of the moment.

²¹⁰ The world is not unexplained since its told like a story; each one of its accidents is but a circumstance and the preterite the narrator reduces the exploder reality to a slim and pure logos [...] whose sole function is to unite as rapidly as possible a cause to an end.

caos da experiência do real na narrativa como a expressão de uma intenção. A cama de Procusto, feita ideologicamente pela construção de uma realidade na qual “toda verdade humana e literária - até mesmo a verdade do universo físico - se torna subordinada à única visão dogmática da verdade política²¹¹” (MATHEWSON, 1999, p.174, tradução nossa).

Entretanto, Bernadinelli (2016) adverte contra a presunção de uma correspondência direta entre intenções políticas monolíticas de um autor e sua obra:

as criações literárias não obedecem completamente às vontades políticas de seus autores. Em pelo menos um sentido são mais ambíguas: podem abarcar muito mais coisas do que as que servem para se alinhar politicamente [...] A idéia que temos de obras literárias enquanto objetos culturais irredutíveis a um só significado e a um só sistema de ideias captura, no entanto, um aspecto da realidade literária e exprime uma vontade legítima: que nem toda nossa imaginação e pensamentos possuam ou tenham que possuir uma relação à realidade social presente, muito menos com as opiniões políticas, e menos ainda com as disputas políticas momentâneas (2016, p.56).

Se podemos apontar no texto manifestações das preocupações político-filosóficas do autor, especialmente em uma literatura revestida de um propósito claro de informar a agência na realidade, até que ponto os personagens, o herói positivo, seriam representantes do pensamento do escritor?

No pensamento de Bakhtin, a relação entre autor e obra é objeto de diversas abordagens teóricas (ARAN, 2014). À princípio, Bakhtin considera *autor* o produtor do discurso na interlocução pública, na produção literária, na vida privada cotidiana: “Todo enunciado, até uma saudação padronizada, possui uma determinada forma de autor (e de destinatário)” (BAKHTIN, 2003, p.383). O autor, portanto, é quem discursa em uma posição perante o outro:

Não pode haver discurso separado do falante, de sua situação, de sua relação com o ouvinte e das situações que os vinculam (o discurso do líder, do sacerdote, etc.). O discurso do homem privado. O poeta. O prosador. O ‘escritor’. Representação do profeta, do líder, do mestre, do juiz, do promotor (acusador), do advogado (defensor). O cidadão. O jornalista. A pura materialidade do discurso científico (BAKHTIN, 2003, p.384).

No tocante à produção literária, em *O autor e a personagem na atividade estética* (1920-22), Bakhtin faz a distinção entre o *autor-pessoa*, um elemento pertencente a vida, e o *autor-criador*, a evidência de uma consciência autoral que emana da obra em si. A posição do autor-criador, ainda que distinta, não está dissociada do autor-pessoa – afinal, “a vida não está em dicotomia com a arte. Elas se imbricam através das vozes sociais e históricas, onde a dimensão teórica, estética e ética convergem, organizadas num sistema estilístico harmonioso.”

²¹¹ All literary and human truth – even the truth of the physical universe – becomes subordinated to a single dogmatic view of political truth.

(CAETANO, MACHADO & PEIXOTO, 2011). Neste sentido, o autor-criador bakhtiniano, conforme apontado por Faraco (2005), é “[...] quem dá forma ao conteúdo: ele não apenas registra passivamente os eventos da vida [...], mas a partir de uma certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente” (2005, p. 38).

O autor-criador é, simultaneamente, uma posição refratada e refratante: “refratada porque se trata de uma posição axiológica recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida” (p.50). A obra não é uma mera reprodução do mundo externo, porém absorve e reflete, em um novo todo, a heterogenia do mundo. Entretanto, na medida em que a construção do objeto estético é determinada pelo reino dos valores, este refletirá o sujeito artista quanto a um ponto de vista ético (ARAN, 2014). Novamente Faraco (2005):

Ele (o autor-criador) é entendido fundamentalmente como uma posição estético-formal cuja característica básica está em materializar uma certa relação axiológica com o herói e seu mundo: ele olha com simpatia ou antipatia, distância ou proximidade, reverência ou crítica, gravidade ou deboche, aplauso ou sarcasmo, alegria ou amargura [...] (p.38)

A seleção do material e forma de composição literária ocorre em função de tal posição. Afinal, se o ato de criação não ocorre fora da vida, tudo o que é transposto para a arte (ainda que sob nova organização estética) pelo autor-criador reflete sua posição ambivalente, refratada e refratante: “Arte e vida não são o mesmo, mas não podem ser separadas na consideração estética” (ARAN, 2014, p.11).

No ato de criação, o autor produz a composição espacial e corpórea do herói como um objeto cognoscível e de sentido total. Isto ocorre a partir da inevitabilidade, em Bakhtin, existente no esforço criativo do artista, de gerar um personagem como um outro de si mesmo²¹², uma vez que o autor-criador “é a consciência que abrange a consciência e o mundo da personagem, que a abrange e conclui como elementos por princípio transgredientes a ela mesma e que, sendo imanentes, a tornariam falsa” (BAKHTIN, 2003, p.11). Tal consciência pressupõe um excedente de visão e conhecimento que permite o acabamento do objeto estético e sua inserção como peça de uma alegoria política em um todo inteligível, tal qual definido pelo autor.

²¹² Cito Aran (2014): “Por isso, talvez, a noção de persona que subjaz a personagem (e que vem da dramaturgia), está proposta também como “herói”, não no sentido mítico, mas como condensador semântico de uma alteridade. Nesse momento inicial, Bakhtin defende uma perspectiva muito racional e controladora da consciência autoral em sua intenção de salvaguardar esta atitude demiúrgica que permite criar uma personagem “como um novo ser em um novo plano da existência” (2006, p.13), mas com a qual não se busca nem a coincidência nem o antagonismo, apenas a força estética através da qual autor e personagem travariam uma relação intersubjetiva e ambos se completariam um ao outro como na vida” (p. 13).

A alegoria se torna possível quando o impulso criador é marcado pela exotopia, o “fato de uma consciência estar fora de outra, de uma consciência ver a outra como um todo acabado, o que ela não pode fazer consigo mesma” (TEZZA, apud CAVALHEIRO, 2008, p.73).

Uma figura acabada que emerge, paradoxalmente, de uma consciência que não consegue abranger a si mesma em sua totalidade; o outro que reflete o mesmo. Parafraseando Bakhtin, Aran resume: o herói é um ser “cujos atributos e ações expressam a posição ética do autor, uma forma de ação participativa, a responsabilidade do artista que responde com sua vida (e com sua assinatura) por aquilo que compreendeu na arte” (2014, p.14).

Em *A morte do autor* (2004) Barthes dá seguimento à problematização da relação esperada entre vida do autor e texto. Isto se dá pela inserção da escrita no âmbito da performance: “o autor é responsável por misturar as escritas, fazendo uma bricolagem de textos diferentes. Deste modo, “um escrito remete a outro, em uma intertextualidade infinita” (NETO, 2014, p.155). Um texto não compreende um sentido único, mas múltiplas camadas onde se casam e se contestam escritas variadas, “nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p.4). No reino da performance, a diluição da figura do autor na linguagem textual o transmuta em *scriptor* e este

Já não tem em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas sim esse imenso dicionário onde vai buscar uma escrita que não pode conhecer nenhuma paragem: a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada (BARTHES, 2004, p.5).

A transformação do autor em *scriptor* situa sua obra em um ponto intermediário de uma infinita tapeçaria de obras literárias, filosóficas, influências que incidem muitas vezes à revelia de quem escreve. O *scriptor* não possui o domínio total sobre o significado de uma obra que é atribuído à figura do autor. Ao mesmo tempo que isto pode revelar pistas da composição ideológica e filosófica que herdou, a interpretação da obra baseada em tais pistas se insere em uma vasta gama de possibilidades interpretativas. Ainda, não sendo uma expressão monolítica de uma intenção autoral, a obra pode ser permeada por contradições à própria ideologia que a supostamente informa – o que pode justificar possíveis momentos na obra em que o autor “se trai”, por assim dizer.

Scherr (2000) relata que Chukovsky identifica na literatura de Gorki duas “almas” em conflito, uma genuína, o Gorki-artista, a outra comprometida com a propaganda. O “autor”, segundo Chukovsky, tentava subordinar a riqueza do imaginário artístico às suas fórmulas políticas. Porém, ocasionalmente, o símbolo do “escritor em si” escapava na obra, em lampejos

de lirismo inconformados à coerência do projeto político e pedagógico de remodelagem humana.

Quando Nilovna demonstra preocupação com a segurança do filho, quando este revela que carregará a bandeira vermelha na demonstração de Maio, Pavel transborda de convicção política e demonstra propensão ao martírio: “Não te devias ralar, mas alegrar-te. Quando haverá mães que enviem os filhos para a morte com alegria?” (GORKI, 1987, p.111). Ao ouvir da mãe que ela se preocupa com amor, Pavel é cruel: “Há amor que impede um homem de viver...” (Idem). Andrei busca um sentido na exaltação de Pavel, atribuindo seu desejo de carregar a bandeira como um dever perante os camaradas. Pavel retruca: “Não! Sou eu que quero assim” (Ibidem). Andrei o repreende, acusando a vontade de martírio de Pavel como uma expressão de seu orgulho individual, a arrogância de um sujeito embriagado pela própria autoindulgência: “Melhor acabar com a sua lengalenga, senhor!”, “Então, diverte-se a atormentá-la?”, “Seria um bom camarada se me calasse perante cabriolas estúpidas?”,” Herói! Limpa o nariz!” (GORKI, 1987, pgs.111-112).

Pela repreensão de Andrei a Pavel, Gorki (como o “escritor em si”) levanta questões profundas sobre o furor revolucionário e rompe, em um *insight* literário, com a expectativa de aceitação total do discurso partidário ao subverter o herói positivo como função. A grandeza do espírito revolucionário inquestionado do herói positivo é perfurada quando Andrei aponta a pomposidade e a rigidez de Pavel; seu senso de dever como uma expressão megalomaniaca de quem toma para si a responsabilidade de ser o cordeiro sacrificado para a transformação do mundo. Entretanto, a profundidade do personagem, insinuada aqui, é prontamente sufocada pelo Gorki “autor”. A propaganda prevalece pela retidão moral de Pavel, que se desculpa à mãe economicamente. O assunto não será trazido à tona novamente na narrativa e quando Pavel se retrata à mãe, o ocorrido apenas endossa a superioridade moral do herói positivo. Do momento em diante, Pavel evolui como líder político: carrega a bandeira, apanha, é preso e no julgamento torna-se a encarnação abnegada da causa pública.

Ademais, o partidarismo aparente do autor se sugere predominantemente na narrativa quando a tensão entre a vida pública e privada é resolvida a favor da primeira. A esposa de Pavel aceita seu papel secundário na vida de um herói que se define pelo comprometimento irreduzível à causa; o camarada Nikolai se separa da esposa e do filho e relativiza sua perda, afirmando que vínculos familiares são um empecilho ao emprego total da energia revolucionária²¹³

²¹³ Passagens presentes na versão em inglês, porém omitidas na versão em português.

O comportamento de Andrei, o pequeno-russo, em relação ao assassinato do qual participa também representa um momento em que a experiência humana é intrusa na rigidez da estrutura ideológica do livro. A angústia de Andrei é a manifestação de um conflito interno. Sua justificativa ideológica do crime dá lugar à emoção bruta; o argumento ideológico que legitima o crime no âmbito da ação pública vai de encontro à sensibilidade moral do personagem. A divisão entre a retórica revolucionária e o sentimento individual é, porém, reduzida por Pavel, o exemplo, à rígida moralidade política da luta de classes. Ao discursar à mãe acerca da natureza sistêmica do mal, Pavel apaga qualquer vestígio de conflito interno e a narrativa não retornará mais a qualquer indício similar de questionamento da pureza revolucionária. A propaganda prevalece. O elemento propagandístico é tão intenso que se manifesta à revelia da noção do autor como proprietário da obra, de um partidarismo confesso ou inconfesso.

A literatura como escritura também auxilia a explicar porque a obra de Gorki foi oficializada e laureada durante o stalinismo. Se no *scriptor* a obra não se fecha, sobrevivendo nos pareceres da crítica, o aparato cultural stalinista conferiu à *Mãe* status de cânone supremo do realismo socialista e assim o projeto de refundação do homem é tido como possível e reiterado para fins políticos.

A existência do autor, segundo Foucault (2002) se conserva, ainda que parcialmente, na noção de obra e na noção de escrita. Erradicar a existência do autor para nos determos na obra em si mesma é um esforço incompleto, na medida em que “a palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2002, p.39). À noção de escrita se atrela tanto a necessidade de comentário quanto a de interpretação. Frente a isto, Foucault pretende “localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto” (FOUCAULT, 2002, p.41).

À luz de tal processo, Cavalheiro (2008) aponta em Foucault a *função-autor* como caracterizante da circulação e funcionamento dos discursos que ocorrem, endossados ou rechaçados, nas diferentes sociedades. A função-autor representa, de certa maneira, uma ruptura entre a procura do autor no escritor real e no locutor fictício. Em Foucault, o autor não é o demiurgo por trás das cortinas do texto, mas a causa que estabelece e ilustra o texto, a função do discurso que orienta a maneira pela qual os diversos sentidos serão construídos e aceitos fora do texto. A função-autor transforma textos em *obras*. Isto ocorre na medida em que a percepção autoral é apreendida pelo leitor, pela cultura de uma sociedade, em um processo de inversão

geracional: o discurso autorizado não emana da figura que o emite; o autor viabiliza o discurso e este adquire vida própria, possibilitando a figuração do autor como tal. Escritores escrevem textos; textos são interpretados, constituindo um corpo de obras; o diálogo entre leitor, crítica e texto gera a figura do autor manifesta nas obras.

Neste sentido, autores são postulados como princípios aglutinadores de características textuais, gerados pela interação entre crítica e texto. A autoria como função da escrita se expressa de maneiras diversas, principalmente como uma construção unificadora, permitindo que textos distintos se reúnam sob o guarda-chuva de um único conceito. Isto permite a avaliação de novos textos perante um corpo de obras supostamente imbuído de uma consistência interna, simbolizada pela autoria. Ao esperarmos que a transformação da autoria em função discursiva resultasse na sublimação, na relativização da autoridade autoral, da dissociação entre texto e propriedade autoral, a figura do autor termina fortalecida. Ora, na cultura stalinista, a obra de Gorki será retroativamente incorporada ao novo cânone pretendido, a leitura oficial de sua produção literária encontrará nela pontos de contato que viabilizarão o entendimento de um fio condutor (nítido em seu juízo de valor) intelectual e político entre Gorki e a nova cultura, legitimando-a. O autor, então, prevalece nas obras literárias, nos nomes dos parques, dos lagos, das usinas, em estátuas.

A tensa relação entre autoria, intenção e manifestação em uma obra literária é uma questão incorporada há tempos em nossa percepção da literatura. No âmbito de uma literatura política, entretanto, que no contexto soviético se torna um instrumento de agência e transformação do real, a relação entre um projeto pedagógico, a jornada do herói positivo e sua interação com os demais personagens adquire importância na medida em que em Gorki, vida e obra integram intensamente o modelo stalinista da utopia socialista evocado discursivamente pelo aparato estatal. Ademais, na medida em que cada obra, na cultura, é eterno ponto intermediário em uma rica tapeçaria composta por outras obras e ideias que se informam mutuamente e que encontram predileção na sociedade, podemos interpretar a importância de *A mãe* para a construção do Realismo Socialista sob a luz do arcabouço de ideias e símbolos que se confirmam mutuamente como interpretações válidas acerca da realidade, no âmago do regime stalinista e no momento revolucionário que o antecede.

3.1 “*Reneguemos o mundo caduco*”

O evento do protesto de Maio, o qual é liderado por Pavel e sua bandeira vermelha, marca o meio da obra, o fim da primeira parte. Trata-se de um momento crucial na narrativa, onde o caráter ritualístico do *master plot* se intensifica, onde a transformação ideológica de Nilovna, a conversão à verdade, atinge seu clímax simbólico. É, também, o momento onde os elementos da literatura radical evidenciados na obra se mostram simultâneos e codependentes: a família de camaradas, a evolução do espírito via transferência de conhecimento e o martírio (ainda que a demonstração máxima deste ocorra nas últimas páginas da obra).

O *master plot* encena ritualisticamente a parábola do progresso histórico pela ascensão do espírito a um grau de consciência superior. Conforme exposto anteriormente, um ritual é composto por três fases: separação, transição e incorporação. Tais fases, porém, podem ser enfatizadas em graus diferentes de acordo com o ritual (e com sua representação na arte). Dinega (1998) argumenta que em *A mãe*, há a ênfase na incorporação: o personagem transformado ritualisticamente se liberta do sofrimento existencial, simbolizado pela opressão de uma sociedade burguesa, ao integrar-se à subcultura revolucionária. Haja vista que “a intenção do livro é criar uma sociedade fictícia de proletários iluminados que pode no fim se tornar realidade, a estrutura ritual está presente nas dinâmicas de toda sociedade, assim como nas vidas individuais dos personagens²¹⁴” (DINEGA, 1998, p.82, tradução nossa).

A jornada rumo à consciência percorrida por Nilovna se inicia antes do evento em si. A percepção, no começo da narrativa, da brusca mudança de comportamento do filho é percebida com espanto, admiração e uma preocupação tipicamente maternal. Sua simpatia à causa a põe no caminho para a iluminação. Nilovna aprende a ler e contrabandeia folhetos radicais enquanto seu filho está preso. A qualidade essencial de Nilovna, entretanto, é constante: a mãe nunca deixa de ser, acima de tudo, mãe. Sua preocupação, sua hesitação, sua fé cristã, espontâneas, são perdoadas na narrativa como falhas menores tributárias de uma ternura maternal essencial. Nilovna é mãe de todos. Não só Pavel, mas seus camaradas e diversos outros personagens ao longo da narrativa se referirão à Nilovna como mãe. Em resposta, “[...] todas aquelas pessoas de bem, apesar das suas barbas e rostos frequentemente cansados, lhe pareciam crianças [...]

²¹⁴ This book's intent is to create a fictional society of enlightened proletarians that can eventually become reality, ritual structure is present in the dynamics of the whole society as well as individual characters' lives.

minhas pobres crianças!” - pensava ela, meneando a cabeça” (GORKI, 1987, p.102), “Meus filhos! - Eram as palavras que pulsavam no coração da mãe.” (p.144).

A mãe é de todos e todos são filhos da mãe. Em *Mother Russia: The feminine myth in russian culture* (1993), Joanna Hubbs investiga o símbolo da mãe para a cultura russa. A tradição do folclore russo associa a mãe com a terra, a mãe-terra (*matushka zemlia*) no cerne da identidade nacional. A imagem enfatiza a fertilidade da terra, o solo como berço sagrado do povo: a terra natal. A Rússia como mãe-terra é um conceito ligado a princípio ao camponês, para o qual a terra é o lar, estabelecendo as fronteiras e os contornos da vida, seus filhos confinados nos ciclos sazonais.

A intelectualidade urbana, em auge no século XIX, argumenta Hubbs, pois uma relação distinta com o símbolo, agora uma expressão de pureza que deve ser preservada e protegida – uma *matrioshka*, boneca russa que confina seus filhos, os quais dependem dela para obterem sua identidade comum. A terra-mãe, que favorece seus defensores, também representa sofrimento. O arquétipo materno como o símbolo do espírito nacional era proeminente no imaginário cultural russo. Se a *intelligentsia* se incumbiu da tarefa da salvação do povo, via sonho utópico, a batalha pela alma nacional é a batalha pelo coração da mãe que nutre e sofre.

Nilovna, a mãe que nutre e sofre, é o espírito russo a ser “salvo” por seus filhos, por meio da iluminação da verdade, da transmissão do conhecimento revolucionário que gera um ganho exponencial de consciência que viabiliza a materialização da utopia. Enquanto sua pureza deve ser preservada, sua salvação depende em grande medida de sua reformulação - e sua transformação é possibilitada por seus filhos, pelo novo.

O Nove de Maio amanhece cinzento. A mãe não conseguiu dormir. Pavel acorda e cantarola: “Levanta-te, povo trabalhador!” (GORKI, 1987, p.136). Com a aproximação do protesto, “o dia ia se tornando mais claro, as nuvens desapareciam, empurradas pelo vento” (Idem). O dia se desanuvia, expressando a possibilidade de renovação e revolução.

A demonstração se inicia, atraindo olhares curiosos e gestos de desaprovação. Os trabalhadores, não obstante, se aglomeram. As vozes gritam, mas o barulho da sirene da fábrica os engole, descrito como um “rugido” (GORKI, 1987, p.140). O som é ensurdecido e só pode ser abafado pela voz de Pavel: “Camaradas, decidimos declarar abertamente quem somos, levantar hoje a nossa bandeira, a bandeira da razão, da liberdade, da verdade!” (GORKI, 1987, p.141). Pavel denuncia o novo império dos homens. Portando a bandeira, ele porta o futuro – e o futuro deve ser construído coletivamente: “Pavel levantou o punho, o pau vacilou; então, dezenas de mãos tocaram a haste lisa e branca, e entre essas mãos estavam as da mãe” (Idem).

Sua posição aqui é tão individual, como o líder à frente, quanto coletiva, sustentado pelas massas.

Quase instantaneamente, na medida em que o protesto reúne uma aglomeração de adeptos, os “homens cinzentos” (Ibidem) da autoridade czarista surgem para apartar violentamente a demonstração, com “baionetas que cintilavam com crueldade”, “olhos cravados de forma desigual”, a “faixa estreita de um amarelo sujo” (1987, p.148). A ausência de conflito interno, na obra, é compensada externamente pela divisão definida entre bem e mal.

O que se sucede é o caos, a luta, e o esforço dos revolucionários para manter a bandeira erguida. A bandeira é futuro perfeito legitimado pela prática revolucionária: quando Andrei insinua-se para frente dela, é repreendido por Pavel: “Não tens esse direito. É a bandeira que deve ir à frente!” (GORKI, 1987, p.147). Os soldados se aproximam rapidamente. A violência intensifica-se. Pavel agora deve proteger a bandeira/futuro/causa das mãos de soldados que lhe tentam arrancá-la: “Prendei-os! - rugiu o velho, batendo com os pés. Alguns soldados lançaram-se para a frente. Um deles brandiu a coronha da espingarda; a bandeira estremeceu, inclinou-se e desapareceu entre o maciço cinzento de soldados” (p.148). Os soldados sufocam o protesto. Pavel e seus camaradas são presos, seus corpos tragados pela onda de repressão cinzenta. A bandeira jaz no chão, partida.

O que ocorre a seguir simboliza o clímax da transferência de consciência revolucionária: “A mãe baixou o olhar; aos pés dele viu o pau da bandeira partido em dois; num dos troços havia ainda um pedaço de tecido vermelho. Baixou-se e apanhou-o.” (GORKI, 1987, p.149). Com a passagem da bandeira transfere-se a responsabilidade de propagação da boa nova revolucionária. A consciência se eleva para reformular o espírito. A mãe agora aceita integralmente a verdade da necessidade de redenção do homem na história:

Sempre apoiada na haste, recomeçou a andar; de repente, a testa cobriu-se-lhe de suor, os lábios murmuraram qualquer coisa, a mão agitou-se, uma torrente de palavras avassalou o coração, enraizou-se nele, acendendo um desejo ardente, imperioso de as libertar, de gritá-las... (1987, p.50).

A mãe, antes silenciosa, hesitante, obtém o poder da palavra e discursa como seu filho:

[...] meus amigos, foi por todo o povo que a nossa juventude, que nosso sangue se levantou; é pelo mundo inteiro, por todos os operários que eles marcham! [...] tende fé no coração de vossos filhos: **eles fizeram nascer a verdade** (grifo nosso), é por ela que morrem. Tende fé neles! (1987, p.50).

Pavel é martirizado com a haste da bandeira na mão, “ecoando o martírio de Cristo na cruz, enquanto aqueles que tocam a haste participam de um tipo de eucaristia secular, que os une pela fé coletiva na Verdade inequívoca²¹⁵” (DINEGA, 1998, p. 83, tradução nossa). A bandeira representa a Verdade, e Nilovna afirma “querer caminhar com a verdade, mesmo quando estamos já com o pé na cova!” (GORKI, 1998, p.138). A verdade não é um conceito abstrato, que paira inacessível sobre os homens; ela é trazida à terra, ao nível do povo, eles próprios deuses (DINEGA, 1998). Quando a verdade total se torna tangível ao humano, ela o reveste de divindade. A deificação secular do povo anula a hierarquia tradicional da existência; pela verdade, o homem consegue construir o Paraíso na história, o “culto ao homem” desejado por Andrei e seus camaradas. O homem do Paraíso terreno é um novo homem de limitações superadas.

O divino internaliza-se no homem, como uma manifestação de sua própria excelência. Durante o protesto, Andrei proclama:

Camaradas! A nossa procissão marcha agora sob o nome de um novo Deus, o Deus da luz e da verdade, o Deus da razão e do bem! O nosso objetivo está longe, e as coroas de espinhos muito perto! Aqueles que não tem fé na força da verdade, que não tem a força da coragem de a defender até a morte, aqueles que não tem confiança neles próprios, que se afastem! (GORKI, 1987, p.141)

A profissão de fé ao novo Deus é a profissão de fé ao homem e sua capacidade de transformação total de si e da existência. O novo Deus, coletivo, permite a correção de um mundo no qual “a crueldade converte-se na lei da existência” (1987, p.256). Com a deificação do coletivo, um sentido para a existência é reiterado – o *telos* final ideal, agora tangível. A existência, uma “planície inculca” (Idem) regida pelo silêncio indiferente, é transformada pela consciência: “Fecundai-me com as sementes da razão e da verdade, e eu vos darei cem vezes mais!” (Ibidem). O conhecimento dos mecanismos do mundo, trazido à tona pela transferência do conhecimento da verdade pela revolução, é a solução para a redenção. A distopia agora pode se reverter em utopia, via ação humana – e ela deve ser deposta, junto com o elemento transcendente tradicional que impõe um teto à capacidade humana. No protesto, alguém grita: “Reneguemos o mundo caduco! Sacudamos as cinzas de nossos pés!” (GORKI, 1987, p.142).

Das cinzas do Deus silencioso, emerge a divindade humana superior:

²¹⁵ Echoing the martyrdom of Christ on the cross, while those who touch the pole partake in a kind of secular eucharist, which joins them through their collective faith in the unequivocal Truth

É como se um novo Deus tivesse nascido! Tudo para todos, tudo para todos! É assim que eu vos compreendo. Na verdade, sois todos camaradas, sois todos parentes, todos filhos da mesma mãe: a verdade! (1987, p.314).

Após a passagem da bandeira, a conversão de Nilovna está quase completa. Seu filho é preso, condenado e exilado. Durante o processo, a mãe intensifica sua atividade revolucionária, consolidando-se em sua nova família de camaradas. A mãe contrabandeia literatura radical em fábricas. Com o tempo, seu estado superior consolida-se em sua autopercepção:

Parecia-lhe algo que já não era ela, aquela que tanto se havia inquietado e afligido pelo filho, que vivera com o único pensamento de o conservar são e salvo; essa mulher já não existia, tinha-se afastado, partido para muito longe, não se sabe para onde, tinha-se afastado, partido para muito longe, não se sabe para onde, tinha-se consumido, talvez no fogo das emoções, e desse modo a sua alma encontrava-se agora aligeirada, uma nova força regenerava-lhe o coração (GORKI, 1987, p.308).

Com o espírito renovado, a mãe decide propagar a verdade do filho. Nilovna imprime centenas de panfletos contendo o discurso de defesa do filho. A mensagem do herói positivo exemplar vive em suas palavras. O sacrifício final, porém, será de Nilovna. O martírio coroa sua ascensão e ela morre espancada pelas autoridades na estação do trem, no meio de um grito convicto: “Não afogarão a verdade num mar de sangue...” (1987, p.320).

Seus panfletos se espalham pelo ar, a verdade propagando-se desimpedida perante os olhos do povo.

O martírio é um lugar-comum na ficção radical russa (DINEGA, 1998); o sacrifício é entendido como a abnegação nobre do individual perante a virtude da causa final. A tradição da literatura radical a partir do século XIX exige a morte de seus heróis, seja por tuberculose, ferimentos mortais ou definhamento no presídio. O sacrifício, porém, ainda é um feito individual – o momento supremo em que o herói se eleva se desvencilhando dos laços mortais, confrontando seu destino inevitável após silenciar o terror interior (CLARK, 1981). O herói morre pela causa, porém sua morte ainda é uma expressão de coragem individual que o separa dos outros homens. Os heróis positivos de *A mãe*, entretanto, “assumem a aparência de quem transcendeu a individualidade²¹⁶” (1981, p.64, tradução nossa). O sacrifício derradeiro de Nilovna não a eleva acima dos outros; não é a expressão de uma individualidade que a destaca como especial, mas o ato de abnegação definitivo de qualquer um que consiga incorporar o estado de consciência final. A conclusão de sua jornada é tributária do caráter ritualístico do *master plot* reduz Nilovna à função literária na narrativa, e como exemplo para o leitor. O

²¹⁶ wear the mask of one who has transcended selfhood.

sacrifício da mãe eleva a imagem não apenas de si, mas de quem concluir sua jornada pela incorporação do modelo socialista, bolchevique, oficial de consciência histórica.

Ainda, segundo a autora, a estrutura de *A mãe* compara-se com a da vida de um santo por ser teleológica: o objetivo do herói positivo é consagrar-se em um estado de graça, pela ação revolucionária, engrandecido pelo sacrifício e a trama da obra organiza-se para este fim.

Na narrativa de Gorki, o simbolismo religioso é proeminente, conforme exemplificado nas passagens selecionadas neste capítulo. Tal simbolismo, entretanto, não é um endosso à estrutura religiosa cristã tradicional; Deus emana do povo, do coletivo. O “culto ao homem”, obtido pela ascensão da consciência humana obtida pela revolução metafísica.

Se *A mãe* pode ser interpretado como um tipo de hagiografia secular, existem elementos na vida de Gorki que corroboram tal entendimento – um corpo de ideias que, mediante as verdadeiras intenções do autor ou à despeito delas, pode ser identificado em sua obra. Ademais, a elevação retroativa da obra como cânone máximo do Realismo Socialista permite a sugestão de um fio condutor entre o arcabouço ideológico e filosófico que informa os anseios radicais utópicos do fim do século XIX e os elementos que compõem a visão oficial stalinista sobre a realidade e a cultura.

No período em que escreveu *A mãe*, Gorki era um dos principais proponentes dos ideais dos “Construtores de Deus” (*bogostroitel'stvo*). Este grupo de revolucionários buscava complementar o que entendiam como a abordagem fria, cientificista do socialismo bolchevique por meio do sentimento religioso. Ateus convictos, eles se interessavam pelas “possibilidades utópicas expressas pela religião, na maneira como fornecia fontes de esperança e entusiasmo – “uma corrente quente” para contrabalancear a “corrente fria” do marxismo vigente²¹⁷” (BOER, 2015, p.1, tradução nossa). Os Construtores de Deus buscavam intensificar o poder emocional do marxismo, tornando-o mais palatável pela apropriação do sentimento de fervor e de símbolos religiosos, atualizados no altar socialista.

Segundo Marinyak (1990), a ideia da utilidade inerente à invenção de um deus para fins políticos e sociais tinha seus defensores mais célebres em Gorki e Anatoli Lunacharsky, futuro Secretário da Educação após a revolução. Lunacharsky estabelece os fundamentos da teoria da construção de Deus nos dois extensos volumes de *Religion and socialism* (1908/1911), nos quais argumenta que a religião tem a capacidade de estimular e aquecer energias adormecidas no ser humano, que quando convertidas em entusiasmo, podem ser canalizadas em prol de um grupo social. Em sua visão, tanto o socialismo quanto a religião comungam de um anseio por justiça

²¹⁷ The warm stream to balance the cold stream of existing Marxism.

e igualdade. A aproximação com a religião seria uma maneira efetiva da propagação dos ideais socialistas, uma vez que a Igreja Ortodoxa Russa tradicionalmente lançava sua sombra sobre a herança cultural russa.

A “corrente quente” do marxismo, assim denominada por Ernst Bloch (apud BOER, 2015), é o impulso revolucionário animado pelo desejo utópico, de forma a inspirar a “conversão e oferecer um profundo impulso emocional da alma²¹⁸” (2015, p.3, tradução nossa). A obra de Lunacharsky explorava, então, o lugar determinante do socialismo entre as outras religiões (apud BOER, 2015). Religião, aqui, não se configura pela crença no absoluto transcendente que engloba e determina o mundo material de maneira misteriosa e acessível pela fé. O divino é trazido ao terreno como uma possibilidade do empreendimento humano e se expressa pela esperança da materialização do “sonho da humanidade”: a eliminação dos aspectos deletérios da existência pela evolução do espírito humano. A revolução, então, se torna o momento-chave da Construção de Deus, a operação que leva “à época superior em que a nova pessoa pode ser construída²¹⁹” (Idem). A construção de Deus é a construção de um homem superior, divino, pelo comprometimento com a causa revolucionária - e a jornada do herói positivo encena, na narrativa, tal processo.

A *mãe* antecede o registro das ideias da construção de Deus por Lunacharsky. Entretanto, o comprometimento de Gorki com a transformação absoluta do homem e da natureza, pelo empreendimento humano, constituía o núcleo de sua vida e obra intelectual (WEINER, 1995). Em cartas ao amigo Leonid Andreev, em 1902, Gorki expressa uma visão desmistificada de Deus. Ele anuncia que “Deus não existe, Leonidushka. O que existe é o sonho de Deus, o anseio insatisfeito para se explicar a si mesmo e a vida²²⁰” (apud WEINER, 1995, p.67, tradução nossa). Em outras palavras, Deus e religião são construções que utilizamos para aplacar a angústia da condição humana; a finitude da existência, a imperfeição inerente ao nosso ser e a personificação de uma ordem vil que responde ao homem com indiferença cruel. Buscamos Deus para lidar com a morte e com a falta de sentido aparente do real. O medo da morte, alega Gorki, é o produto do individualismo, historicamente elementar em uma sociedade classista:

Expandindo sua visão pessoal da vida a todos, ele se guarda receosamente em uma dispensa escura onde uma lâmpada pisca perante um ícone da Mãe de Deus. Ele grita: a vida harmoniosa não pode ser construída sem o reconhecimento de uma força

²¹⁸ Conversion’ and offers a “deeply emotional impulse of the soul”

²¹⁹ Superior time in which man can be built.

²²⁰ There is no God, Leonidushka. There is a dream about Him, the dissatisfied yearning in one way or another to explain to oneself and life.

racional externa, sem uma ideia de Deus²²¹ (GORKI apud WEINER, 1995, p.68, tradução nossa).

Gorki, porém, simpatiza-se com o dilema existencial do homem. Perante a consciência do fim, é necessário que os homens encontrem um norte para suas vidas – e a influência de Nietzsche aqui é patente – pela criação de sentido. O autor escreve:

Embora ele saiba da ruína futura, ele persiste no trabalho, na criação, e a criação não é empreendida para se esquivar da ruína, mas consiste em um tipo de teimosia orgulhosa. “Sim, irei perecer, mas primeiro construirei templos, grandes obras, porque eu quero”. Eis a voz humana. E acredite, o homem real, verdadeiramente livre, sempre se valoriza assim como é sempre consciente de sua mortalidade e de tudo que o cerca²²² (Idem).

A abordagem de Gorki evolui da construção de sentido como uma expressão da audácia valorosa humana para a superação de suas limitações via a plasticidade do espírito humano. Os construtores de Deus acreditavam que um verdadeiro revolucionário deveria desafiar a própria humanidade, em um empreendimento que incluía a abolição da morte (GRAY, 2012).

A conversão de Gorki à crença de uma coletividade humana como um novo Deus ocorre no intervalo entre a Revolução de 1905 e a obra *Confissão*, de 1908 (MARINYAK, 1990). O livro é a tradução mais evidente das ideias de Gorki sobre a construção de Deus. Na narrativa, o indivíduo é um “punhado sem valor de desejos mesquinhos²²³” (apud GRAY, 2012, p.78, tradução nossa). Há, porém, potencial no indivíduo - desde que, somado aos outros, consiga se transformar em um “deus imortal” (Idem). Ao comentar a obra, Lunacharsky proclama: “O Deus de quem o personagem fala é a humanidade, a humanidade socialista do futuro. A única divindade acessível ao homem; Deus ainda não nasceu, mas está sendo construído [...] Deus é a humanidade do futuro²²⁴” (apud GRAY, 2012, p.80, tradução nossa).

Na obra, o andarilho Matvei aprende sobre a filosofia da construção de Deus por meio de outro andarilho, Iegudiil. A fé é uma força criativa poderosa, e a expressão do excesso de energia humana. A fé estimula a ação. Quando fatores externos (classistas) oprimem a energia humana, o espírito se encolhe, e historicamente procura resolver a tensão pela criação de

²²¹ Extending his personal view of life to all, he throws himself fearfully into the corner of a dark larder where a lamp flickers before an ikon to the Mother of God. He screams: the harmonious life cannot be constructed without acknowledging an external rational force, without an idea of God.

²²² , he keeps on working, keeps on creating, and not to create in order to put off this ruin without a trace, but simply from some sort of proud stubbornness. “Yers, I’ll perish without a trace, but first I’ll build temples, great works, just the same, since I want to! - thats the human voice. And believe me, the real man, who is truly free, always values his human worth, and he is always courageously conscious of the morality both of himself and of all that surrounds him.

²²³ A worthless bundle of petty desires.

²²⁴ The God of whom the old man speaks is humanity, the socialist humanity of the future. This is the only divinity accessible to man; its God is not yet born, but being built ... God is the humanity of the future.

imagens divinas para adoração - e tais imagens definem sua identidade em uma hierarquia de capacidade de ação. O homem cria pequenos deuses que refletem o encolhimento de sua alma. O único Deus real, porém, é o homem:

É o povo que cria deuses, os inúmeros povos do mundo! Mártires mais sagrados do que aqueles que a Igreja honra. Este é o Deus que cria milagres [...] as classes trabalhadoras do mundo [...] mesmo agora muitos procuram maneiras de fundir suas forças na Terra em uma só para criar um Deus belo e esplêndido que irá abraçar o universo²²⁵. (GORKI apud SCHERR, 2000, p.312, tradução nossa).

Confissão é o tratado explícito da influência da Construção de Deus em Gorki. Porém, escrita um ano antes, *A mãe* é uma narrativa que transborda de elementos referentes à filosofia, aqui implícitos em símbolos políticos nítidos. Constituindo um manual de conduta revolucionária, a obra, pela alegoria da transição da espontaneidade à consciência que compõe o *master plot*, situa o *telos* revolucionário em um ideal de perfeição humana o qual refletirá a utopia revolucionária - conforme ilustrado em inúmeras passagens ao longo do presente capítulo. O herói positivo carrega em si o dever de gerar, pelo exemplo, os novos e melhores humanos na realidade. A revolução metafísica que embrenha a ação revolucionária é o desafio ao transcendente tradicional que eleva o espírito humano à condição de autoridade suprema da existência, capaz de reformá-la e dotando-a de sentido; é, acima de tudo, um empreendimento coletivo.

Pavel e seus camaradas, encarregados de “instaurar a verdade na Terra” (GORKI, 1987, p.187), discutem abertamente a necessidade da reforma do espírito humano pela construção de um novo Deus coletivo:

Então é assim, Pavel, pensas que a vida não é como deveria ser? [...] - Não, ela vai bem [...] virá o tempo em que ela nos juntará a todos! Para nós, ela é injusta, dura, mas abre-nos os olhos, descobre-nos o seu sentido amargo [...] - É isso – interrompeu o Ribine. - É preciso transformar o homem. Se um tipo tem sarna, dá-lhe um banho [...], mas como lavá-lo por dentro! Aí é que está o problema! (GORKI, 1987, p.50)

A conclusão inevitável:

Trocaram-nos mesmo o Deus; tudo o que tem nas mãos apontam-no contra nós! Lembra-te, mãe, Deus criou o homem à sua imagem, à sua semelhança, portanto ele assemelha-se ao homem, porque o homem se lhe assemelha! Mas nós, não é a Deus que nos assemelhamos, é a animais. Na igreja, é um papão que nos mostram... é

²²⁵ It is the people that creates gods, innumerable people of the world! Holy martyrs greater than those whom the Church honours. That is the god that works miracles . . . the working classes of the world ... Even now many are seeking the means of fusing all the forces on earth into one and creating out of it a splendid and beautiful god who shall embrace the universe.

preciso transformar Deus, mãe, purificá-lo! Vestiram-no de mentira e calúnia, mutilaram-no para nos matarem a alma! (GORKI, 1987, p.51)

As ideias da Construção de Deus se baseiam resumidamente em alguns postulados (BOER, 2015): A noção da fé como força criativa; a ideia de que a energia coletiva deve ser canalizada; a ideia de que a energia coletiva eleva os indivíduos à plenitude e os carrega de função histórica; a convicção de uma sociedade atomizada são sobreviverá por muito tempo; uma forma de misticismo que infunde o determinismo histórico de forma que as conquistas sociais humanas sejam sempre coletivas e o histórico obedece a uma lei natural absoluta.

Em Gorki, a imortalidade humana é uma possibilidade literal, desde que coletiva (WEINER, 1995). A humanidade se diviniza pela “razão humana coletivamente organizada²²⁶” (GORKI, apud WEINER, 1995, p.71, tradução nossa) - uma perspectiva nietzscheana. Ele afirma que

o coletivo não busca a imortalidade, ele já o tem; o “eu” individual, em sua busca por poder, busca a vida eterna sem perceber que a achará, paradoxalmente, apenas pelo abandono da busca individual e por sua fusão ao coletivo. Daremos lugar ao povo que criará uma nova e maravilhosa vida e, talvez, pela força milagrosa de suas determinações fundidas, derrotar a morte²²⁷ (Idem).

O ser humano, portanto, para Gorki, é maleável; sua plasticidade é a pré-condição para sua elevação. O socialismo, o “instinto de compreensão do mundo²²⁸” (GORKI apud WEINER, 1995, p.78, tradução nossa) é a maneira legítima de se transformar o espírito, pois uma vez liberto, ele “colocará o mundo do homem em uma ordem econômica, banindo para sempre o caos. Todos os desastres naturais serão eliminados²²⁹.” (Idem). Levando às últimas consequências o materialismo marxista, o homem organiza o mundo criando “uma segunda natureza” - a cultura: “o homem é um órgão da natureza, criado por ela para que obtenha autoconhecimento e transformação²³⁰” (Ibidem). Em Gorki, o destino humano é o domínio absoluto de si, do meio e da realidade.

²²⁶ Collectively organized human reason.

²²⁷ The collective does not seek immortality, it has it already”; the individual “I”, in its search for power, seeks eternal life, not realizing that it can find it, paradoxically, only by abandoning the individual quest and merging with the collective”. We will give place to “people who will create a new, marvelous, bright life and, perhaps, through the miraculous force of fused wills, shall defeat death.”

²²⁸ An instinct for understanding the world

²²⁹ Put man’s earthly globe into economic order”, banishing chaos forever from the world. All natural disasters would be eliminated.

²³⁰ Creating second nature – culture; man is an organ of nature, created by her as if for the attainment of self-knowledge and transformation

É notório o desgosto de Lênin por religião.²³¹ Não será por acaso, então, que a Construção de Deus será rechaçada por ele, forçando a retratação de Gorki em relação a seus preceitos, por mera aproximação com a palavra “religião”. Ele escreveu a Gorki, em 1913, que a tentativa de se construir um novo Deus beirava a necrofilia (GRAY, 2012). Lênin, porém, não era imune ao pensamento o quanto imaginava. Pela revolução, ele também pretendia realizar um mito – o Paraíso terreno – mas pelo poder da ciência (Idem). Ainda, apesar de condenar publicamente a Construção de Deus, manteve Lunacharsky como responsável pela educação maciça do povo soviético após a revolução - e ele continuou publicando sua doutrina, sem modificar os termos (BOER, 2015). Finalmente, Lênin exemplificou o objetivo derradeiro da Construção de Deus: obteve a imortalidade, mas sob a forma de um boneco sem vida, embalsamado, em um mausoléu aberto à visitação.

A Construção de Deus estabelece em postulados filosóficos os anseios de Gorki acerca da imperfeição humana. Em sua obra, ele encontrará a salvação pela deificação do coletivo, capitaneada pelos heróis positivos utilitários. Em *A mãe*, ele propõe a ação revolucionária como caminho para a salvação da distopia, na receita de um *master plot* ritualizado que será aperfeiçoado e reproduzido na literatura soviética. O elemento que possibilita tal objetivo (e sugerido pela Construção de Deus) é um dos componentes que projetarão *A mãe* como peça essencial na cultura stalinista e que tornará o Realismo Socialista a manifestação simbólica, na cultura, da cama de Procusto stalinista, a determinação ideológica do real.

O filósofo Eric Voegelin (1901-1985) identifica o gnosticismo como um conjunto de ideias sobre o real que permeia a modernidade de maneira proeminente, especialmente evidente nos regimes ideológicos de massa do século XX (FEDERICI, 2011). A extensa obra de Voegelin é norteadada pelo mapeamento dos entendimentos e descrições, ao longo da história da humanidade, do que ele identifica como a ordem da existência (Idem).

O gnosticismo não é um fenômeno estritamente moderno, mas a atualização de um fenômeno antigo – a busca por novas formulações de sentido para a existência, um processo reativo à perda de sentido que resulta da ruptura da coesão social e do colapso das instituições e civilizações; a angústia da incerteza que emerge quando entendimentos distintos da ordem da existência passam a coabitar o mesmo ambiente, pondo-se mutuamente em cheque como legítimas, reais²³².

²³¹ A relação conflituosa entre Lênin e religião é muito bem investigada em BOER, Roland. *God in the World: Lenin, Hegel and the god-builders*. In: *The Heythrop journal*. Newcastle: University of Newcastle, 2015, pgs.1 - 15

²³² O assunto é certamente robusto demais para ser abarcado pelo presente trabalho. Um ponto de partida é a obra de Hans Jonas: JONAS, Hans. *The Gnostic religion: the message of the alien god and the begins of christianity*. Beacon Press, 2001.

A incerteza é angustiante, e uma das reações a ela é um desgosto pela existência e um sentimento de alienação - a experiência do mundo como um lugar estranho ao homem que, em busca de um lar, procura o caminho de casa em um outro mundo do qual é proveniente. Se o homem deve se libertar de um mundo enganoso, tal possibilidade deve ser uma possibilidade na ordem da existência. Na ontologia do gnosticismo antigo, a libertação ocorre pela fé em um Deus escondido, o verdadeiro, que auxilia o homem enviando-lhe mensageiros, a se libertar da existência condenada por um Deus falso em um mundo-prisão. No gnosticismo moderno, a salvação é obtida pela

[...] presunção de um espírito absoluto que, no desdobramento dialético da consciência, move-se da alienação à consciência de si; ou pela presunção de um processo dialético-material da natureza que em seu curso leva (o espírito) da alienação resultante da propriedade privada e da crença em Deus à liberdade de uma existência humana plena; ou ainda, pela presunção de uma determinação natural que transforma o homem em super-homem²³³ (VOEGELIN, 2000, p.255, tradução nossa).

Na versão moderna do gnosticismo, o mundo que habitamos é o mundo verdadeiro. A existência, porém, precisa ser corrigida. Para a efetivação da salvação, o mundo velho precisa ser substituído pelo novo. O instrumento da salvação é a *gnose* - o conhecimento em si. De acordo com a ontologia gnóstica, a prisão da existência se faz valer pela *agnoia* – a ignorância. O espírito se habilita a libertar-se pelo conhecimento total da realidade e, por conseguinte, da condição de sua alienação do mundo: “Como é o conhecimento de ser cativo do mundo,gnose também é a maneira de escapá-lo²³⁴.” (2000, p.256, tradução nossa). Pelo conhecimento total da existência, o espírito se eleva. O movimento da espontaneidade à consciência, no *master plot* é o movimento de obtenção dagnose: o herói positivo, o homem revoltado – pondo em prática a revolução metafísica - obtém a verdade na Terra e só assim torna-se capaz de materializar a utopia terrena dos homens.

Agnose é a cura para o sofrimento existencial, é a possibilidade de sentido – e por ele, de plenitude e superação da imperfeição humana. O objetivo gnóstico é, a rigor, a destruição da ordem da existência, cuja experiência é inerentemente distópica, defeituosa e injusta, e por meio do empreendimento humano, de sua força criativa, de sua divindade coletiva, substituí-la por uma ordem justa e perfeita.

²³³ [...] assumption of an absolute spirit that in the dialectical unfolding of consciousness proceeds from alienation to consciousness of itself; or through the assumption of a dialectical-material process of nature that in its course leads from the alienation resulting from private propriety and belief in God to the freedom of a fully human existence; or through the assumption of a will of nature that transforms man into superman.

²³⁴ As the knowledge of falling captive to the world, Gnosis is at the same time the means of escaping it.

Voegelin (2000) lista seis características que revelam a natureza da atitude gnóstica: o gnóstico é insatisfeito – o que não é condenável, uma vez que a insatisfação é inerente à condição humana; a insatisfação advém da crença de que a ordem é inerentemente defeituosa ou má. Se é possível presumir que a inadequação é humana perante a perfeição da ordem, o gnóstico atribuirá à maldade essencial da existência as suas dificuldades. A terceira característica alimenta a esperança: a salvação da maldade intrínseca ao mundo é possível; de tal premissa emerge a crença de que a ordem da existência deve ser transformada em um processo histórico: do “mundo caduco” renegado pelo revolucionário em *A mãe*, um mundo intrinsecamente bom deve surgir historicamente. A transformação utópica do mundo, pela ação revolucionária, segue, por exemplo, conforme as leis marxistas que identificam o progresso histórico - o que desafia a solução cristã tradicional, agostiniana, de que o mundo permanece como é, imperfeito ao longo da história, e que a plenitude do espírito humano só se realiza pela graça após a morte, na união com o transcendente.

A consequência é a quinta característica: se a salvação ocorre na história, a transformação da ordem está no reino da ação humana, uma possibilidade que reflete a ascensão do homem a um estado de perfeição, pela Construção de Deus e pelo reflexo da gnose total; finalmente, como a transformação estrutural da realidade é possível mediante um estado de perfeição, é o dever do gnóstico estipular a receita para a mudança. A gnose é a gnose total, a apropriação da verdade, levantado o véu da existência: o conhecimento das leis do real (no âmbito marxista, as leis dialéticas que movem a história). A gnose, absoluta, permite logicamente o conhecimento do método de alteração da existência e a estipulação para a fórmula da salvação na Terra, concretizando o desejo utópico. A presunção do conhecimento total resulta na criação de sistemas que pretendem explicar a realidade como um todo e está contida nestes sistemas a chave para a perfeição humana.

De acordo com o filósofo, a atitude gnóstica produziu um rico simbolismo demonstrável nas culturas de movimentos de massa modernos. O primeiro grupo diz respeito a modificações da ideia cristã de perfeição. Voegelin identifica na tradição cristã a noção de que a natureza humana “não encontra sua plenitude no mundo material, mas apenas na *visio beatifica*, na perfeição sobrenatural pela graça na morte²³⁵” (2000, p.298, tradução nossa). Como não há possibilidade de plenitude neste mundo, a vida na Terra assume forma e sentido na aceitação de uma vida além. Existem dois componentes que determinam a ideia cristã de perfeição. O

²³⁵ Supernatural perfection through grace in death.

primeiro é um movimento rumo a um objetivo ideal – o componente teleológico. O objetivo, o *telos*, para o qual se movimenta o homem, é a perfeição definitiva – o componente axiológico.

A noção de perfeição da mentalidade gnóstica é tributária da cristã. A perfeição gnóstica, porém, deve ser realizada no mundo histórico - os componentes devem ser *imanentizados*. Quando o são simultaneamente, “estão presentes ambas as concepções do objetivo final e do conhecimento dos métodos pelos quais se chegará até eles²³⁶” (VOEGELIN, 2000, p.300, tradução nossa). Tais aspectos sugerem a filosofia marxista como altamente gnóstica, segundo o filósofo. Em Marx, o estado final da existência, seu componente axiológico, é o reino da liberdade total, abolida as classes; a plenitude das capacidades humanas. A gnose que o permite informa o processo de revolução e a transformação do homem em um super-homem comunista (Idem).

Transpostos à literatura de Gorki, os componentes gnósticos determinam o *master plot* em *A mãe*: Pavel, o herói positivo completo, é o componente axiológico, a culminação da consciência total da existência; Nilovna, representando a jornada à consciência a partir da espontaneidade, é o componente teleológico. Como a gnose é a chave para a perfeição divina no homem, a jornada é ritualizada de forma a representar a fórmula para a salvação via revolução - uma possibilidade a todos que se comprometam com a causa, que se permitam envolver pelo exemplo literário.

O segundo complexo de símbolos, afirma Voegelin, reflete a especulação sobre a história feita por Joachim de Fiore - não por acaso influência confessa de Gorki e Lunacharsky (BOER, 2015) - no final do século XII. A interpretação do movimento histórico por Joachim contraria a filosofia de Santo Agostinho, para o qual a história é a antessala do transcendente e caberia ao homem apenas esperar sua resolução escatológica. Ela se expressa simbolicamente pela estipulação de uma Terceira Era perfeita - a concepção de uma fase histórica, terrena, derradeira, que se caracteriza pela satisfação plena das capacidades humanas: a utopia. Um arcabouço extenso de ideias gnósticas modernas se organiza em três fases organizadas hierarquicamente²³⁷

O segundo símbolo desenvolvido por Joachim é o do líder que anuncia a Nova Era. Voegelin (2000) agrega a este símbolo o do super-homem, utilizado no século XIX por Marx e Nietzsche para caracterizar o novo homem da Terceira Era. O super-homem é criado pela

²³⁶ There is present both the conception of the end goal and knowledge of the methods by which it is to be brought about.

²³⁷ As leis trifásicas do desenvolvimento em Comte, a divisão da história em Hegel em três níveis de liberdade, as fases históricas em Marx e Engels, dentre outros exemplos (VOEGELIN, 2000).

divinização do humano e reversão do processo no qual “Deus é entendido como a projeção da substância da alma humana no espaço imaginário do além²³⁸” (2000, p.303, tradução nossa). Pela gnose, a substância divina é reincorporada ao homem, e o homem torna-se o super-homem. Acrescido o elemento coletivo, a Construção de Deus de Gorki e Lunacharsky segue o mesmo processo. Na literatura soviética, o herói positivo traduzirá as qualidades super-humanas do Novo Homem Soviético stalinista.

O terceiro dos símbolos de Joaquim é o do profeta, que no gnosticismo moderno torna-se o “intelectual que conhece a fórmula da salvação e é capaz de prever o curso da história no futuro [...] o intelectual secular que presume conhecer o sentido da história e prever o futuro²³⁹” (2000, p.303, tradução nossa): Hegel, Lênin, Marx, Stálin.

O regime stalinista, no qual o futuro (a certeza do que deve ser) se desdobra pelo presente, parece ser a consequência máxima deste símbolo - e os preceitos do Realismo Socialista se organizam de tal maneira; a utopia como *telos* garantido, profetizada por Marx como a síntese dialética da história pela luta de classes e representada parabolicamente pelo *master plot*. Os escritores visionários, animados pelo sonho utópico, os “engenheiros de almas”, ligam o terceiro símbolo ao quarto: a comunidade de autônomos - seres evoluídos, seguindo a nova moral, superior, os pioneiros da Utopia e que estão sujeitos ao sacrifício total por sua materialização.

Os dois quadros simbólicos que compõem o gnosticismo revolvem em torno do mesmo processo: “o projeto de abolição da constituição do ser, com sua origem no ser divino, transcendente, substituindo-a por uma ordem do ser terrena, cuja perfeição reside no reino da ação humana²⁴⁰” (VOEGELIN, 2000, p.305., tradução nossa). A característica essencial da ordem do ser, de acordo com as tradições metafísicas proeminentes, é o fato de que ela escapa ao controle humano. Esta condição é precisamente o que nos situa na posição inferior da hierarquia do ser: não somos perfeitos. Para que a utopia se materialize, entretanto, esta qualidade do real deve ser obliterada: a ordem da existência deve se submeter ao controle humano: a revolução metafísica. Assumir o controle da existência, via gnose, é ascender a um estado de perfeição na Terra, imprescindível para a concretização máxima da empreitada revolucionária. Em outros termos, a deificação total do homem é a ruptura com o transcendente

²³⁸ God is understood as a projection of the substance of the human soul into the illusionary spaciousness of the beyond.

²³⁹ The intellectual who knows the formula for salvation and can predict how world history will take its course in the future [...] the secularist intellectual who thinks he knows the meaning of history and can predict the future.

²⁴⁰ The project of abolishing the constitution of being, with its origin in the divine, transcendent being, and replacing it with a world-immanent order of being, the perfection of which lies in the realm of human action.

– a morte de Deus, celebrenemente representada na filosofia de Nietzsche - a culminação da revolução metafísica. Com a eliminação do aspecto transcendente da existência, a história assume um *eidós* – agora, a história define-se por si só, sob a forma de leis tangíveis ao conhecimento humano, o palco no qual se desenrola a transição da espontaneidade à consciência humana.

O mundo, entretanto, permanece o mesmo. Segundo Voegelin (2000), a gnose, o conhecimento total, escapa à capacidade humana. O sonho utópico de Bloch não passa disso, um sonho. A Construção de Deus é uma convicção irrealizável. A utopia sempre será o não-lugar de Thomas More. A revolução é um processo eterno, cujo fim está sempre em um horizonte distante. O herói positivo é uma construção propagandística a justificar as pilhas de cadáveres do regime stalinista. A consciência final da jornada do herói é apenas a confirmação da submissão à autoridade oficial.

A mentalidade gnóstica é o oposto diametral da definição de filosofia platônica em Fedro, no qual “o conhecimento verdadeiro é reservado a Deus e o homem finito pode apenas ser um amante do conhecimento²⁴¹” (2000, p.272), sincronizado à ordem do ser.

Nestes termos, o conhecimento total não passa de uma presunção inacessível à imperfeição humana. O gnóstico, então torna a gnose *aparentemente* possível, pela construção de sistemas fechados, imagens do real nas quais “as características essenciais da constituição da existência que fariam o programa parecer tolo e insuficiente são eliminados²⁴²” (2000, p.305). Como o todo da existência é impossível de ser abrangido pela imperfeição humana, as imagens são criadas mediante a supressão de qualidades do real que contrariam a plausibilidade do sistema. Na ausência do “amor ao conhecimento platônico”, sobra a *libido dominandi* nietzscheana que tentará pôr em prática o projeto gnóstico a todo custo; e assim como o revolucionário se justifica, sob a luz do *telos* virtuoso, Pavel pode justificar o crime a Andrei.

Trazido ao terreno político e ideológico socialista, a imagem do real é a interpretação fechada da cama de Procusto, definida pela presunção da gnose da realidade. No contexto soviético, a realidade é substituída simbolicamente por um segundo real, expresso culturalmente pelo Realismo Socialista; na literatura, será legitimada a apropriação stalinista do tempo e será válido o esforço de transformação do homem em sua instância superior, o Novo Homem Soviético.

Regine Robin (1992) identifica no Realismo Socialista um movimento

²⁴¹ Actual knowledge is reserved to God; finite man can only be the lover of knowledge.

²⁴² Essential features of the constitution of being that would make the program appear hopeless and foolish have been eliminated.

Ao bloqueio inconsciente de toda indeterminação, do não dizível da linguagem; isto ocorre porque tende a designar a todo tempo o vetor histórico com plena certeza, bloqueando o futuro uma vez que já é conhecido, assim como o passado, sempre reinterpretado em função do momento original em outubro²⁴³ (apud ROSENTHAL, 2004, p.279, tradução nossa).

Ao citar Robin, Rosenthal (2004) questiona o aspecto inconsciente da formação do sistema; o Realismo Socialista é o esforço estético de criação de um novo mito explicador da realidade, estabelecido para celebrar o socialismo, a consagração do domínio humano sobre a natureza. Novos mitos requerem novas formas de arte, uma linguagem e um novo homem mitologizados. A autora argumenta que a estética é imbuída da ideia nietzscheana da “arte como mentira” - uma bela e necessária ilusão a esconder o horror do abismo existencial. Nestes termos, no Realismo Socialista, a omissão das qualidades do real inerente à imagem ideológica é representada surtindo um efeito duplo: o alento pelo fornecimento de sentido pelo empreendimento humano, pela presunção da gnose, e a justificativa da ação revolucionária a todo custo como o passaporte para a evolução do estado de consciência.

Nietzsche declara:

O que uma natureza forte não consegue dominar, ela irá esquecer; não mais existe, o horizonte é fechado e completo [...] e esta é a lei geral: cada ser vivo pode se tornar saudável e forte apenas limitado por um horizonte; se o ser é incapaz de desenhar um horizonte ao redor de si, ele desaparecerá²⁴⁴ (NIETZSCHE apud ROSENTHAL, 2004, p. 374, tradução nossa).

À sombra da cama de Procusto, a citação do filósofo adquire conotações sinistras.

Ao fornecer o protótipo da estrutura do romance do Realismo Socialista, Gorki dá prosseguimento, pelo *master plot* rudimentar, à representação da gnose como veículo de salvação. Este é um dos elementos basilares da cultura stalinista e da lente pela qual não só representa, mas determina, autoritariamente e ideologicamente, a realidade; em um só golpe, atribui sentido à escassez, à brutalidade, e viabiliza a transformação do homem em novo homem. A gnose expande o homem e legitima a efetividade da ação revolucionária no sistema fechado. A literatura de Gorki transforma a gnose em molde narrativo. Encabeçando o cânone soviético, Gorki pinta o ícone original verdadeiro como uma divindade humana.

²⁴³ (aims at blocking) all indeterminacy, the unspeakable of language; because it tends to designate for all time the historical vector with full certainty, blocking the future since it is already known, as well as the past, which is always reinterpreted in function of the origin time of October.

²⁴⁴ What such a strong nature cannot master it knows how to forget; it no longer exists, the horizon is closed and whole [...] And this is a general law: every living thing can become healthy, strong, and fruitful only within a horizon; if it is incapable of drawing a horizon around itself [...] it will wither away

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 1894, Joseph Stalin é um jovem seminarista em Tiflis (MARIE, 2011). Lá, ele leu *Os demônios* (1871-2), de Dostoiévski (GRAY, 2012). O romance, cujo nome em russo é *Bésy* (Demônios), teve inicialmente seu título traduzido para o inglês como *The Possessed*, e para o português, *Os possessos* (Cf. BEZERRA, p. 7, 2004). A restauração da tradução literal do título da obra sublinha as pretensões do autor sobre o romance, concebido como um tratado antirrevolucionário (GRAY, 2012), uma advertência contra o efeito hipnótico dos grandes ideais. Afinal, o grande tema da obra não é necessariamente o indivíduo que age de maneira imoral, mas o que reveste sua ação imoral de pretensa virtude. Na obra de Dostoiévski, os demônios são ideias – forças vivas que contaminam a consciência individual e coletiva, distorcendo o julgamento, comprimindo o real em uma caixa ideológica que impele o homem à ruína. Os demônios se revelam em sufixos, - *ismos*, invasores do ocidente que penetram a Rússia para pervertê-la, sob o crivo da *intelligentsia* (PREVEAR, 1995).

A riqueza literária da obra e sua importância para a cultura russa e mundial é certamente maior do que o presente trabalho pode englobar. Entretanto, no tocante à narrativa, vale ressaltar o objetivo real dos radicais retratados: a ação revolucionária não apenas visando o alívio do sofrimento humano na Terra, mas acima de tudo a criação de um novo tipo humano cuja superioridade o faça incapaz de sofrer (GRAY, 2012).

O primeiro nome de guerra de Stalin foi *Biesochvilli*, termo composto por *biês*, demônio, com o sufixo *chvilli*, formador de nomes em georgiano (BEZERRA, 2002). As anotações que o “demônio” fez em seu exemplar de *Os demônios* são extensas. Reconhecendo-se em uma visão que Dostoiévsky julgava abjeta, ele escreveu que fraqueza e estupidez são meramente vícios, enquanto virtude é poder (GRAY, 2012).

A interpretação distorcidamente utilitária feita por Stalin, além de confirmar a obra como presciente de sua própria alcunha sinistra, não era incomum na Rússia do século XIX. A fantasia nietzscheana do *Übermensch*, o homem que se eleva pela rejeição dos preceitos morais tradicionais, era imensamente popular entre a *intelligentsia* russa (Idem). Havia nietzscheanos de toda a sorte - anarquistas, cristãos, reacionários, pagãos - cada grupo encontrando um aval filosófico para sua versão particular de radicalismo. À rigor, os bolcheviques nietzscheanos – dentre eles Gorki – inverteram o sinal negativo do que a atitude revolucionária representava para Dostoiévsky: a humanidade deificada, capaz de secularizar o *escathon* pela ação e suposto conhecimento da história.

Gorki e Lunacharsky, Construtores de Deus, julgavam-se seguidores de Darwin (ROSENTHAL, 2004). O mundo revelado por Darwin, porém, nivela o destino de animais e homens, frutos do desenvolvimento imprevisível. O homem bolchevique precisava de sua própria vertente de um destino manifesto. A obra de outro evolucionista, Lamarck, mostrava-se mais adequada às aspirações revolucionárias dos Construtores de Deus ao englobar uma noção de progresso. Em Lamarck, Gorki e Stalin se encontram, haja vista que sua visão evolutiva dava margem à possibilidade de planejamento do futuro humano (GRAY, 2012).

Uma vez no poder, Stalin nomeará o agrônomo Trofim Lysenko como autoridade científica suprema (MARIE, 2011). Sua mentalidade, corroborada por Stalin, estabeleceria o tom da atitude científica soviética do regime. Para Lysenko, o mundo natural pode e deve ser reformado pela vontade humana. Pela modificação de aspectos hereditários, uma nova espécie humana poderia ser criada: “Em nosso país, em qualquer área da atividade humana, podemos criar milagres²⁴⁵” (apud GRAY, 2012, p.43, tradução nossa). Lysenko declara ao lado de Stalin, na conferência de agricultores Soviéticos em 1935: “Em nossa União Soviética, camaradas, as pessoas não nascem. Organismos humanos nascem, mas as pessoas são criadas [...] e eu sou uma das pessoas criadas de tal forma. Eu fui feito como um ser humano²⁴⁶.” (Idem). O homem cria a si próprio e a natureza. Lysenko, Stalin e Gorki, unidos por um propósito único de refazer a humanidade.

Um projeto ambicioso, mas viável, para Gorki, se o ato de revolta se convertesse em revolução metafísica. Cientistas deveriam se desvencilhar de uma moralidade obsoleta – Gorki não hesitava em endossar experimentos científicos em seres humanos vivos, em prol da humanidade. Ao escrever sobre o novo Instituto de Medicina Experimental, Gorki explicita o quão profunda é sua investigação moral do povo russo:

Precisamos experimentar nos seres humanos, precisamos estudar o organismo humano, o processo de nutrição intracelular, circulação sanguínea, a química do sistema nervoso e, em geral, todos os processos do organismo humano. Centenas de unidades humanas serão necessárias²⁴⁷ (GORKI apud GRAY, 2012, p.43, tradução nossa).

²⁴⁵ ‘In our country, in any area of human activity , one may create miracles.

²⁴⁶ ‘In our Soviet Union, comrades, people are not born. Human organisms are born, but people are created. And I am one of the people who was created in this way. I was made as a human being.

²⁴⁷ We need to experiment on humans themselves, we need to study the human organism, the processes of intercellular feeding, blood circulation, the chemistry of the nervous system and in general all processes of the human organism. Hundreds of human units will be required.

“Unidades humanas”. A construção do Canal Mar Branco-Báltico, inaugurado em 1933, ceifou a vida de aproximadamente 200.000 prisioneiros (ROSENTHAL, 2004), “unidades humanas” que definham em *gulags*. Pelo trabalho coletivo, esperava-se do empreendimento que ele redimisse o espírito de centena de milhares de condenados (FITZPATRICK, 1999). Trabalhando em condições precárias, os prisioneiros usavam ossos humanos para fortalecer os blocos de concreto. Sob o frio glacial, comiam pedaços de troncos e folhas para sobreviver (GRAY, 2012). Makarenko provavelmente chamaria o processo de “Poema Pedagógico”. Na obra escrita em homenagem ao empreendimento, o capítulo de Gorki chama-se “A Verdade do Socialismo” (Idem).

A ironia do título congelou-se com os cadáveres.

Uma gravura da obra, um volume de 600 páginas intitulado *O Canal Mar Branco-Báltico de Stalin* (1934), mostra a figura de uma mulher, prisioneira, portando uma broca. A legenda: “Ao transformar a natureza, o homem transforma a si mesmo²⁴⁸” (GRAY, 2012, p.43, tradução nossa). Ao mundo natural, sem valor aparente, o homem se projeta fertilizando-o de sentido: após anos extenuantes de obras, o Canal revelou-se raso demais para a navegação oceânica (GRAHAM, 1993).

A natureza humana, plástica, em Gorki e Lysenko, é informada pelos mesmos elementos que constituem o sistema marxista de *gnose* da realidade. Ao citar o pensamento de Marx, Voegelin (2000) o identifica como um gnóstico especulativo:

Ele constrói a ordem do ser como um processo da natureza completa em si. A natureza está em um estado de “tornar a ser”, não é estática, e no curso de seu desenvolvimento ela gerou o homem: “O homem é diretamente um ser da natureza”. Então, no desenvolvimento da natureza um papel especial repousa sobre o homem. Este ser, que é em si natureza, também se posiciona em oposição à natureza, transformando-a pelo trabalho humano – o qual em sua forma mais evoluída é a tecnologia e a indústria erigida sobre as ciências naturais: “a natureza, enquanto se desenvolve na história humana [...] como se desenvolve pela indústria [...] é a real verdade antropológica” No processo de criação da natureza, entretanto, o homem ao mesmo tempo se cria segundo a plenitude de seu ser; portanto, “toda a chamada história mundial não é nada mais do que a produção do homem pelo trabalho humano”²⁴⁹ (VOEGELIN, 2000, p.262, tradução nossa).

²⁴⁸ In changing nature, man changes himself.

²⁴⁹ He construes the order of being as a process of nature complete in itself. Nature is in a state of becoming and in the course of its development it has brought forth man: “Man is directly a being of nature”. Now, in the development of nature, a special role has devolved upon man. This being, which is itself nature, also stands over against nature and assists it in its development by human labor is technology and industry based on the natural sciences: “Nature as it develops in human history [...] as it develops through industry [...] is the true antropolical nature”. In the process of creating nature, however, man at the same time creates himself to the fullness of his being. Therefore, “al of so-called world history is nothing but the production of man by human nature”.

A passagem acima, ressalta o elemento gnóstico na capacidade transformadora do homem. O poder do homem é ilimitado: ele cria a si mesmo. O processo de transformação humana se realiza em um sistema fechado que se pretende a elucidação total do real, erigido sobre a pressuposição inicial de que a natureza, entidade inclusiva absoluta, também se encontra externa e oposta ao homem, assim como é sua essência - um jogo de palavras cujo propósito é a recusa do elemento transcendente da existência como fator intrínseco à realização da plenitude humana (VOEGELIN, 2000). A geração espontânea mútua entre homem e natureza, a ordem circular da existência, alçada à condição de verdade inequívoca, fecha a interpretação do real às questões que Voegelin reúne como problemas da *arché* - origem. Marx ignora tais questões, construindo um sistema que ao pretender explicar totalmente o real, (dotando, como efeito colateral, o homem de capacidades ilimitadas) amputa da ordem da existência os elementos deletérios à coerência de sua construção.

Às questões indesejadas, levantadas pela experiência de que o homem não consegue criar-se e modelar-se totalmente baseado em sua volição, que existem limites que constroem a sua agência e são fontes do sofrimento existencial, Marx replica que são “meramente produtos de uma abstração [...] quando indagamos a respeito da criação da natureza e do homem, nos abstraímos da natureza e do homem [...] desista da abstração e com ela, você desistirá da pergunta²⁵⁰” (MARX, apud VOEGELIN, 2000, p.263, tradução nossa).

Marx resume o propósito da supressão de perguntas como a pré-condição de seu modelo e da definição de natureza humana que o informa:

Um ser se considera independente apenas quando se sustenta em seus próprios pés; e ele se sustenta em seus próprios pés apenas quando deve a sua existência somente a si mesmo. Um homem que vive pela graça de outro se considera dependente. Mas eu vivo pela graça de um outro se lhe devo não apenas a manutenção da minha vida como sua criação: se ele é a fonte da minha vida; e se minha vida tem necessariamente fora de si mesma que não é minha própria criação²⁵¹ (MARX apud VOEGELIN, 2000, p.268, tradução nossa).

Em Marx, só o homem que se faz e se refaz – a expressão máxima da capacidade humana ilimitada - é capaz de reformular a ordem da existência. Reformulá-la e entender tal processo como uma viabilidade, é pré-condição da ação revolucionária. Assim, os homens são

²⁵⁰ [...] when you inquire about the creation of nature and man, you abstract from nature and man [...] give up your abstraction and you will give up your question along with it.

²⁵¹ A being regards itself as independent only when it stands on its own feet; and it stands on its own feet only when it owes its existence to itself alone. A man who lives by the grace of another considers himself a dependent being. But I live by the grace of another completely if I owe him not only the maintenance of my life but also its creation: if he is the source of my life; and my life necessarily has such a cause outside itself if it is not my own creation.

capazes de se livrar da opressão classista e tomar as rédeas da história - um processo não só previsto pela gnose total, como inevitável dentro do sistema que orienta.

A história, entretanto, é propensa a dar lições amargas. Aparentemente, a secularização do transcendente carrega em si um paradoxo macabro; a deificação do homem leva à desvalorização do humano. No leito de Procusto, a liberdade só é total quando é limitada. Ivan Karamazov, assim como Nietzsche, aprendeu a lição em delírios febris. Stalin, amparado intelectualmente por Gorki levará o processo às suas conclusões terríveis.

Durante o programa de coletivização da agricultura, que se revelou uma atrocidade genocida, Gorki deixou clara sua opinião acerca da população camponesa. Confrontado pela fome geral e iminente, em 1921, Gorki foi categórico: “Eu admito que a maioria dos 35 milhões afetados pela fome irá morrer [...] o povo difícil, estúpido, animalesco dos vilarejos russos irá morrer e seu lugar será tomado pela nova tribo dos letrados, dos inteligentes, dos vigorosos²⁵²” (GORKY apud GRAY, 2012, p.43, tradução nossa). Em artigo no *Pravda* em 1930, Gorki forneceu o slogan reiterado no processo de coletivização: “Se o inimigo não se render, deve ser exterminado²⁵³” (Idem). Em 1932, crianças abaixo de 12 anos foram consideradas elegíveis para a pena de morte. O crime principal, o furto, uma categoria que incluía o roubo e o ocultamento de grãos para consumo próprio.

O Gorki sensível aos rotos, maltrapilhos e indigentes não se sensibiliza com os famintos: camponeses que resistiam à coletivização eram “massas de parasitas” criados por forças “elementares - espontâneas - da natureza: ratos, toupeiras que causam danos enormes à economia da nação” (Ibidem). A opinião de Gorki sobre o camponês, quando revelada em entrevistas e correspondência pessoal, é predominantemente pejorativa (WEINER, 1995). É plausível supor existir um elemento de condescendência inerente ao projeto utilitário da literatura.

O projeto, em Gorki, tinha um fim declarado: o fomento de uma nova humanidade, a ser capitaneada pelo Novo Homem Soviético, o ponto de convergência de todos os ímpetus reformistas do regime stalinista (HOFFMAN, 2003). No regime stalinista, Chernyshevsky, Dobroliubov, Marx e Lenin eram frequentemente evocados como antepassados do Novo Homem. É Gorki, porém, que reúne o arcabouço ideológico que dotará de sentido o Novo Homem Stalinista (FRITZSCHE & HELLBECK, 2009). Ao delinear a moldura narrativa do

²⁵² I assume that most of the 35 million affected by the famine will die. The half-savage, stupid, difficult people of the Russian village will die out [...] and their place will be taken by a new tribe of the literate, the intelligent, the vigorous

²⁵³ If an enemy does not surrender, he must be exterminated

master plot prototípico que se reproduzirá, no Realismo Socialista, pelo aspecto ritualístico do exemplo positivo, Gorki infunde o Novo Homem de heroísmo e coletivismo. Cada indivíduo, ao se revestir da nova moral oficial, era um herói em potencial. Sua força advinha do ímpeto inato e aquecido, pela literatura, de orientar a vontade individual à causa do todo: a sociedade, a humanidade, o curso da história. A vida, concebida por Gorki (e idealizada em termos nietzscheanos) se realiza em uma dinâmica dialética que projetava o indivíduo “para frente e acima, elevando-o ao nível de HOMEM, em letras maiúsculas²⁵⁴” (GORKY apud FRITZSCHE & HELLBECK, 2009, p.308, tradução nossa).

O Novo Homem Soviético é um homem racional – e razão é definida pela gnose, que na cama de Procusto ideológica é a consciência da realidade como uma função do curso da história e da ação revolucionária indispensável para pô-la em movimento.

A conformação predominante do Novo Homem é aquela que referenda a mentalidade stalinista, na qual “representações de uma humanidade ideal se apresentam como históricas em sua natureza e em consonância com a progressão contínua da história rumo ao futuro comunista” (FRITZSCHE & HELLBECK, 2009). A demonstração das leis da história era domínio, na Rússia, de escritores e críticos, os “engenheiros de almas”, os profetas da Terceira Era de Fiore. O privilégio da consciência histórica é imbuído de responsabilidade – o texto, a literatura, é alçada no regime stalinista à condição de expressão máxima do Novo Homem; um espelho prescritivo e uma ferramenta de construção da nova humanidade. (Idem).

Gorki resume:

A história impõe aos escritores da URSS a tarefa e o dever de criar uma literatura verdadeiramente universal. Deve ser uma literatura capaz de emocionar profundamente o proletariado de toda a Terra e de formar na consciência revolucionária sua razão. Possuímos material para criar uma poesia e uma prosa de alto valor, possuímos um material absolutamente novo, que a valentia revolucionária com que atuam os operários e camponeses e os talentos múltiplos que uns e outros manifestam criou e seguem criando incessantemente. É o material da vitória do proletariado e da afirmação de sua ditadura. O sentido da importância histórica mundial dessa vitória exclui por completo de nossa literatura o tema do desespero, da insensatez da existência individual, do tema do sofrimento, santificado por essa mentira nociva do cristianismo (GORKI apud CRISTALDO, 1990, p.27).

Na passagem acima, Gorki consagra a função da literatura do Realismo Socialista a ser desempenhada: confirmar os limites da “segunda realidade” ideológica stalinista, na qual presente e futuro se fundem em um entendimento gnóstico da história e o ideal se projeta sobre o aquém.

²⁵⁴ Forward and higher, and raised him to the level of a MAN with capital letters.

Ao destacar-se pelo comprometimento à causa coletiva, o Novo Homem deve conservar sua subjetividade: a alma engendradora. O ideal antropológico stalinista, então, reabilita o espírito individual como o veículo da ação consciente (FRITZCHE & HELLBECK, 2009). O aparato ideológico stalinista exalta o exemplo: biografias (como a de Gorki), personalidades e feitos excepcionais – o homem que doma o meio. O operário que dobra, sozinho, a produção de uma fábrica é o cosmonauta das décadas posteriores. No presente/futuro, a retórica oficial soviética proclama o advento do Novo Homem como uma realidade empírica na imagem stalinista do real. Seu surgimento remete ao simbolismo da especulação história de Fiore; é o corolário da superação de um estágio crucial do desenvolvimento histórico. No regime stalinista, a construção da utopia era um empreendimento material (FRITZCHE & HELLBECK, 2009). Pelo Novo Homem na história, o herói positivo se materializa. É criada uma teleologia do Novo Homem, da espontaneidade à gnose, do sonho utópico até sua concretização em um presente/futuro stalinista, ideal.

Ao se refazer como super-homem, a plenitude da natureza humana é restaurada. Sobre o processo, Marx declara:

O homem, que buscou o super-homem na realidade imaginada do Céu e encontrou apenas um reflexo de si, não estará mais inclinado a encontrar apenas uma aparência de si, um não-homem, no lugar onde ele procura e deve procurar sua realidade genuína²⁵⁵ (apud VOEGELIN, 2000, p.285, tradução nossa).

Aqui, Marx e Nietzsche se complementam, informando a visão stalinista: a plenitude humana como consequência da secularização do divino. Deus, afinal, não existe: é a projeção das qualidades humanas supremas em uma instância sobrenatural – a psicologia da religião de Feuerbach, na simbologia de Joaquim de Fiore que viabiliza a construção de Deus em Gorki. A projeção escamoteia o potencial humano total: Deus é invenção, mas o melhor do homem é real e deve retornar ao homem. Eis a relação entre consciência total e utopia, codependentes; o Novo Homem deve absorver Deus de volta a sua existência - portanto, o Novo Homem é o super-homem nietzscheano, o homem que se refez como Deus (VOEGELIN, 2000). É o homem que desempenha e finaliza a revolução metafísica, a utopia agora em suas mãos.

Por conseguinte, o transcendente tradicional deve ser obliterado; o lastro que fornece à moral, questionado em prol do *telos* revolucionário virtuoso. Cabe à história, agora, “uma vez

²⁵⁵ The man who sought a superman in the imaginary reality of heaven and found only a reflection of himself, will no longer be inclined to find just a semblance of himself, just a non-man, where he seeks and must seek his true reality.

que o mundo além da verdade desapareceu, estabelecer a verdade em nosso mundo²⁵⁶” (MARX apud VOEGELIN, 2000, p.286, tradução nossa). Assim, Pavel e Nilovna podem obter a verdade na Terra, e disseminá-la. O processo histórico, presumido seu conhecimento total, torna-se uma construção do super-homem: moldável de acordo com a vontade humana revolucionária, virtuosa. Passado, presente e acima de tudo, o futuro, totalmente previstos, conhecidos, sujeitos à ação humana que orienta seu curso rumo à realização do Paraíso terreno. A temporalidade stalinista, elástica, dobrável, *o que é* e *o que deve ser*, sobrepostos e refletidos pelo Realismo Socialista, é a expressão da gnose que orienta o sistema que estrutura sua imagem do real.

A realidade stalinista, porém, estava longe de ser ideal. Era a era dos expurgos, dos assassinatos em massa, dos julgamentos farsantes, da escassez, da fome, da guerra, da peste, da morte. O real penetra sua imagem reduzida com a brutalidade dos cavaleiros do apocalipse e a reduz a uma piada cruel.

A era da suspeita generalizada. A despeito do Gorki-modelo, a relação do Gorki-autor com as autoridades soviéticas era complicada por suspeitas, como era o costume stalinista. Festejado, seu nome batizou o maior avião já construído até então. A maior aeronave do mundo estava destinada às alturas. Ao sobrevoar um desfile na Praça Vermelha, caiu, transformando-se em uma bola de fogo destruidora (ROSENTHAL, 2004). Os eventos do regime stalinista são símbolos de uma ironia cruel.

Laureado, porém nunca confiado. A mesma casa espaçosa em que Stalin nomeou Gorki e outros escritores como “engenheiros de almas”, será a prisão domiciliar do autor até o fim de sua vida (GRAY, 2012). Duas semanas antes de morrer, membros de sua equipe desenvolveram os mesmos sintomas que o faziam convalescer, levantando a suspeita de envenenamento - poucos dias antes de morrer em 18 de junho de 1936, Gorki foi visitado por Stalin. Uma semana antes, debilitado, ele ditou as últimas palavras a serem escritas em seu caderno: “O fim do romance, o fim do herói, o fim do autor²⁵⁷” (apud ROSENTHAL, 2014, p.174, tradução nossa).

A *mãe* narra o sacrifício inerente à pavimentação do caminho rumo à utopia socialista. Em tal jornada, a narrativa harmoniza os elementos utópicos radicais do século XIX a uma concepção de progressão histórica no qual se desenrola o desenvolvimento da capacidade humana. Segundo Fry (1965), a utopia é o produto da construção de um mito, fornecendo a visão imaginativa do objetivo ideal aspirado por uma sociedade. O mito emerge da análise do presente, da sociedade que confronta o ideal do construtor, que por sua vez projeta sua análise

²⁵⁶ Once the world beyond truth has disappeared, to establish the truth of this world.

²⁵⁷ The death of the novel, the death of the hero, the death of the author.

em um tempo ou espaço. A utopia, portanto, é um mito especulativo, o veículo de ideais sociais: o narrador da utopia observa a sociedade, e dela extrai o que presume ser seus elementos substanciais. Na utopia, estes elementos são demonstrados em seu desenvolvimento ideal. Neste movimento, existe um contraste inevitável entre o real e o desejado. A utopia, portanto, é uma via de mão dupla, revelando as aspirações máximas e as fontes principais de insatisfação em uma sociedade.

Neste sentido, a riqueza literária no elemento utópico reside em sua natureza como registro dos ideais extremos de um povo, ou de sua intelectualidade predominante, assim do que apontam como as deficiências cruciais da sociedade que habitam. O utópico carrega em si as circunstâncias históricas de sua concepção; fatores psicológicos, de gênero e classe que influenciam a composição de estruturas sociais imaginadas (CLAEYS, 1999). Ademais, o utópico fornece pistas sobre a episteme de uma cultura, e os contornos do ideal sugerem a tapeçaria de textos, ideias, discursos e interpretações do real que o definem como tal.

O utópico, em adição, pode assumir a conotação pejorativa de uma posição ingênua sobre o real. No século XIX, o desejo utópico se fortalecia com a ascensão do pensamento político socialista. Quando Engels ataca o “socialismo utópico”, ele o faz opondo-o a sua própria versão do socialismo, “científico”, no sentido de que é ancorado em uma visão genuína do real (FRY, 1965) que identifica na realidade um processo histórico que se move a uma direção final específica - e caberia à humanidade tomar as rédeas (pela gnose) do processo pela revolução ou submete-se a ele. Atacar a noção de utopia não implica em distanciar-se do ideal utópico: o *telos* histórico do sistema marxista ainda reina sobre a existência como a obtenção do real.

Haja vista que o utópico se define como uma versão melhorada da sociedade, ele se reveste de dois elementos (CLAEYS, 1999); um estético, literário, e um político. O aspecto político do utópico na literatura desperta questões: Como a utopia funciona? Caso funcione, funciona para quem? Ela foi concebida para ser posta em prática? Ela é um recurso narrativo que satiriza o presente, revelando seu absurdo? Qual a função da imaginação utópica? Qual o efeito proposto ao leitor? A imaginação da alternativa utópica anima a mudança social radical?

As questões remetem a um aspecto crucial do utópico no literário: seu caráter prescritivo. A sociedade ideal não é uma alternativa, mas “a” alternativa, moldada segundo uma visão específica. A interpretação positiva do utópico na literatura o caracteriza como rompedor de fronteiras, expansor de horizontes (Idem); o aspecto problemático do utópico seria resolvido pela abolição de seu caráter estático. Recusando um ideal monolítico, a superioridade

inquestionada, a utopia define-se pela busca de possibilidades e direções; ela é um vislumbre do que pode ser além, uma interpretação aberta à injeção de mais e novos ideais com o passar do tempo.

Não obstante, há um componente estático inerente ao utópico. À despeito das mudanças da conformação do ideal, ele deve ser perfeito – e perfeição é um estado absoluto. A perfeição elimina a necessidade de incrementos ao ideal. Ademais, o ímpeto utópico pode resultar no empobrecimento da imaginação do possível, quando a preenche com construções prévias.

Em *A mãe*, o elemento utópico tinge a narrativa e a conformação dos personagens, especialmente seus exemplares heroicos. Não há, porém, a descrição detalhada da construção utópica acabada. O desenho utópico é vago e reside no desejo de sua realização. Entretanto, a esperança utópica ultrapassa o mero desejo; é a certeza de sua tangibilidade pela aquisição da consciência da verdade na Terra, histórica. Não há, na obra, a descrição da sociedade perfeita, mas os revolucionários que a colocarão em prática são informados, em mente e espírito, pelas ideias e atitudes imprescindíveis para sua realização como uma expressão máxima de perfeição humana e social. Isto ocorre refletindo a imprecisão com a qual a utopia marxista é delineada, mas também ocorre de forma a reforçar o aspecto parcial propagandístico da obra. O livro é a crônica da ascensão da humanidade revolucionária, simbolizada em figuras exemplares, e a narrativa é a narrativa da construção; a obtenção do *telos*, na obra, esvaziaria seu aspecto utilitário de animar o espírito revolucionário do leitor, recrutando-o para ação *necessária*. A gnose é um instrumento de mudança da ordem acessível a todos. A reformulação da ordem da existência depende, então, do engajamento do leitor.

A mãe termina no meio de um grito: “Desgraçados!...-alguém respondeu com um soluço.” (GORKY, 1987, p.320). Espancada até a morte pelos guardas, Nilovna sucumbe, martirizada. A propagação da verdade, porém, é irrefreável; os papéis que contém o discurso de Pavel se espalham pelo ar. O povo testemunha a brutalidade, mas ela é redimida pela causa maior: o acesso irrestrito à verdade terrena. O fim abrupto da obra se relaciona com a imprecisão concreta da utopia a qual aspira – ambos exercem a função de conclamar o leitor à ação. O momento final parece sugerir: “Mostramos o caminho, demos exemplos, a verdade está acessível. Agora cabe a você, leitor: o que fará a respeito?”. O fim interrompido é mais do que um convite, é um chamado ao leitor a completar o processo revolucionário alegorizado ritualisticamente e iniciado na obra, pela jornada de sua própria consciência no mundo real. Gorki não descreve a utopia porque ela deve ser realizada na realidade.

O elemento utópico em *A mãe* produz um sentido pelo qual se orientará a narrativa. Isto reflete a construção de um sentido para a existência. Manuel (1979) sugere que a mentalidade utópica incorpora um desejo humano ancestral de retornar ao Paraíso; um Éden que é a metáfora da segurança pré-natal no útero materno. O desejo de escapar do confronto com as complexidades da experiência da vida; a existência é sombria, o mundo é indiferente e não há certeza à qual se ancorar. Ao conviver com os jovens revolucionários, Nilovna os ouve cantar uma nova canção que a comove. Não se tratava da velha canção,

Das tristes meditações de uma alma ferida errando, solitária, por sendas obscuras de dolorosas incertezas; nem de queixumes de uma alma abatida pela miséria e o medo, sem carácter, sem cor. Também não fazia eco dos tristes de um coração forte, obscuramente ávido de espaço, nem de gritos de desafio de audaciosos prontos a esmagar indistintamente o mal e o bem. Nela também não havia o cego ressentimento do ofendido, capaz de aniquilar tudo para se vingar, impotente para criar seja o que for. Nenhum eco do velho mundo, do mundo dos escravos (GORKI, 1987, p.33).

A nova canção que a mãe ouve, que “anima os rostos dos jovens”, que ela “sentia em seus peitos”, que “despertava no coração algo de muito elevado” (Idem) é a melodia monótona do conforto; o conforto da certeza do sentido único como a saída do absurdo de uma existência sombria. A verdade total é alcançada, pela gnose, e permitirá a construção do sentido que pretende não só explicar absolutamente a ordem da existência, mas substituí-la por uma versão superior. A mentalidade utópica, da maneira identificada por Manuel (1979) gera conforto pelo achatamento da experiência do real, eliminando suas características deletérias, suas fontes de angústia. Isto ocorre pela produção de um sentido terreno para a existência - a escatologia imanentizada, a perfeição como possibilidade humana final. Logo, a cura para o sofrimento existencial é obtida pela gnose. A certeza da obtenção da verdade absoluta no terreno, na história, viabiliza a utopia. Como é um processo gnóstico, a obtenção da verdade total se legitima pela construção de sistemas ideológicos que se pretendem descrições absolutas da ordem da existência - manuais para a transformação total. Caberão aos sistemas, pela ação política, se imprimirem na experiência do real como a verdade total do ser, informando um conjunto de atitudes, valores, símbolos que confirmam a imagem do real como a verdade.

Todo modelo possui limites, e os limites se confundem como limites do real. Como o ser é infinito, aberto e absoluto, impossível de ser encaixado totalmente, os sistemas negarão como irrealis as contradições indesejadas da complexidade da existência, uma vez que os modelos se apresentam como a expressão verdadeira da ordem do ser. Paradoxalmente, será dentro dos limites do sistema criado pela gnose que esta tornará o humano matéria moldável, suas limitações superadas, a perfeição alcançada, a realidade redimida.

A *Utopia* (1516) de Thomas More é uma imagem de perfeição humana e social. A utopia de More, entretanto, nunca deixa de ser um trocadilho. O “lugar bom” é o “não lugar”. Ele o é ao refletir não só o contexto cultural de sua concepção, mas a educação teológica do autor (FRY, 1965). Um dos aspectos que define a imagem de perfeição da utopia de More é a abolição da propriedade privada. Entretanto, na obra emerge a ciência de que o estado de perfeição não pode ser atingido no mundo material. A ambição possessiva é a expressão do pecado original inerente à imperfeição humana natural – *superbia*. Na parte final de sua obra, More admite que a utopia seria possível se não fosse demolida pela “serpente da *superbia*” (VOEGELIN, 2000). Esta, porém é uma característica inegável do real. Thomas More constrói um modelo, mas o sistema que estrutura o modelo é reconhecido como uma redução do real, não se pretendendo como sua explicação total. A substituição, portanto, é esvaziada de sua possibilidade e a capacidade transformadora da gnose é negada. A utopia, aqui, é um exercício especulativo; a expectativa de sua viabilidade prática é recusada pela aceitação da imperfeição humana.

Em contrapartida, o elemento utópico em *A mãe*, incrustado no *master plot* prototípico, justifica a ação revolucionária como inerentemente virtuosa. O caráter utilitário do herói positivo o define como ferramenta de reformulação revolucionária do homem e da sociedade, não como um instrumento de melhoria incremental do espírito, mas como o modo de realizar a utopia na história. O “Gorki escritor em si” é sufocado pelo “Gorki autor” e, a despeito da existência, ou não, das intenções políticas do autor, a obra se revelou uma eficiente peça de propaganda.

Sua incorporação, na cultura oficial stalinista, como um exemplar a ter sua estrutura e seus elementos reproduzidos afirma sua posição eminente naquela cultura. Isto ocorre na medida em que o Realismo Socialista identifica retroativamente, na obra, aspectos do arcabouço ideológico que informam a expressão stalinista do real afirmando-a, simbolicamente, como verdadeira.

Os elementos utópicos em *A mãe* confirmam o ideário que constitui o sistema que sustenta a imagem stalinista da realidade. A afirmação não priva a literatura de Gorki de sua profundidade. O aspecto utópico em *A mãe* registra as aspirações, os ideais, as visões de mundo, a rede de ideias que permite a identificação do que era considerado como “além” e “aquém” na cultura de sua concepção e na cultura oficial que a elegeu como precursora de suas diretrizes. Daí emana sua riqueza literária. Entretanto, na medida em que a obra é situada como uma das afirmações de uma imagem stalinista totalitária do real, seus elementos macabros são ressaltados, à revelia das supostas intenções que informaram sua concepção.

Quando a obra referenda um sistema ideológico que afirma a necessidade da reformulação total do humano (a engenharia da alma) e a materialização da utopia como uma certeza prática, a presunção de virtude inerente ao processo dá aval à ação revolucionária desmedida – e o aspecto esquemático, superficial do herói positivo confirma isso quando é entendido, no Realismo Socialista, como um exemplo virtuoso a ser seguido.

A expectativa da concretização da perfeição, no terreno, deifica o homem. Entretanto, a deificação do homem cobra seu preço na desvalorização da vida individual - a revolução metafísica questiona a legitimidade da moral; tudo é permitido. A presunção da gnose se manifesta, pela ação revolucionária, como a *libido dominandi* que tentará submeter a existência ao sentido do sistema, custe o que custar – um processo que será justificado pelo entendimento do sistema como o real inquestionado na cultura que o simboliza, patrocinada pelo aparato oficial. A alegoria ritualística do caminho à perfeição histórica, sustentando a imagem totalitária do real que pesa sobre a sociedade soviética como uma verdade revelada, na obra de Gorki, a sombra projetada por toda utopia.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Homero Freitas de. *Apontamentos sobre a prosa satírica de Mikhail Bulgakov*. In: BULGÁKOV, Mikhail. *Um coração de cachorro e outras novelas*. Trad. Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed.USP, 2010.

ARAN, Olga. *A questão do autor em Bakhtin*. In: *Bakhtiniana*. No 4-25, Jan/Jul. 2014. São Paulo.

ARENDDT, Hannah. *Sobre a revolução*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: The representation of reality in western literature - fiftieth-anniversary edition*. Princeton: Princeton University Press, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *O autor e a personagem na atividade estética*. In: *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *The bildungsroman and its significance in the history of realism (toward a historical typology of the Novel)*. In: EMERSON, Caryl; HOLQUIST, Michael. *Speech Genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press, 1986. Pgs. 10-59.

BAKHTIN, Mikhail. *The formal method in literary scholarship: a critical introduction to sociological poetics*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978

BALINA, Marina. *Troubled lives: the legacy of childhood in soviet literature*. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol.49, No2, Special Forum Issue: Russian Children's Literature: Changing Paradigms (Summer, 2005), pgs. 249-265. Disponível em www.jstor.org/stable/20058252. Acesso em 25/04/2018.

BARHTES, Roland. *A morte do autor*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em http://www.artesplasticas.art.br/guignard/disciplinas/critica_1/A_morte_do_autor_barthes.pdf. Acesso em 20/09/2017.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Nova York: Hill and Wang, 1972.

BARTHES, Roland. *Writing and the novel*. In: RICHTER, David H. *Narrative/Theory*. Nova York: Longman Publishers, USA, 1996

BELINSKY, Visarion. *Selected philosophical works*. Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1948.

BERLIN, Isaiah. *The power of ideas*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

BERNARDINELLI, Alfonso. *Direita e esquerda na literatura*. Belo Horizonte, Ed. Âyiné, 2016.

BILLINGTON, H. James. *Fire in the minds of men: origins of revolutionary faith*. New York: Vintage Books, 1980.

BILLINGTON, H. James. *The Icon and the Axe: an interpretative history of Russian culture*. Nova York, Vintage Books, 1970.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. VI. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BOER, Roland. *God in the World: Lenin, Hegel and the god-builders*. In: *The Heythrop journal*. Newcastle: University of Newcastle, 2015, pgs.1 – 15.

BOES, Tobias. *Modernist studies and the Bildungsroman: a historical survey of critical trends*. In: *Literature Compass* 3/2. Yale, Yale University, 2006. Pgs.230-243. Disponível em http://www.tobiasboes.net/wp-content/uploads/2011/01/Boes_Modernist.pdf Acesso em 15/06/2017.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 2000.

BULLITT, Margaret. *Toward a marxist theory of aesthetics: The development of socialist realism in the soviet union*. *The Russian Review*, v.35, No. 1, pgs. 53-76, 1976. Disponível em www.jstor.org/stable/127656. Acessado em 12/05/2016.

CALATRAVA, José Valles. *Ideas sobre la narrativa de Vissarión Belinski*. Universidad de Almería, 2010. Disponível em <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154899.pdf> Acesso em 21/03/2018.

CAVALHEIRO, Juciane dos Santos. *A concepção de autor em Bahktin, Barthes e Foucault*. In: *Signum: Estud.Ling.* Londrina, n.11/2, 2008. Pgs 67-81. Disponível em <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/view/3042> . Acesso em 20/09/2017.

CAMPBELL, Joseph. *The hero with a thousand faces*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

CAMUS, Albert. *O homem revoltado*. Trad. Valerie Rumjanek. São Paulo: Ed. Record, 2011.

CHERNYSHEVSKY, Nikolai. *Selected philosophical essays*. Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1953.

CLAEYS, GEORGE. *The cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

CLARK, Katerina. *Moscow, the fourth rome: stalinism, cosmopolitanism and the evolution of soviet culture, 1931-1941*. Cambridge: Harvard University Press, 2011.

CLARK, Katerina. *The Soviet novel – history as ritual*. Chicago, University of Chicago Press, 1981.

COSTA, Maria de Fátima Tardin. *A utopia na perspectiva de Ernst Bloch*. 2008, disponível em http://www.abrapso.org.br/siteprincipal/images/Anais_XVENABRAPSO/526.%20%20a%20utopia%20na%20perspectiva%20de%20ernst%20bloch.pdf Acesso em 23/03/2018.

CRISTALDO, Janer. *Engenheiros de almas*. São Paulo: Ebooksbrasil, 2006. Disponível em www.ebooksbrasil.org/elibris/engenheirosdealmas.html . Acesso em 6/12/2017.

DINEGA, Alyssa W. *Bearing the standard: transformative ritual in Gorky's Mother and the Legacy of Tolstoy*. In: *The Slavic and East European Journal*, Vol. 42, No. 1. Madison:

University of Wisconsin Press, 1998, pgs. 76-101. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/310053> . Acesso em 16/04/2017.

DOBRENKO, Evgeny. *The political economy of socialist realism*. Trad. Jesse M. Savage. New Haven: Yale University Press, 2007.

DOBROLYUBOV, Nikolai. *Selected philosophical essays*. Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1948.

DOBROLYUBOV, Nikolai. *What is oblomovism?* In: DOBROLYUBOV, Nikolai. *Selected philosophical essays*. Moscou: Foreign Languages Publishing House, 1953. Disponível em <https://www.amherst.edu/media/view/297815/original/Dobroliubov.pdf> Acesso em 14/05/2018.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os demônios*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed.34, 2004.

ELIADE, Mircea. *Cosmos and history: the myth of the eternal return*. Nova York: Harper and Brithers, 1959.

ENGELS, Frederick. *Anti-Dühring. herr Eugen Dühring's revolution in science*. Nova York: Progress Publishers, 1947. Disponível em https://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/anti_duhring.pdf Acesso em 25/09/2018.

EPSTEIN, Mikhail. *The demise of the first secularization: the church of Gogol and the church of Belinsky*. In: *Studies in east european thought*, vol.58, No. 2. Kluwer Academic Publishers, 2006, pgs. 95-105.

FANGER, Donald. *Gorky's Tolstoy and other reminiscences: key writings by and about Maxim Gorky*. New Haven: Yale University Press, 2008.

FARACO, Carlos Alberto. *Autor e autoria*. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin. Conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005, pgs. 37-60.

FEDERICI, Michael. *Eric Voegelin e a restauração da ordem*. São Paulo: É Realizações, 2011.

FERNS, Chris. *Narrating utopia: ideology, gender, form in utopian literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999.

FIGES, Orlando; KOLONITSKII, Boris. *Interpreting the Russian Revolution: the languages and symbols of 1917*. New Haven: Yale Univeristy Press, 1999.

FIGES, Orlando. *Natasha's dance: a cultural history of Russia*. Londres: Penguin Books, 2002.

FITZPATRICK, Sheila. *The cultural front: power and culture in revolutionary Russia*. Ithaca, Cornell University Press, 1992.

FITZPATRICK, Sheila. *Everyday stalinism: ordinary life in ordinary times: soviet Russia in the 1930s*. Nova York, Oxford University Press, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Discipline and punish: the birth of the prison*, Trad. A. Sheridan. New York: Pantheon, 1977.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Portugal: Veja/Passagens, 2002.

FRIEDBERG, Maurice. *Literary culture: "New Soviet Man" in the mirror of literature*. Las Vegas: University of Nevada, 2012. Disponível em http://digitalscholarship.unlv.edu/russian_culture/10 . Acessado em 16/04/2017.

FRITZSCHE, Peter; HELLBECK, Jochen. *The New Man in stalinist Russia and nazi Germany*. In: GEYER, Michael; FITZPATRICK, Sheila. *Beyond totalitarianism: stalinism and nazism Compared*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009. Pgs. 302-241.

FRY, Northrop. *Varieties of literary utopias*. In: *Daedalus*, Vol.4, No. 2. Boston: MIT Press, 1965, pgs. 323-347. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/20026912> Acesso em 23/10/2018.

GELLER, Mikhail. *El Hombre nuevo soviético: de la utopia a la realidad*. Tradução de Jesús Ruiz. Barcelona, Ed. Planeta, 1985.

GOLBAN, Petru. *A history of the bildungsroman: from ancient beginnings to romanticism*. Cambridge; Cambridge Publishing, 2018.

GORKI, Maxim. *Albergue nocturno*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

GORKI, Maxim. *A mãe*. Trad. José Augusto. Moscou, Ed. Ráduga, 1987.

GORKY, Maxim. *Childhood*. Londres, Penguin Classics, 1990.

GROYS, Boris. *The total art of stalinism*. Nova York: Verso, 1993.

GRAY, John. *The immortalization commision*. Penguin, 2012.

GUNTHER, Hans. *Soviet literary criticism and the formulation of the aesthetics of socialist realism, 1932 – 1940*. In: DOBRENKO, Evgeny; TIHANOV, Galin. *A history of Russian literary theory and criticism: the Soviet age and beyond*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2011. Pgs. 90-108.

GUNTHER, Hans. *Education and Conversion: the road to the new man in the totalitarian bildungsroman*. In: GÜNTHER, Hans. *The culture of the Stalin Period*. Londres: Macmillan, 1990.

HOFFMANN, David L. *Stalinist values: the cultural norms of soviet modernity (1917-1941)*. Ithaca e Londres, Cornell University Press, 2003.

HOPF, Ted. *Social construction of international politics*. Nova York: Cornell University Press, 2002.

HUBBS, Joana. *Mother Russia: The feminine myth in russian culture*. Indiana: Indiana University Press, 1993.

JAKOBSON, Roman. *Do realismo artístico*. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971, pgs.119-127.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no séc XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

JOHNSON, Emily D. *How St. Petersburg learned to study itself: the russian idea of kraevedenie*. Filadélfia: Pensilvania State University Press, 2006.

- JOHNSON, Paul. *Tempos Modernos: o mundo dos anos 20 aos anos 80*. Rio de Janeiro: Instituto Liberal, 1990.
- JONAS, Hans. *The Gnostic religion: the message of the alien god and the beginins of christianity*. Beacon Press, 2001
- KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society: from the Revolution to the death of Stalin*. Nova York: I.B Taurus, 2001.
- LARKIN, Maurice. *Man and Society in nineteenth-Century realism: determinism and literature*. Berkeley: University of California Press, 2014.
- LASKY, Melvin. *Utopia and revolution*. New York: Macmillan, 1977.
- LAWSEN, Thomas. *How life writes the book: real socialism and socialist realism in Stalin´s russia*. Nova York: Cornell University Press, 1997.
- LÊNIN, Vladimir. *Organização do partido e a literatura do partido*. 1905. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1905/11/13.htm> Acesso em 14/08/2018.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed.34, 2000.
- MAAS, Wilma Patrícia Margari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.
- MANUEL, Frank; MANUEL, Fritzie. *Utopian thought in the western world*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- MARIE, Jean-Jaques. *Stálin*. Trad. Irene Guimarães. São Paulo: Ed. Babel, 2011.
- MARINYAK, Irena. *The new god-builders*. In: FREEBORN, Richard. *Ideology in russian literature*. Nova York: Macmillan, 1990, pgs.188 – 198.
- MARX, Karl; ENGELS, Friederick. *Completed works*, 1951. Disponível em <https://www.marxists.org/archive/marx/works/cw/index.htm> Acesso em 25/09/2018.
- MARX, Karl; ENGELS, Friederick. *On literature and art*. Nova York: Progress Publishers, 1976. Disponível em <https://www.marxists.org/archive/marx/works/subject/art/index.htm> Acesso em 25/09/2018.
- MARX, Karl. ENGELS, Friederick. *Ideologia alemã*. Trad. Álvaro Pina. Lisboa: Edições Avante!, 2006. Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/marx/1845/ideologia-alema-oe/index.htm> Acesso em 25/09/2018.
- MARX, Karl; ENGELS, Friederick. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Ed. Estampa, 1974.
- MATHEWSON, Rufus W. *The positive hero in russian literature*. Stanford: Stanford UP, 1999.
- MCNALLY, Raymond. *The philosophical works of Peter Chaadaev*. Kluwer Academic Publishers, 1991
- NASCIMENTO, M.Milton. *Revolução, estabelecimento de uma nova era ou volta às origens*. Revista USP, v.1, p.17-24, São Paulo, 1989.

NETO, Joachin Azevedo. *A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben*. In: *Floema*, Ano VIII, n.10.2014. Pgs 153-164. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/4513/4321> . Acesso em 20/09/2017.

OZOUF, Mona. *Festivals and the french Revolution*. Harvard: Harvard Press, 1991.

PAPAZIAN, Elizabeth. *What is socialist realism?*, 2009. Disponível em <https://www.lsrhs.net/sites/hosfordd/files/2012/10/25-SocialistRealism.doc>. Acesso em 07/04/2018.

PEVEAR, Richard. *Foreword to demons* (trans. Pevear and Volokhonsky). Nova York: Vintage Classics, 1995.

PLEKHANOV, G.V. *On the role of individual in history*. In: *Selected works of G.V Plekhanov*. Londres: Lawrence & Wishart, 1961. Disponível em <https://www.marxists.org/archive/plekhanov/1898/xx/individual.html> Acesso em 12/08/2018.

ROBIN, Régine. *Socialist realism: an impossible aesthetic*. Stanford: Stanford University Press, 1992.

ROLLBERG, Peter. *Historical dictionary of russian and soviet cinema*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.

ROSENTHAL, Berenice Glatzer. *New myth, new world: from Nietzsche to stalinism*. Penn State University Press, 2004.

SCHERR, Barry P. *God-building or god-seeking? Gorky's confession as confession*. In: *The Slavic, Vol. 44, No. 3*. Hanover: Dartmouth College, 2000. Pgs. 44 and East European Journal 8-469. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/309591> . Acesso em 16/04/2017.

SCHERR, Barry. *Maxim Gorky*. Nova York: Twayne, 1988.

SHKLAR, Judith. *The political Theory of utopia: from melancholy to nostalgia. Utopias and utopian thought*. Ed. Frank E. Manuel. Boston: Beacon P, 1967, pgs.101-115.

SIMMONS, Ernest. *Dostoevski: the making of a novelist*. New York: Vintage Ed, 1962.

SINYAVSKY, Andrei. *The trial begins and on socialist realism*. Berkley: University of California Press, 1982.

STITES, Richard. *Revolutionary dreams: utopian vision and experimental life in the russian Revolution*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1989.

STEINBY, Lisa. *Bakhtin's concept of the chronotope: the viewpoint of an acting subject*. In: Klapuri, Tintii; Steinby, Liisa. *Bakhtin and his others: Intersubjectivity, Chronotope, Dialogism*. Londres, Anthem Press, 2013. Pgs.105-125.

TIHANOV, Galin. *Soviet literary theory in the 1930s: battles over genre and the boundaries of modernity*. In: Dobrenko, Evgeny; Tihanov, Galin. *A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2011, pgs.109-144.

- TURNER, Victor. *Process, performance and pilgrimage: a study in comparative symbology*. Nova Delhi: Concept Publishing, 1979.
- VAUGHN, James C. *Soviet socialist realism: origins and theory*. Londres, Macmillan, 1975.
- VIEIRA, Fátima. *The concept of utopia*. In: CLAEYS, GEORGE. *The cambridge companion to utopian literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- VOEGELIN, Eric. *The new science of politics*. In: *Collected works of Eric Voegelin: modernity without restraint*. Vol.5. Columbia: University of Missouri Press, 2000, pgs 75-243.
- VOEGELIN, Eric. *Science, politics and gnosticism: two essays*. In: *Collected works of Eric Voegelin: modernity without restraint*. Vol.5. Columbia: University of Missouri Press, 2000, pgs 75-243.
- WACHTEL, Andrew. *The battle of childhood: creation of a russian myth*. Stanford, Stanford UP, 1990
- WEINER, Douglas R. *Man of plastic: Gorkii's visions of humans in nature*. In: *The Soviet and Post-Soviet Review*, 22, No 1. Tucson, University of Arizona, 1995. Pgs 65-68. https://www.academia.edu/18057311/Man_of_Plastic_Gorkiis_Visions_of_Humans_in_Nature . Acesso em 15/05/2017.
- WHITE, Hayden. *The Problem of style in realistic representation: Marx and Flaubert*. In: *The Fiction of narrative: essays on history, literature, and theory, 1957–2007*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010. Pgs.169-187.
- ZHDANOV, Andrei. *Soviet literature: the richest in ideas, the most advanced literature*. In: SCOTT, H.F. *Problems of soviet literature: reports and speeches at the first writers congress*. Nova York, International Publishers, 1935.

