

TRADIÇÃO CRÍTICA OU FICÇÃO SOVIÉTICA?

Sonia Branco Soares¹

ABSTRACT: In addition to the dispute between liberal and conservative intellectuals there appeared, in the middle of the nineteenth century, a group of radical critics that introduced a new line of thought, of a materialist sort, which soon conquered a relevant space within the Russian society. In the Soviet Union, this new line of thought was related to the idea of socialist realism.

KEYWORDS: Literature, Realist criticism, Socialist realism.

É muito comum encontrarmos na Academia referências às três figuras emblemáticas da crítica literária russa do século XIX – Belínski, Tchernichévski e Dobroliúbov – em bloco, como se representassem um mesmo momento, uma mesma ideia, ou uma progressão de uma mesma ideia. Normalmente isso ocorre em razão do desconhecimento dos debates da época, e da consequente aceitação de certa visão propagada pela política cultural soviética após 1934, que, traçando um estreito vínculo entre o realismo socialista e o passado russo, e atribuindo uma suposta univocidade àqueles pensadores do século XIX, pretendia, assim, legitimar a nova arte pela tradição.

Observando a produção dos três escritores e os seus momentos históricos, podemos tecer algumas considerações. É certo que Belínski, tendo atuado entre os anos de 1830 e 1848, lançou preliminarmente as bases de uma crítica literária autônoma, e que a sua *crítica social* se fez presente de várias formas no

¹ Professora de Língua e Literatura Russa da UFRJ.

pensamento dos escritores das décadas seguintes, incluindo-se Tchernichévski e Dobroliúbov. No entanto, os fundamentos filosóficos e práticos dos intelectuais de uma e de outra geração são basicamente diversos.

Os intelectuais liberais da primeira geração formaram-se no espírito do romantismo alemão e da fisiologia francesa e pertenciam, em sua maioria, à pequena nobreza, enquanto que os das novas gerações, emergindo das várias camadas médias urbanas como clero, funcionalismo público, comércio etc., voltaram-se para as ideias dos pensadores materialistas e utilitaristas. Para o distanciamento entre esses grupos contribuiu sem dúvida o fracasso das revoluções burguesas de 1848 na Europa. Politicamente para a Rússia, este fato significou o recrudescimento da repressão com a imposição de uma censura ainda mais rígida e o silêncio dos escritores. Para os mais jovens, significou o fim das esperanças acalentadas pelos seus predecessores liberais, que viam na revolução burguesa a possibilidade de mudanças sociais para a Rússia, a exemplo dos intelectuais europeus. Distanciando-se destes, os novos intelectuais russos seguiram em busca de um caminho próprio, de progressiva radicalidade nacionalista, dirigindo seu aparato analítico para as condições atuais da maioria da população do interior, dedicando-se à pesquisa e coleta de dados sobre os explorados da sociedade russa, procurando conhecer de perto a realidade de seu povo.

Se o isolamento forçado levou-os ao desenvolvimento de uma perspectiva sociopolítica própria, expressa na crítica materialista e niilista dos anos de 1860/70, por outro lado a experiência vivida na luta silenciosa daqueles anos negros revelou-se fator decisivo para o caráter descompromissado do movimento revolucionário que apenas iniciava na Rússia. Tal descompromisso diz respeito e se opõe ao compromisso ético e ideológico assumido pelos liberais da geração anterior, formados no coração da filosofia romântica alemã. Assim, a posição de Belínski, por exemplo, ao propor a noção hegeliana de processo histórico era rejeitada, bem como qualquer teoria organicista que tratasse a sociedade como um todo orgânico supraindividual, sujeito às leis racionais da necessidade histórica.

Os critérios do pensamento se tornaram objetivos e científicos, deduzidos das leis que governam a natureza humana. Nesse sentido houve um retorno ao

racionalismo abstrato da “lei natural” do iluminismo.² Os jovens radicais dos anos de 1860 preferiram um critério absoluto a argumentos históricos, que seriam inevitavelmente relativos. Andrzej Walicki considera a similaridade entre os “iluministas” dos sessenta e a filosofia iluminista francesa do século dezoito em termos de atitudes filosóficas, e chama a atenção para a consciência que esses próprios “iluministas” tinham do fato, quando cita as palavras de um deles, Nikolai Shelgunov

*The sixties were a period of unusual spiritual intensity, of remarkable concentration of mental effort and remarkable sharpening of four critical faculties... There was not a single field of knowledge that the critical faculty did not penetrate, not a single social phenomenon untouched by it. Earth and heaven, paradise and hell, problems of personal and public happiness, the peasant's hut and the nobleman's mansion – all these were scrutinized and subjected to critical appraisal...The intellectual revolution we experienced in the sixties was not less in scope than the one France experienced after the middle of the eighteenth century.*³

A recepção, por esses intelectuais, do pensamento materialista de Feuerbach é a chave para o desenvolvimento de métodos sociológicos de interpretação da obra de arte. Entendendo-se o universal como predicado do individual, sem uma existência independente, todo aspecto típico de uma sociedade só pode ser apreendido das características dos indivíduos. Assim tudo o que uma obra de arte emana provém da sociedade.

Essas ideias, na especificidade que assumem, foram, sem dúvida, possibilitadas pela amplitude da *crítica social* de Belínski. Por crítica social entende-se

² Posteriormente, entre os marxistas russos, a ideologia dominante dos radicais democratas dos anos de 1860 passou a ser conhecida como “iluminista”, reportando-se ao iluminismo russo do século XVIII. Plekhánov enfatiza a conexão entre aqueles radicais dos anos de 1860 e o idealismo histórico dos setecentistas. Já para Lênin, tal “iluminismo” era antes de tudo uma ideologia democrática que dava suporte ao progresso burguês, atacando os restos feudais. O que há de comum entre as duas visões é a conexão entre o movimento do século XIX e o racionalismo do século XVIII (ver Walicki, A. *A History of russian thought*, p.185).

³ Em V. I. *Lênin i russkaia obschestvenno-politicheskaia misl' XIX-natchala XX veka* (L, 1969), p.42, citado em Walicki, A. *A History of Russian Thought*, Stanford, 1979, p.186.

um método de interpretação literária em que os limites entre vida e arte são pouco visíveis, em que as descrições, qualidades e sentimentos dos personagens se confundem com a vida humana. É resultado de uma elaboração peculiar sobre materiais e ideias recebidos do Ocidente: ao invés de perseguir os propósitos didáticos da crítica alemã e suas tipificações de heróis e vilões como modelos da humanidade; ou de se apoiar em análises de contextos sociais, espirituais e psicológicos para tentar pensar o processo de criação artística, como a crítica francesa – a crítica social russa significou uma nova atitude diante da vida, e deu base a todos os procedimentos posteriores. Além da aderência entre vida e arte, também a noção da indivisibilidade do homem, em que o público e o privado não se separam, em que o homem, como ser uno, investe toda a sua personalidade no que faz, está presente nessa nova atitude, provocando um sentimento de responsabilidade social e moral, uma noção de dever ante a vida em todos os seus aspectos. Assim considera Berlin:

It is the duty of man to do what is good, speak the truth, and produce beautiful objects.... Every Russian writer made conscious that he was on a public stage, testifying; so that the smallest lapse on his part, a lie, a deception, an act of self-indulgence, lack of zeal for the truth, was a heinous crime.⁴

Com estas palavras, Berlin revela o grande abismo que há entre a concepção social russa e a francesa a respeito da arte e da vida, já que, para a perspectiva francesa, a vida privada e a vida pública do artista ou intelectual são instâncias separadas. Prossegue Berlin:

If someone had proved that Balzac was a spy in the service of the French Government, or that Stendhal conducted immoral operations on the Stock Exchange, it might have upset some of their friends, but it would not, on the whole, have been regarded as derogating from their status and genius as artists. But there is scarcely any Russian writer in the nineteenth century who, if something of the sort had been discovered about himself, would have doubted for an instant whether the charge was

⁴ Berlin, I. *Russian Thinker*, New York, ed. The Viking press, 1978, p. 128.

*relevant to his activity as a writer. I can think of no Russian writer who would have tried to slip out with the alibi that he was one kind of person as a writer, to be judged, let us say, solely in terms of his novels, and quite another as a private individual.*⁵

A noção de responsabilidade social do artista e a identificação entre arte e sociedade serão compreendidas pelos críticos radicais dos anos de 1860, como primazia da realidade sobre a arte.

O termo “realismo”, usado na Rússia pela primeira vez em 1849 em um artigo do crítico liberal Ánnenkov, só se torna de uso corrente após os anos de 1860. Até então, quando se falava em aspectos realistas nas obras pretendia-se antes apontar para o vínculo daquelas obras com a sociedade e sua capacidade em desvendar certo “espírito nacional”, que dissolvê-las na realidade como passa a ocorrer em seguida pela ótica dos intelectuais radicais. Com o crítico radical Píssarev, ainda em fins de 1860, o termo “realismo” é levado para fora da literatura, passando a se identificar com a doutrina do materialismo científico, enquanto que “realista” vem a ser associado ao termo “revolucionário”.

É importante observar que a progressiva radicalização da crítica foi ocorrendo ao longo das sucessivas frustrações das demandas por reformas sociais e recrudescceu, sobretudo, a partir dos anos de 1870 pela consciência das trágicas contradições do progresso capitalista.

As demandas por reformas e a crença no desenvolvimento da sociedade burguesa como solução à estrutura feudal, que vinham, sobretudo desde os anos de 1820, encontraram seu termo em 1861 com a libertação dos servos e as diversas reformas institucionais levadas a efeito pelo governo, que, no entanto, rapidamente mostraram-se insuficientes e ineficazes. Se alguns dos primeiros críticos dessa nova *intelligentsia* radical, como Tchernichévski, influenciados pelo derradeiro clima de especulação filosófica nos debates do círculo Petrachévski,⁶

⁵ Ibid, p. 130.

⁶ Um dos principais grupos de discussão filosófica entre os anos de 1845-49, congregando jovens de diversas camadas sociais. Sua filosofia social, com a reinstauração da visão iluminista da natureza humana e das relações sociais “naturais”, pavimentou o caminho dos novos homens de 1860. Declarados conspiradores, os jovens que participavam das reuniões, quer assiduamente, quer eventualmente, foram mortos ou exilados, dentre os quais, Dostoiévski.

apoiaram essas demandas liberais, em todo caso o fizeram dando-lhes um novo suporte, agora internacionalista (“Devemos iniciar a tarefa de transformações aqui na Rússia, e o resto do mundo a completará”⁷), inaugurando um pensamento que, voltado para as possibilidades do futuro da Rússia, tornaria obsoleto o antigo modelo europeu antes usado como parâmetro de desenvolvimento e progresso. Tchernichévski ainda acreditava na possibilidade de uma revolução burguesa por não enxergar no povo elementos inovadores, por considerá-lo conservador, mas considerava que essa revolução seria apenas um estágio intermediário: ultrapassando o capitalismo – um mal necessário que se opõe à natureza humana e estimula instintos antissociais, além de produzir pobreza – poder-se-ia chegar à propriedade comunal da terra, não como um retorno ao passado, mas à base de um desenvolvimento socialista da agricultura, com modernas propriedades comunais distribuídas em associações. O socialismo era visto, entre os *petrachévtsi* (membros do grupo), como uma doutrina cosmopolita acima das nacionalidades, e o antigo idealismo dos liberais começou a ceder terreno ao materialismo biológico e ao culto positivista das ciências naturais.

Na arte, esse pensamento se harmoniza com a “escola natural”,⁸ ao menos na concepção de que as obras literárias teriam uma função cognitiva que possibilitaria uma análise fisiológica da realidade.

Mas Tchernichévski não acreditava nem no papel social da arte: “Não se desperta o espírito da nação através de livros, periódicos ou jornais, mas por meio de fatos”.⁹ A literatura é mero substituto para a vida, espelho passivo da

⁷ Citação de pronunciamento de Akhchárúmov, membro do círculo Petrachévski in *Filosófskie i obshchéstvenno-politicheski proizvedeniá petrachévtsev*, Moscou, 1953, p. 514, 691.

⁸ “Escola natural” nada tem em comum com o “naturalismo” francês. Entende-se como um movimento de russificação da *physiologie* francesa, ou seja, movimento de aproximação ao povo e às várias facetas da Rússia pelo escritor. Assim se encontra definido no manifesto de Belínski – publicado na introdução da coleção em dois volumes *Fisiologia de São Petersburgo*, de 1845 – em que se refere à produção literária sua contemporânea e descreve a necessidade de se criar uma literatura realista para as massas.

⁹ Citação em *Pólnoe sobránie sotchiniéni*, Moscou, ed. V. Kirpotin, 1939-51, vol 4, p. 765: “ne knigami, ne jurnalami, ne gazetami probujdaetsa dukh natsi – on probujdaetsa cobitiami”.

sociedade. O homem é o único valor absoluto, e o belo é a vida. Apenas um ideal estético pode ser considerado verdadeiro e natural: o do homem que vive em condições normais, isto é, trabalhando e em contato com a natureza, ou seja, em harmonia com a sua própria natureza. Os ideais aristocráticos são produtos artificiais de uma vida artificial.

A substituição do pensamento de Hegel, em que apenas as ideias são verdadeiramente reais, enquanto o indivíduo é pura abstração, pelo pensamento de Feuerbach em que o indivíduo é o real, e o universal é pura abstração, leva Tchernichévski à idéia de que os “tipos universais” criados pela literatura são cópias dos tipos humanos individuais, e que encontramos na vida real personagens típicos mais verdadeiros e atrativos do que as generalizações da literatura e da arte. Sendo o homem indivisível, sua natureza espiritual e material uma só, a busca pelo belo não pode ser concebida isoladamente das outras necessidades e aspirações humanas, donde a “arte pela arte” torna-se uma teoria perigosa porque marginaliza uma parte da vida humana. Um artista que cria apenas em nome do belo seria um ser humano incompleto.

Dobroliúbov, que veio a sucedê-lo na crítica literária do periódico *O Contemporâneo*, marcou uma distância ainda maior em relação à geração anterior. Menos comprometido politicamente e mais desinteressado pelos debates filosóficos, atribuiu maior importância às ciências naturais, julgando o fenômeno histórico de acordo com padrões de uma natureza humana racional. Entendia a luta de classes como uma luta do povo trabalhador, e considerava que apenas nos trabalhadores se refletiam as legítimas necessidades naturais e os ideais da humanidade, em contraposição aos inúteis, encostados e desviantes da norma natural (em crítica aberta à nobreza). Acentuava a capacidade do povo em quebrar a rotina dos hábitos, sua característica de amor à liberdade, suas nobres emoções e inexaurível energia criativa, idealização que seria estranha a Tchernichévski.

Essas ideias estão presentes em seu artigo “O que é *Oblomovismo?*” (1859) em que faz a crítica do tipo literário “homem supérfluo” – figura social negativa, plasmada nos jovens ociosos e inativos da classe nobiliárquica russa, constantemente representada pela literatura. Através dos elos que estabeleceu entre os personagens Oblómov (Gontcharóv, 1859) – Rúdin (Turguêniev, 1856) –

Béltov (Herzen, 1847) – Petchorín (Lérmontov, 1840) – Evguêni Oniéguin (Puchkin, 1832), Dobroliúbov forjou uma nova e incisiva crítica à sociedade russa. Em sua concepção – na qual vida e arte, realidade e ficção se misturam – esses personagens sofrem de uma incapacidade orgânica de ação real, um tipo de paralisia por suas condições privilegiadas, por sua indolência e falta de responsabilidade social. Designando essa atitude como “oblomovismo”, fazia um acerto de contas com toda a cultura e tradições dos aristocratas liberais. A resposta não se fez esperar. O crítico liberal Ánnenkov declarou que “os idealistas dos anos 40 são os únicos tipos morais da contemporaneidade”. Herzen veio em defesa do “homem supérfluo”, alertando que aqueles “bufões” (os radicais) estariam na verdade prestando serviço ao absolutismo tsarista ao criticar as tradições liberais da *intelligentsia* russa.

Um ano mais tarde, em seu artigo “Quando chegará o verdadeiro dia?” (1860), sobre a novela de Turguêniev *Véspera*, Dobroliúbov aprofundou a cisão entre os grupos, provocando o fim da colaboração de Turguêniev e Gontcharóv, entre outros, com o mesmo periódico de que era redator, *O Contemporâneo*.

Dobroliúbov considerava função da crítica, iluminar na obra literária os aspectos indicativos do imobilismo social para que as pessoas pudessem deles se libertar pela via do progresso, a partir da consciência dos fatos. Sua análise da obra literária, que chamou de *crítica realista* ou *real’naia kítika*, propunha um método que pusesse em evidência na obra examinada, o elemento da vida contemporânea que o autor soube colher, o aspecto que ilustrou, o problema ou contradição que soube apontar, examinando a obra como se fosse um documento sociológico objetivo, tirando conclusões em nada conectadas às intenções subjetivas do autor. Não pretendia discutir o mérito literário da obra, nem julgar os aspectos de realidade reproduzidos nela. Condenava o papel da crítica normativa e os julgamentos das obras literárias por prévio estabelecimento de padrões críticos. Como escreve em seu artigo seminal “Um raio de luz no reino das trevas”:

[Aqueles críticos] advertem-nos sobre o método ruim que tomamos: observar a obra de um autor para depois, como resultado dessa observação, dizer o que nela se sustenta e qual seu conteúdo. Para eles só há um método: antes de

mais nada, dizem a si mesmos o que deve sustentar-se em uma obra (a partir de seu próprio entendimento) e em que medida tudo deve caber ali dentro (também de acordo com seu entendimento). Sem sombra de dúvida deve-se atribuir (a falta de um olhar objetivo sobre as coisas) à velha rotina crítica que se assentou em muitas cabeças desde os estudos de escolástica artística nos cursos de Ivan Davidov Kotchânski [...] pela opinião desses teóricos respeitáveis, a crítica é mera aplicação à obra em questão das leis gerais expostas em tais cursos. Se a obra se aproxima de tais leis, é excelente, se não se aproxima é ruim."¹⁰

Seu método tanto o opunha à crítica e literatura didáticas e moralizantes, quanto expunha sua indiferença aos julgamentos baseados nos vários cânones estéticos. Dobroliúbov respondia às acusações de que escrevia críticas não sobre a obra, mas "a propósito de" com o argumento de que considerava inútil a indagação estilística, e advogava como o essencial da crítica voltar-se para considerações de ordem geral sobre o significado da obra literária.

É fato que a declaração de Dobroliúbov: "A literatura apenas reproduz a vida, nunca oferece o que não existe na realidade"¹¹ está em consonância com a afirmação de Tchernichévski, de que a literatura reflete a realidade. Desse modo, podemos observar que, na sua *crítica realista* da literatura e da arte (*real'naia crítica*), o uso do termo "realista" supõe a capacidade mimética da arte. Esse entendimento de mimesis como *imitatio* estará na base do pensamento materialista sobre arte que conquistará hegemonia após o Congresso dos Escritores, em 1934, na Rússia, quando se estabelece o pensamento único *realista socialista*. Mas desta feita, as premissas estarão invertidas: a vida se torna reflexo da arte, ou seja, os padrões e as regras ditados pelo *realismo socialista* passam a determinar o que seja realidade.

Contudo, não devemos nos enganar a respeito de Dobroliúbov, porque, como poeta que também era, viveu dilemas que complexificaram sua visão

¹⁰ Dobroliubov, N. "Luch svieta v temnomu tsarstvie" in *Russkuiu literaturnuiu kritiku XIX veka*, Moscou, ed. Eksmo, 2007, p. 174; minha tradução.

¹¹ Citação em *Izbranniiie sochineniia*, Moscou, Izdatel'stvo: A. Lavenetski, 1947, p. 100. "Literatura tol'ko vospriizvodit' jizn' i nikogdá ne davit' novó, khereó net' v deistvitel'nosti"

crítica da arte. Frequentemente atribuía-lhe papel mais ativo, considerando a literatura um modo de saber, cuja importância residia na propagação das ideias, auxiliando a humanidade a tomar consciência de sua força vital e de suas inclinações naturais. Pensava que, a certo ponto do desenvolvimento da nação, a literatura viria a se tornar uma das forças que movem a sociedade. Qual seria esse ponto? Dobroliúbov imagina o momento em que a literatura russa haveria de ser verdadeiramente nacional, representando não apenas uma classe, mas toda a nação. Oscila entre uma concepção romântica de nacionalidade e a esperança de uma literatura escrita pelas massas camponesas, que as representasse. No entanto, reconhecendo que a literatura sempre expressou interesses de classe e percebendo a pequenez e debilidade da cultura literária russa contemporânea, considerava isso um ideal para o futuro. Talvez por sentir seu isolamento como intelectual tenha levantado a questão da arte popular – questão que ecoará mais tarde em Tolstói e na orientação soviética.

A face poeta de Dobroliúbov não o deixava se limitar à especularidade “reflexiva” da obra, levando-o inúmeras vezes a afirmar também sua “expressividade”, sensível a seus deslocamentos estéticos. Podemos observar esse fato na defesa que faz da peça *A Tempestade*, de Ostróvski, a primeira peça, na época, a romper na sua estrutura com a convenção do drama. Não significa, porém, que o crítico estivesse defendendo uma nova “forma” artística, mas que estava atento às possibilidades da arte como criação, e que, portanto, não é suficiente o entendimento veiculado em geral pelos estudiosos de que Dobroliúbov, a exemplo de Tchernichévski, sobrevaloriza o conteúdo da obra em detrimento da forma. Para ele, a faculdade revolucionária da arte se sobrepunha à questão forma-conteúdo, e deveria ser compartilhada por toda a sociedade. Era essa a sua grande aposta. Se *grosso modo* pode-se vincular a noção de reflexividade da obra ao conceito de *imitatio* pela associação com a categoria de verossimilhança, em Dobroliúbov o conceito de “expressividade” apontava para a ultrapassagem dessa associação. Apenas isso não se aprofundou na sua obra, nem chegou a ser problematizado, seja pela sobreposição das questões sociais urgentes da época, seja por sua vida pública ter sido logo interrompida com a sua morte.

Essa “expressividade” da obra de arte apontada por Dobroliúbov parece antecipar certos debates, presentes tanto nas querelas modernistas sobre arte

popular, como no foro marxista de discussões sobre o realismo, onde certamente encontraremos os mesmos fundamentos que permearam o pensamento do século XIX: a indivisibilidade do homem (público/privado) e a não separação entre vida e arte. Nesse caso, talvez caiba a Dobroliúbov a afirmação que Costa Lima faz sobre o marxismo:

No marxismo, a *mimesis* hegeliana adquire ainda maior força do que na sistemática originária. Seus bons intérpretes estão atentos em não confundí-la com a prática da imitação, agora entendida no interior do mero quadro realista. A obra não reproduz o mundo, mas sim o submete a uma depuração (dialética?), através da qual a forma da obra desvela o que já estava na sociedade, dentro da qual fora gerada. Depurando-a de acidentes e contingências, a forma desvenda a estrutura social. Entre a sociedade e a obra, entre a obra e o crítico, tudo é uma questão de reconhecimento. O que, em última análise, legitima o crítico, enquanto reconhecedor do que está-aí. A *mimesis* substancialista é, em suma, um meio de reconhecimento, mediatizado pelo mestre em conceitos.¹²

Em seu último artigo, “Povo esquecido”, (1861) sobre *Humilhados e ofendidos* de Dostoiévski, já observamos claramente indícios de mudança em sua percepção sobre a criação artística, quando considera que o artista não é uma “chapa fotográfica”, mas que “ele cria um todo, encontra um elo vital, funde e transforma os diversos aspectos da realidade viva”.¹³ Dobroliúbov começou, portanto, a vislumbrar a natureza da arte como criação, mas não teve tempo de desenvolver as ideias que poderiam tê-lo levado a uma compreensão mais profunda.

Considerações finais

Vimos inaugurar-se próximo ao ano de 1860 uma derradeira tendência da consciência social na crítica. A força desse novo pensamento, chamado radical

¹² Costa Lima, L. *Vida e mimesis*. SP: Ed. 34, p.210.

¹³ Citação em *Ízbrannie sotchiniénia*, A. Lavretski, 1947, p.328: “khudòjnik... cozdaiòt odnó stroinoe tséloe... nakhódit jivúiu sviáz?... sliváet i pererabátivaet... paznoobráznie i protivorétxivie stóroni jivói deistvítel’nosti... chto tak doljné bit’, chto inátche i bit’ ne mójet...”

ou materialista, redefiniu em pouco tempo os campos em disputa por hegemonia, constituindo-se como um novo projeto para a sociedade russa. Se até então as disputas aconteciam entre classicistas e liberais, agora a grande batalha passava a ser travada – nas artes e para muito além delas – entre o “campo estético” e o “campo radical”, envolvendo seus respectivos projetos para o futuro da Rússia. No entanto, como observamos acima, as diferenças entre os intelectuais que atuavam dentro do mesmo campo radical eram significativas, o que, por si só, já não deveria permitir que fossem reduzidos a um mínimo denominador comum, como de fato aconteceu na época soviética.

A ascensão (e posterior consolidação) do pensamento radical ocorreu ao longo de um processo que se iniciou com a perda pela antiga *intelligentsia* liberal do espaço que ocupava nos principais veículos de expressão, os periódicos, e culminou com a derrota dos mencheviques na Revolução de Outubro de 1917. A apropriação subsequente do pensamento radical, pela época stalinista, teve como objetivo traçar sua conexão com o realismo socialista, sendo extremamente problemática, uma vez que sob o realismo socialista invertiram-se os pressupostos estéticos e epistemológicos que orientavam a crítica até então: ao invés de se partir da observação da obra, partia-se de conceitos preestabelecidos ideologicamente. A crítica social realista do século XIX transformou-se, assim, no século XX, em doutrina realista socialista, tendo-se convertido em um conjunto de regras fixas a serem aplicadas mecanicamente ao processo de criação artística. Podemos, portanto, considerar que foi justamente a construção dessa conexão como obra de ficção soviética, e a sua bem-sucedida propagação dentro e fora da Rússia, que deu suporte histórico e ideológico à nova política cultural.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge Almeida. SP: Duas Cidades/34 letras, 2003.

ANDRLE, V. *A Social History of Twentieth-Century Rússia*. London: Arnold, 1994.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- BERLIN, I. *Russian Thinker*. New York: The Viking press, 1978.
- BILLINGTON, J. *The Icon and the Axe. An interpretive history of Russian culture*. New York: Vintage, 1970.
- CADERNOS DE LITERATURA E CULTURA RUSSA. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.
- CAMPOS, H. CAMPOS, A. & SCHNAIDERMAN, B. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAVALIERE, A. *O Inspetor geral /Meierhold*. São Paulo: Edusp, 1996.
- CHIAMPI, I. (Ed.) *Fundadores da Modernidade*. Trad. vários. São Paulo: Ática, 1991.
- CHKLÓVSKI, V. "A arte como procedimento". In: *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.
- CORSE, S. *Nationalism and literature*. UK: Cambridge University Press, 1996.
- COSTA LIMA, L. *Vida e Mimesis*. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- . *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- . *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- COUTINHO, E. F. e CARVALHAL, T. (Orgs.). *Literatura Comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DOBROLIÚBOV, N. "Lutch Svieta v TemnomTsarstvie". In: *Russkaia literaturnaia kítika XIX Veka*. Moscou: Eksmo-Press, 2007.
- EAGLETON, T. *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley: Univ. of California Press, 1976.
- . *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ECO, U. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FRANK, J. *Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura*. Trad. Paula C. Rolim e Francisco Achcar. São Paulo: Edusp, 1992.
- GATTO, E. Lo. *La literatura ruso-soviética*. Buenos Aires: Losada Ed., 1973.
- GOMIDE, B. *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil*. Unicamp. Tese de doutorado, 2004.
- GRAMSCI, A. *Concepção dialética da história*. Trad. Carlos N. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GROGSKÓI, N. et alii.: *A. Ostróvski*. Moscou: Soviétkaia Rossía, 1989.

- GUINSBURG, C. *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo: Cia das letras, 2007.
- GUINSBURG, J. *Stanislávski, Meierhold e Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Stanislávski e o teatro russo de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- HALL, S. e DU GAY, P. (Orgs.) *Questions of Cultural Identity*. Londres: Sage, 1996.
- HARDY, H. (Org.) *Isaiah Berlin: a força das ideias*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- HAUSER, A. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HOBSBAWN, E. (Org.) *História do marxismo*. 12v. Trad. Carlos N. Coutinho e Luiz S. Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, vol. X.
- ISER, W. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- KARLINSKI, S. *Russian Drama*. Berkeley-London: Univ. of California Press, 1985.
- KATZ, M. & WAGNER W. "Chernyshevsky, What is to be done? And the Russian Intelligentsia". In: Chernyshevski, Nikolai *What is to be done?*. Ithaca: Cornell UP, 1976.
- KONDER, L. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- KUZNETSÓV, F. et al. *V Mire Dobroliúbova*. Moscou: Soviétski Pisátel, 1989.
- LÁKCHIN, V. "Grozá gremit v Moskvié". In: *Aleksánder N. Ostróvski*. 2oe izd. Moskva: Iskústvo, 1982.
- LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MATLAW, R. E. "Introduction". In: *Belinsky, Chernyshevski, and Dobrolyubov: Selected Criticism*. Bloomington: Indiana UP, 1976.
- MOSEER, C. *Esthetics as Nightmare. Russian literary theory, 1855-1870*. Princeton: PUP, 1989.
- OSÓRIO, L. C. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2005.
- PACINI, G. *La grande stagione della critica letteraria russa*. Milano: Lerici, 1962.
- RAEFF, M. *Russian intellectual history: an anthology*. New Jersey: Humanities Press, 1978.
- RIPELLINO, A. M. *O truque e a alma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

- SCHNAIDERMAN, B. *Dostoievski, prosa poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *Os escombros e o mito. A cultura e o fim da União Soviética*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- SMÍRNOV, A. *Possobie po russkoi literature*. Moscou: Moscóvski Universitet, 1994.
- TCHERNICHEV, A. *Russkaia Kritika*. Moscou: Soviétskaia Rossía, 1989.
- TERRAS, V. *The Handbook of Russian Literature*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- _____. *A History of Russian Literature*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- TINIÁNOV, I. *Istoria literaturi i kritika*. St Petersburg: Azbuka-klassika, 2000.
- VAIL, P. et al. *Rodnaia rietch*. Moscou: Nezavíssimaia Gazeta, 1999.
- VOLKOV, S. *São Petersburg, uma história cultural*. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- WALICKI, A. *A History of Russian Thought*. Stanford: Stanford Univ. Press, 1979.
- WELLEK, R. *História da crítica moderna*. São Paulo: Herder, 1971, vol. 3-4.
- WILDE, O. "O crítico como artista". In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

Coletâneas:

- Filosófskie i obschéstvenno-politícheski proizvediénia petrachévtsev*. Moscou: Ed. Naúka, 1953.
- Ízbrannie sotchiniénia*. Moscou-Leningrado: Ed. A Lavrietski, 1947.
- Pólnoe sobránie sotchiniéni*. Moscou: Ed. V. Kirpotin, 1939-51, vol. IV.