

O PERCURSO DO HERÓI POSITIVO NA LITERATURA RUSSA¹

THE POSITIVE HERO'S PATH IN RUSSIAN LITERATURE

Gabriela Soares da Silva²

Resumo: Este artigo apresenta a trajetória do herói positivo na literatura russa por meio de um estudo analítico dessa figura cujas raízes remontam ao período medieval. Com isso, mostraremos suas transformações e reverberações ao longo dos séculos seguintes, particularmente no ideário do homem novo na literatura russo-soviética.

Palavras-chave: literatura russo-soviética, herói positivo, anti-herói.

Abstract: This article presents the trajectory of the positive hero in Russian literature through an analytical study of this figure whose roots date back to the medieval period. Thus, the text searches its transformations and reverberations over the following centuries, particularly in the new man's ideology in Russian and Soviet literature.

Keywords: Russian soviet literature, positive hero, antihero.

O *topos* do herói positivo perpassa toda a literatura soviética como um dos pilares formadores de um projeto literário, artístico e, em última instância, social e político. Por esse motivo, tal figura é em geral apenas associada a uma estética radical e alinhada ao socialismo. Entretanto, ainda que essa ligação com o projeto soviético seja em parte verdadeira, ela, por si só, conduz a polêmicas demasiado generalizantes em relação às obras de arte desse período e, em consequência, quase toda a produção

¹ Este texto é uma versão modificada e concisa da primeira parte da minha tese de doutorado (SILVA, 2017), realizada com auxílio da Fapesp.

² Pós-doutoranda em Letras Orientais na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP): <gabriela.soares.her.silva@gmail.com>.

literária a partir do final da década de 1920 é identificada como uma grande massa homogênea designada “realismo socialista”. É por isso que o herói positivo, enquanto arquétipo cultural, é muitas vezes rechaçado por ser considerado um construto artificialmente introduzido no âmbito literário, ou seja, seu papel estaria relegado apenas a uma política de Estado. Entretanto, um olhar mais ponderado para essa questão revela que a figura de um herói devotado a uma causa ou missão, que possui um caráter altruísta, dedicado aos interesses comuns e com atributos que, mais tarde, serão associados ao nacionalismo, data de muito antes da revolução socialista.

A gênese desse herói possui raízes extensas e ramificadas. É possível encontrar características análogas de seus principais fundamentos nas narrativas épicas orais eslavas, as *bylinas*, e nas vidas de santos, as hagiografias. É de suma importância ressaltar que, com essa comparação, não se pretende dizer que o herói positivo (ou a sua concretização na ideia de “homem novo”) é um resgate de uma criação anterior, mas que certas qualidades que o compõem como um todo – seja nos traços de formação, na sua índole, na própria ideia de missão e, inclusive, nos seus atributos físicos – já exibiam sinais em outros momentos da literatura e cultura russas, fazendo dele uma imagem particular dessa cultura, e que ele sofreu metamorfoses ao longo de sua história, assumindo papéis e propósitos diversos de acordo com as demandas de cada época.

Em 1932, a medievalista britânica Nora K. Chadwick publicou um influente estudo e tradução das *bylinas*. Nele, a pesquisadora assinala que, apesar da aparente ruptura com o passado, as velhas estruturas ainda persistem nas novas e, por isso, há uma necessidade de recuperar o antigo gênero oral como uma maneira de compreender os eventos ocorridos na União Soviética sob o comando de Stálin. Chadwick (2014, pp. XI-XII) destaca a relação entre os projetos de grande escala característicos desse período e a própria história da velha Rússia, inclusive na utilização dos mesmos mecanismos e finalidades. Tal relação pode ser vista nos diversos épicos heroicos dessa tradição, as *bylinas*, que assumem o papel de registro histórico por meio do qual as camadas baixas e iletradas da população conseguem se expressar:

[...] pode ser interessante examinar a literatura oral corrente entre os camponeses russos em tempos modernos, na medida em que está relacionada com a história do país. As *bylinas*, ou poemas heroicos, são os registros orais de tal história. Elas fornecem um suplemento popular para formas mais profissionais de registro histórico, tais como as crônicas mantidas por

instituições religiosas, as memórias das classes letradas e os arquivos reais. As *bylinas* nos dão a história da Rússia do ponto de vista das classes iletradas – um aspecto da história que, apesar de sua extrema importância, teria de outra maneira passado sem registro [...]. Por meio das *bylinas*, as classes populares puderam se pronunciar (CHADWICK, 2014, pp. XI-XII).³

Grosso modo, podemos localizar as características fundamentais do herói positivo em duas instâncias principais. A primeira está associada à sua conduta, à coragem, aos princípios éticos e morais elevados, ao altruísmo, entre outros; a segunda está ligada aos seus atributos físicos, que exaltam a força, a destreza e a sanidade do corpo do herói – condição esta que pode ter maior ou menor ênfase. Ao recuperar a fonte mitológica desse herói nas *bylinas*, nos deparamos com sua principal personagem: o *bogatyry*. Dentre as qualidades mais difundidas dessa figura folclórica estão a integridade, a modéstia, o senso patriótico, além de uma força física extraordinária, bem como outras qualidades hiperbólicas (um recurso comum nas *bylinas*), utilizadas para proteger o povo de quaisquer ameaças à sua integridade e coesão. Um dos *bogatyry* mais conhecidos é Iliá Múromets, cujas origens remetem ao século X e ao reinado de Vladímir I de Kiev:

Iliá Múromets [...] é o “bogatyry” por antonomásia, o defensor da terra russa, o terror dos infiéis, o símbolo da dedicação à pátria e da rebelião contra os governantes ineptos. Filho de camponeses, não conhece as ambições e as perfídias dos nobres. Sua força é serena, humana, justa, mesmo quando, muitas vezes, oculta-se no mistério, como as forças perenes da natureza. Sua biografia contém ecos de apócrifos cristãos que o aproximam ainda mais do ideal de defensor da Santa Rus’, segundo os esquemas religiosos do patriotismo eslavo ortodoxo. Sua extraordinária força física está sempre a serviço da justa causa, inclusive porque não provém de obscuras fontes pagãs, e sim da vontade divina (PICCHIO, 1972, p. 300).⁴

3 “[...] it might be of interest to examine the oral literature current among Russian peasants in modern times in so far as it relates to the history of the country. The *byliny*, or heroic poems, are the oral records of such history. They supply a popular supplement to the more professional forms of historical record, such as the chronicles kept by religious houses, the memoirs of the lettered classes, and the royal archives. The *byliny* gives us the history of Russia as viewed through the eyes of the unlettered classes – an aspect of history which, despite its paramount importance, would otherwise pass unrecorded [...] Through the *byliny* the unlettered classes have become articulate”. As traduções das citações de edição em língua estrangeira são de minha autoria.

4 “Iliá Muromec [...] es el ‘bogatyry’ por antonomasia, el defensor de la tierra rusa, el terror de los infieles, el símbolo de la dedicación a la pátria y de la rebelión contra los gobernantes ineptos. Hijo de campesinos, no conoce las ambiciones y las perfídias de los nobles. Su fuerza es serena, humana, justa, aun cuando a menudo se oculta em el mistério como las

Em Iliá Múromets encontramos os valores fundamentais do herói medieval. Ele é justo, um dedicado defensor da pátria, e o mais importante: suas ações são sancionadas por uma vontade superior. Acredita-se que foi inspirado no santo da Igreja Ortodoxa Iliá Petchérski, que teria sido um bravo guerreiro antes de ingressar na vida espiritual. Provavelmente daí venha a dimensão não pagã, mas sim cristã, o que singulariza esse guerreiro em relação aos demais do mesmo período.

O herói positivo se destaca por qualidades e ideais semelhantes ao dessa personagem mitológica. Em linhas gerais, a sua motivação é promover uma ruptura com o *status quo* e, dessa maneira, tornar-se um agente de transformação, cujos atributos podem inspirar outros a cultivarem essas mesmas virtudes. O heroísmo de tal figura consiste justamente num ideal de bem comum, na defesa de uma causa em prol de outros, e não de si próprio.

Esse antecessor ascético e rigoroso encontrado nos mitos russos amplia o conjunto de particularidades relacionadas ao herói positivo. Tal rigor tem precedentes nas hagiografias, nas vidas de santos, produzidas desde o período bizantino, em que o poder de ação das virtudes e a resistência do indivíduo são qualidades primordiais. É o caso, por exemplo, dos *iosefitas* (иосифляне, seguidores de Iósif Vólotski, teólogo da Igreja Ortodoxa russa do século XVI), cuja disciplina, extrema rigidez e ritualização de comportamento recusavam qualquer forma de individualismo, como afirma o fulano Ziolkowski (1988, p. 129) em *Hagiography and Modern Russian Literature*. Para a pesquisadora, a tradição *iosefita* influenciou algumas personagens de textos emblemáticos da literatura russo-soviética, como Rakhmiétov no romance *O que fazer?* (1863), de N. Tchernychévski, e Pável Vlássov do romance *A mãe* (1906), de M. Górkí. A figura do *iosefita* também é recuperada no poema *Avvakum* (1964), de V. Fiódorov, e em *Ógnennyi protopóp* (1975), de I. Naguíbin. A transposição do modelo *iosefita* para a literatura desfigura o propósito inicial desse tipo, isto é, o objetivo de atuar de acordo com os princípios dessa teologia perde seu propósito religioso, para Ziolkowski (1988, p. 217):

perenes energias de la naturaleza. Su biografía contiene ecos de apócrifos cristianos que lo acercan aún más al ideal de defensor de la Santa Rus', según los esquemas religiosos del patriotismo eslavo ortodoxo. Su extraordinaria fuerza física esta siempre al servicio de la justa causa, incluso porque no proviene de oscuras fuentes paganas sino de la voluntad divina."

A admiração literária da figura do Iosefita pelos radicais russos pré-revolucionários e escritores soviéticos conformistas levou à secularização da santidade tradicional em prol de um propósito social santificado [...]. A persistência do tipo Iosefita na cultura russa moderna reside, portanto, não no comprometimento com alguma fé específica, mas nas formas em que tal fé se revela.⁵

No âmbito literário, a persistência e a rigidez de caráter das personagens têm como força motriz a crença incondicional numa causa, não importa qual seja, pois, a questão fundamental é a ação em si. A dedicação a um propósito específico pode ser considerada uma característica heroica por si mesma e, na literatura russo-soviética, esse propósito irá adquirir aspectos diversos de acordo com a época e suas necessidades, mas aquele que move a ação, o herói, terá sempre uma posição central.

Na esfera das hagiografias, a importância do altruísmo está no cerne da vida do santo e, por causa dessa dedicação ao outro, já se percebe nele o princípio de desindividualização e as qualidades desse arquétipo se voltam para o comum. O filólogo A. Jolles (1976, pp. 39-40) faz a seguinte definição de santo:

[...] santo não dá a impressão de existir por si e para si, e sim pela comunidade e para a comunidade. [...] O santo é o indivíduo em quem a virtude se consubstancia e objetiva, o personagem que permite aos que o cercam mais ou menos de perto imitá-lo. [...] É a figura cuja forma nos faz perceber, viver e conhecer uma realidade que nos parece desejável sob todos os aspectos; e essa figura exemplifica, ao mesmo tempo, a possibilidade de tal passagem à ação; tomado na acepção dessa forma, ele é, em resumo, um modelo imitável.

Dessa maneira, a atitude do santo, diferentemente do *bogatyř*, não é a de realizar a ação sozinho, no lugar de toda uma comunidade, mas a de inspirar os outros a agirem de acordo com ele. A criação de um modelo de virtude a ser seguido implica necessariamente uma motivação em comum, e o objetivo da ação, idealmente, seria levado a cabo por todos. No domínio da linguagem, a hagiografia também pretende reproduzir em si mesma o próprio ideal de virtude que é a vida do santo:

5 “The literary admiration of Josephite character traits by pre-revolutionary Russian radicals and conformist Soviet writers has led to the secularization of traditional saintliness in the cause of a sanctified social purpose [...]. The persistence of the Josephite type in modern Russian culture thus lies, not in a commitment to any specific faith, but in the ways in which that faith reveals itself.”

Não basta que ela seja a crônica imparcial de acontecimentos e ações; deve também apresentar-se naquela forma de que ela própria é uma nova realização. Para o leitor ou para o ouvinte, tem de ser a ideia exata do que o santo representa na vida real; tem de ser um modelo imitável (JOLLES, 1976, p. 42).

Tal modelo imitável converte-se em ideal: é justamente o que produz um objetivo palpável para a mimetização e, neste caso, é a própria vida do santo, como encarnação das virtudes cristãs, que se torna almejavél. Logo, a hagiografia como ideal vai um passo além, segundo Jolles (1976, p. 43), “quando o desenvolvimento de uma biografia é de tal natureza que a personagem histórica deixa de formar um todo perfeitamente delimitado e acabado, quando ela reconstrói o indivíduo com traços que nos incitam a entrar nele, essa biografia torna-se legenda”. O santo, então, deixa de ter qualidades individuais e passa a ser objetificado.

Esses ideais de nobreza presentes na personagem heroica não são exclusivos da cultura russa, mas sim, em maior ou menor grau, comuns à Idade Média e com raízes na cultura grega antiga. Na definição de E. Curtius (2013, p. 221), em *Literatura europeia e Idade Média latina*, percebe-se que tanto no nível religioso como no mundano, os valores e a índole atribuídos ao herói são semelhantes:

Herói é o tipo humano ideal, com o centro do seu ser fixado na nobreza e suas realizações, portanto em valores vitais “puros” e não técnicos, e cuja virtude fundamental é, naturalmente, a nobreza do corpo e da alma. O herói distingue-se por uma excessiva vontade espiritual e por sua concentração em face da vida instintiva. É o que constitui sua grandeza de caráter. A virtude específica do herói é seu autocontrole. Mas a vontade do herói visa ainda ao poder, à responsabilidade, à audácia. Pode, assim, aparecer como estadista e general, como nos tempos antigos se apresentava como guerreiro.

A partir dessa reflexão sobre a natureza do herói, podemos inferir que a sua contrapartida revolucionária conservou algumas das características mais importantes dos arquétipos do herói épico e das hagiografias. Para Clark (2000, p. 47), “é possível comparar o retrato do herói do realismo socialista com a sua contraparte em textos medievais não apenas em função e gênero, mas [...] inclusive em termos dos verdadeiros clichês utilizados para caracterizá-los”.⁶ Porém, ele assumirá outras qualidades específicas de acordo com as demandas de sua época.

6 “One can compare the portrait of the Socialist Realist hero and that of his counterpart in medieval texts not just in function and genre but [...] even in terms of the actual clichés used to characterize them.”

No período soviético, esses heróis terão como horizonte principal guiar o povo russo rumo ao comunismo, cumprindo o movimento próprio da História, seu destino em direção a um novo patamar da humanidade, bem como defender a pátria daqueles que se interpõem nesse caminho – contrarrevolucionários, nazistas, fascistas, latifundiários, sabotadores, capitalistas etc. Na literatura, esse herói assumirá diferentes facetas (e clichês, como apontado por Clark): membro do partido, do *komsomól*,⁷ herói de guerra, entre outros.

DO POSITIVO AO SUPÉRFLUO

O século XIX russo, com todos os seus conflitos – a revolta dos dezembristas, a abolição da servidão, a modernização socioeconômica, além das diversas guerras –, trouxe para o campo da literatura a busca por heróis que de alguma maneira representassem as ideias que reverberavam na sociedade (comprometidas ou não com uma causa específica). Essa necessidade acarretou uma mudança de paradigma, levando a literatura russa desse século a centralizar-se na representação do herói, como argumenta Mathewson (1981, p. 14) em *The Positive Hero in Russian Literature*. E essa problemática vai além da criação literária, afetando também sua recepção tanto por parte do leitor como da crítica. Tal particularidade tem efeitos sobre a proporção que o herói adquiriu no decorrer do século:

A questão da natureza e do destino do protagonista literário foi a principal entre as preocupações temáticas do século. E a intensidade com que os russos do século XIX leram sua própria história espiritual nas vidas de seus heróis literários é uma característica única de toda a experiência literária nacional (MATHEWSON, 1981, p. 14).⁸

É por esse motivo que os heróis desse século ultrapassaram os limites do papel e transportaram para a sociedade uma multiplicidade de questionamentos – políticos, religiosos, ético-morais, artísticos. Como consequência, eles se converteram em tipos morais, que se transformavam

⁷ *Kommunistícheskii soiuz molodióji* [União da Juventude Comunista].

⁸ “The question of the nature and the destiny of the literary protagonist was foremost among the thematic preoccupations of the century. And the degree to which nineteenth-century Russians read their own spiritual history in the lives of their literary heroes is a unique feature of the whole national literary experience.”

a cada nova controvérsia incitada no meio artístico, formando uma larga série literária russa.

Evguêni Onéguin, do romance em versos homônimo de A. S. Púchkin (publicado em 1833), é o modelo fundador do chamado *lichnii tchelovék*, o homem supérfluo; um fenômeno característico da literatura russa do século XIX, cujos ecos, todavia, ainda podem ser encontrados na literatura atual, ainda que sob novas feições. Onéguin é um homem erudito, versado em diversas áreas do conhecimento, porém, apesar de sua formação cultural e da condição abastada, não encontra lugar no mundo ao seu redor, o que o leva a um estado de inconformismo; não consegue concretizar nada tanto para si mesmo como para a sociedade em geral. Em outras palavras, ele possui, por meio de sua erudição, um senso crítico e uma série de novas ideias, mas não é capaz de convertê-las em realidade (por conta tanto de forças internas quanto externas). Em decorrência disso, a personagem está sempre numa relação conflituosa com o seu meio.

Para a pesquisadora E. Chances, em seu *Conformity's Children: An Approach to the Superfluous Man in Russian Literature* (1978), as características fundamentais do homem supérfluo são encontradas de maneiras diversas, com maior ou menor destaque, em escritores e obras diferentes. Contudo, esse tipo, em linhas gerais, é definido pela autora como:

Um aristocrata ineficaz em desacordo com a sociedade... “sonhador, inútil”, ... um “intelectual incapaz de agir”, um “idealista ineficiente”, “um herói que é sensível a problemas sociais e éticos, mas falha em agir, em parte por causa de uma fraqueza pessoal, e em parte por causa de restrições políticas e sociais sobre sua liberdade de ação” (CHANCES, 1978, *apud* CHANCES, 2001, p. 112).⁹

A idiossincrasia presente no cerne da ideia de homem supérfluo, e que será um termo constante no ensaio “The Superfluous Man in Russian Literature” de Chances (2001), é o *inconformismo*. Tal particularidade orienta as personagens supérfluas em suas convicções e interações sociais, uma condição que, levada a cabo, fará com que eles se tornem céticos: se nada de fato vale a pena, nada precisa ser realizado.

9 “An ineffectual aristocrat at odds with society... ‘dreamy, useless’, ... an ‘intellectual incapable of action’, an ineffective idealist’, ‘a hero who is sensitive to social and ethical problems, but who fails to act, partly because of personal weakness, partly because of political and social restraints on his freedom of action.’”

Diversos intérpretes atribuíram como fonte do inconformismo e da impotência desses heróis razões completamente externas a eles, isto é, a incompreensão de suas ideias por parte da sociedade. Chances (2001, p. 113) argumenta que a “[A]valiação crítica de tais personagens às vezes os destacava como heróis trágicos ou românticos, malsucedidos por causa da inabilidade da sociedade em respeitar ou compreender o individualista que é um *outsider* devido às suas qualidades superiores”.¹⁰ Para a autora, essa seria uma resposta dada pela crítica romântica, cujo intuito seria o de engrandecer o escritor e tratá-lo como um gênio criador; por isso, ele estaria em consonância com tais personagens, fazendo delas, na visão de seu autor, positivas e, por que não, de alguma maneira, exemplares. Tal perspectiva limita a abordagem dessas obras como fenômenos culturais próprios de seu tempo.

Tchátski, da peça teatral *Gore ot uma* [*A desgraça de ter espírito*], de A. Griboiédov – concluída por volta de 1824, mas publicada em 1833 –, assim como Onéguin, é também um inconformista. Trata-se de um sujeito que assimila a cultura europeia e que, ao retornar à Rússia, depara-se com uma realidade diversa, que considera insuportável. Essa seria a causa de Tchátski não se sentir parte integrante de seu meio e, sem lugar na terra natal, decidir abandoná-la.

Em *Gerói nachego vrêmeni* [*O herói do nosso tempo*], de M. Liérmontov, publicado na década de 1840, é possível ver na personagem Petchórin uma exibição mais evidente de suas falhas. Esse jovem oficial extremamente individualista vivencia o conflito entre a própria personalidade forte e as regras e tradições da Rússia Imperial, fazendo dele a representação literária de boa parte da juventude melancólica da época de Nikolai I, a qual não sabia o que fazer diante dos impasses desse período, marcado por disputas entre eslavófilos e ocidentalistas, aristocratas e liberais.

No romance de A. Herzen, *Kto vinovat?* [*Quem é o culpado?*], de 1846, vemos uma nova faceta do homem supérfluo: a personagem Beltov pode ser descrita como um sonhador, um idealista, porém, um sonhador dentro de um romance retratando problemas sociais. Chances (2001, p. 114) descreve-o como um “sonhador social”, que teria sido baseado num tipo comum do romantismo alemão, entrecruzando os gêneros romântico, urbano e naturalista. Depreende-se daí, que o homem supérfluo enquanto tipo não

¹⁰ “Critical evaluation of such characters sometimes focused on them as tragic or romantic heroes, unsuccessful because of society’s inability to respect or to understand the individualista who is an outsider on account of his superior qualities.”

requer narrativas semelhantes ou personagens construídas de maneira igual, mas, ao contrário, implica uma matriz que produz resultados diversos e conflitantes entre si.

Na segunda metade do século XIX, variações dessa figura passarão a alimentar a obra de todos os grandes romancistas, originando uma série de disputas sobre qual seria a natureza de seu caráter e sua relação com a cultura russa. I. Turguêniev descreveu em seu *Diário de um homem supérfluo*, de 1850, a personagem Tchulkaturin que, pelo título sugestivo, não só atingiu o ápice como também popularizou a utilização do termo “homem supérfluo”. Do mesmo autor, Bazárov, em *Pais e filhos* (1862), mostra-se o contrário das personagens anteriormente citadas, pois não pertence à nobreza, mas provém de uma classe intermediária com a qual também não se identifica, é o protótipo do sujeito calculista, cético e solitário, que não acredita em reformas – ele se converterá no exemplo maior do tipo niilista dentro da literatura russa.

De maneira diversa, outro dos grandes protagonistas da literatura desse período, Raskólnikov de *Crime e castigo* (1866), de F. Dostoiévski, também é um inconformista, um desajustado, que se afasta da sociedade e acredita na divisão entre pessoas extraordinárias e ordinárias, numa espécie de darwinismo social, buscando provar para si mesmo, a qualquer custo, que pertence à categoria dos extraordinários. Em *Memórias do subsolo* (1864), o homem do subterrâneo se aproxima da categoria dos homens supérfluos por seu isolamento tanto no nível das ideias como no social e espacial. As personagens dostoiévskianas, assim como Bazárov, já não provém da nobreza erudita, e talvez por isso a perturbação com o mundo ao seu redor se apresente de maneira extremada.

Nesse rol heterogêneo de personagens supérfluas (que poderia se estender muito mais, permanecendo aberto), temos Oblómov do romance homônimo de I. Gontcharóv (1859) que, ao contrário dos demais, não acrescenta novas ideias, mas vive de maneira preguiçosa. Ele é um verdadeiro glutão que deseja apenas manter as coisas no mesmo lugar, sem grandes transformações ou inovações, buscando a manutenção da vida que conhece desde a infância. Nessa personagem, a inércia do homem supérfluo adquire matizes cômicos.

O conjunto de princípios (ou falta deles) embutido nas personagens mencionadas estava relacionado com discussões políticas e filosóficas que circulavam na época. Essa dinâmica converteu o herói russo numa representação de perspectivas diversas e muitas vezes conflituosas. As

consequências disso aparecem refletidas no modo como a crítica literária recebia as obras e nas expectativas que surgiam em torno delas, inclusive a da criação de uma obra de arte ideal. Devido a esses fatores, o homem supérfluo é um tipo literário pertinente dentro da temática do herói positivo, pois é em contraposição a ele que muitas discussões ocorrerão entre os representantes da crítica radical do século XIX.

Parte da crítica russa – principalmente os radicais, como N. Tchernychévski, N. Dobroliúbov, D. Píssariév, inspirados nas ideias de V. Belínski – defendia uma literatura que fosse útil à sociedade, que estimulasse transformações políticas, deixando em segundo plano o seu valor estético. Nessa corrente de pensamento, o herói positivo exerce um papel central, não somente pela disseminação do ideário radical, mas pela consolidação de um modelo literário que, paradoxalmente, pretendia converter-se em algo palpável, real, fazendo dele um tipo moral para se contrapor ao homem supérfluo, uma vez que este se mostrava incapaz de mover a alavanca da história.

O tipo moral do herói positivo mais significativo para a literatura soviética encontra-se no romance *O que fazer?*, de N. Tchernychévski, publicado em 1863. Nele, o autor tenta concretizar na literatura o conjunto de ideias que acreditava serem pertinentes para a sociedade. O romance teria sido uma resposta ao *Pais e filhos* de Turguêniev, publicado um ano antes, cujo protagonista, Bazárov, fora acusado por Tchernychévski de ser uma caricatura do jovem crítico literário Dobroliúbov (FRANK, 2003, p. 111), ou seja, uma difamação ao movimento radical. Em contrapartida, Píssarev veio em defesa de Turguêniev, afirmando que Bazárov seria “uma imagem ideal do ‘novo herói de seu tempo’” (FRANK, 2002, p. 112). Em *O que fazer?* Tchernychévski pretendia, diferentemente do que considerou ter sido realizado por Turguêniev, representar as “pessoas novas” (FRANK, 2002, p. 395), como faziam ele próprio, Dobroliúbov e outros jovens de sua época que possuíam, em seu conjunto de pensamentos, perspectivas profundamente opostas à corrente política e social predominante e, inclusive, aos valores ético-morais hegemônicos. Era impossível não notar o racionalismo exacerbado de suas personagens. Também Dostoiévski participaria desse debate, fazendo em suas *Memórias do subsolo* (1864) um ataque à ideologia radical e ao racionalismo egoísta de Tchernychévski, criticando a sobreposição da razão ao caráter e às emoções de *O que fazer?*.

A narrativa de Tchernychévski (2015, p. 38) não pretendia se distinguir pelo alto valor literário, como o próprio autor-personagem ressalta em

seu prefácio, mas apenas dizer a mais pura verdade: “Não tenho sombra de talento artístico. Mesmo a língua eu domino mal. Mas isso não quer dizer nada. [...] A verdade é uma boa coisa: ela compensa as deficiências do escritor que a serve. [...] Agora você sabe que todo o valor do conto provém da verdade”. Apesar de negar suas qualidades artísticas, o autor não diminuía o valor de sua obra perante outras de talento inigualável (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 38). Ao contrário: *O que fazer?* teria um nível até mais elevado, pois o essencial aqui não seriam as belas-letas, mas aquilo mesmo que é apresentado no livro, isto é, a verdade, da qual o leitor poderia tirar muito mais proveito. O conteúdo – a moral e a ética apresentadas nele – sobrepujaria o dom artístico.

À parte as pretensões do autor em relação à verdade e à superioridade do seu talento, o fato inegável é que *O que fazer?* causou muita polêmica e discussão em sua época. E essa controvérsia se estende até os dias de hoje, inclusive pelo espírito combativo de parte da crítica ao negar veementemente o estatuto de literatura ao romance. Não entraremos na discussão dos méritos artísticos: interessa-nos apenas as reverberações da obra na história da literatura russo-soviética e seus ecos na produção contemporânea.

O que fazer? narra a história de Vera Pávlovna, uma moça de origem humilde cuja família via no casamento uma oportunidade de riqueza e ascensão social. Entretanto, Vera nega-se a aceitar esse papel, tão comum para uma mulher da época. A solução encontrada por ela para desvencilhar-se da vileza de sua família está, ironicamente, no casamento com o estudante de medicina Dmitri Lopukhóv. Após a união, o casal Lopukhóv vive de maneira não convencional, preservando as necessidades individuais de cada um, e sem nenhuma inclinação a uma vida amorosa romantizada. Pode-se dizer que uma das questões centrais de *O que fazer?* é o papel da igualdade social, inclusive entre gêneros (discussão que voltará após a revolução de 1917).¹¹ No caso de Vera, trata-se de um embrião do feminismo, porém, o livro também apresenta uma nova forma de organização do trabalho centrada numa estrutura comunal com o ateliê de costureiras criado pela protagonista, onde o trabalho é comunitário e o lucro, dividido por todas. É no círculo de amizades que gira em torno do

¹¹ Sobre a questão do papel da mulher e da família na União Soviética – URSS, cf.: GOLDMAN, Wendy. *Mulher, Estado e revolução: política familiar e vida social soviéticas, 1917-1936*. São Paulo: Boitempo/Iskra Edições, 2014.

casal Lopukhóv que vislumbramos as “pessoas novas” representadas por Tchernychévski.

Essa nova classe de sujeitos apresenta como principais atributos o domínio da razão em qualquer circunstância, o raciocínio frio no lugar de sentimentos enlevados e o desejo de preservar sempre os interesses individuais (como Lopukhóv, por exemplo), além de uma forte inclinação à justiça social por parte dos jovens. Em vista disso, o papel do escritor torna-se, então, o de defensor de um interesse: uma espécie de propagador e incitador, muito distante da visão do escritor como um gênio criativo, profundamente marcada pelo romantismo.

No entanto, a personagem que mais influenciou o pensamento radical do século XIX não foi a costureira feminista Vera, nem os individualistas Kirsánov e Lopukhóv, mas sim uma figura secundária, que pouco aparece no romance: o “rigorista” Rakhmiétov, um jovem proveniente da classe alta e que abandona os luxos da vida para se dedicar àquilo no que acredita.

A vida de Rakhmiétov [...] foi constantemente citada pelos pais fundadores da nação soviética como o texto que mais os inspirara em seu trabalho revolucionário. Todo estudante soviético foi ensinado sobre a vida de Rakhmiétov. Entretanto, é difícil encontrar qualquer paralelo específico entre suas características formais e as de um romance do realismo socialista (CLARK, 2000, p. 51).¹²

Em *O que fazer?*, essa personagem representa um tipo raro, pois não apenas é racionalista, mas quase um asceta: “Pessoas como Rakhmiétov são de um tipo diferente. Elas se fundem com a causa comum de modo que ela se torne indispensável para elas e preenchem suas vidas. A causa até substitui a vida pessoal delas” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 360). Em sua descrição da personagem, o autor especifica no que consiste o sistema de vida de Rakhmiétov:

Já um pouco antes de deixar a universidade para ir à sua propriedade rural e de lá peregrinar pela Rússia, tinha adotado alguns princípios originais para sua vida material, moral e intelectual. Quando retornou, esses princípios já tinham se desenvolvido em um sistema completo que passou a seguir fielmente. Disse a si mesmo: “Não beberei nem uma gota de vinho. E não tocarei nenhuma mulher”. Mas era apaixonado por natureza: “Para que isso? Talvez esses exageros não sejam necessários?”. Entretanto, manteve-se firme: “É preciso ser assim.

12 “The life of Rakhmetov [...] was consistently cited by the founding fathers of the Soviet nation as the text that had most inspired them in their revolutionary work. Every Soviet schoolchild has been brought up on Rakhmetov’s life. Yet one is hard pressed to find any specific parallels between its formal features and those of a Socialist Realistic novel.”

Nós exigimos que as pessoas possam desfrutar completamente da vida. Devemos provar, com as nossas vidas, que exigimos isso não para a satisfação das nossas próprias paixões, não para nós próprios, mas para as pessoas em geral. Falamos por princípio e convicção, não por paixão ou necessidade pessoal”.

Por isso passou a levar uma vida das mais espartanas. [...] “Não tenho direito de gastar dinheiro em luxos, sem os quais posso passar. [...] O que não está disponível para as pessoas simples, eu não devo comer” (TCHERNYCHÉVSKI, 2015, p. 286).

A partir desse conjunto de princípios derivou-se uma tradição com expectativas revolucionárias que deu origem ao protótipo do bolchevique, com causas e propósitos definidos, que aos poucos se transformariam em mecanismos concretos de ação. Associados ao marxismo, tais mecanismos deram origem a um novo modelo de inspiração, dotado do escopo programático-filosófico que se converteu na figura do proletário. Embora seja evidente a influência do herói positivo do século XIX, o herói do século XX assumiu características próprias, que se estenderam para a narrativa. Esta, por sua vez, adquiriu um propósito determinado, o de se sobrepôr aos resquícios da burguesia e da nobreza para, com isso, auxiliar na construção de uma nova sociedade por meio de uma nova arte e uma nova cultura.

DO EXTREMADO RIGOR E RACIONALIDADE À DISSOLUÇÃO DE UM IDEAL

A construção dessa nova literatura foi, no início da URSS, disputada por vários grupos, cujos projetos estendiam-se desde o realismo proletário da RAPP (Rossískaa assotsiátsia proletárskikh píssátelei – Associação Russa de Escritores Proletários) até um romantismo revolucionário, com o exagero da figura do herói, o que aparentemente era a preferência de Stálin (CLARK, 2000, p. 34). A oficialização do realismo socialista no I Congresso da União dos Escritores, em 1934, incorporou uma fusão desses diversos modelos reivindicados como condizentes à nova literatura por meio da adoção de alguns escritores como modelos – Górkí e seu *A mãe*, de 1906; D. Fúrmanov e *Tchapáiev*, de 1923; F. Gládkov e *Cimento*, de 1925;¹³ N. Ostróvski e *Assim foi temperado o aço*, de 1936, entre outros. Dessa maneira, o realismo socialista foi construído ao longo do tempo, lançando

¹³ Gládkov reescreveu passagens de *Cimento* anos depois para incorporar questões atuais da década de 1930.

mão de escritores que pudessem ser enquadrados nos fundamentos que a oficialidade declarava como benéficos e desejava divulgar. Essa característica fez do herói positivo soviético não apenas uma adaptação daquele do século XIX, mas lhe imprimiu propriedades originais, como afirma Clark (2000, pp. 46-47):

O herói do realismo socialista não é meramente um sucessor do herói positivo da ficção do século XIX. Embora ele tenha se tornado um pilar do realismo socialista, a ideia por trás do herói positivo – de que ele deveria ser “típico”, exemplificar uma virtude moral e política (ou religiosa), mostrar o “caminho adiante” para a Rússia – foi, como acontecia tão frequentemente quando uma convenção da *intelligentsia* era adotada dentro da cultura soviética, interpretada com grande literalidade, extremismo e rigidez. O herói positivo do século XIX foi necessariamente, por causa de sua função didática, menos individualizado (mais “típico”) do que sua contraparte em Flaubert ou James, e isso é ainda mais verdadeiro para o herói do realismo socialista; ele era, de fato, tão desindividualizado que poderia ser transplantado de maneira indiscriminada de livro para livro, independentemente do tema. Apesar de a *superfície* do herói do realismo socialista ser semelhante ao epígono do século XIX, ele é na realidade tão desindividualizado que se aproxima de uma figura em um dos vários gêneros das antigas tradições russas escritas, que contam as virtudes de alguma figura positiva.¹⁴

Nesse sentido, o herói positivo do realismo socialista carrega, mais do que uma relação com a literatura russa antiga, a ideia de realização futura, de cumprimento de uma missão predestinada. Daí o seu papel como agente da história na literatura soviética – ela mesma uma prática que passa a ter como propósito abrir caminho para esse almejado futuro. Associado a isso, esse herói, além de ter virtudes voltadas a inspirar

14 “The Socialist Realist hero is not merely a successor to the positive hero of nineteenth century fiction. Although he became a cornerstone of Socialist Realism, the idea behind the positive hero – that he should be ‘typical’, should exemplify moral and political (or religious) virtue, and should show the ‘way forward’ for Russia – was, as happened so often when an intelligentsia convention was adopted into Soviet Culture, interpreted with great literalism, extremism and rigidity. The nineteenth-century positive hero was necessarily, because of his didactic function, less individualized (more ‘typical’) than his counterpart in Flaubert or James, and this as even truer of the Socialist Realist hero; he was, in fact, so deindividualized that he could be transplanted wholesale from book to book, regardless of the subject matter. Despite the Socialist Realist hero’s surface resemblance to a nineteenth-century epigone, he is actually so deindividualized that he seems close to a figure in one of the Old Russian written tradition that tell the virtues of some positive figure.”

certos valores e comportamentos, detém, como traço distintivo em relação ao seu predecessor do século XIX, o seu comprometimento com uma teoria, o marxismo, e uma organização, o partido comunista. Dessa maneira, o herói socialista não apenas introduz valores universais, como o racionalismo, o autossacrifício pelo povo etc., mas faz isso em nome do Estado estabelecido e de maneira a preservá-lo, incorporando tais valores às virtudes que ele difunde. Cabe ao herói socialista mostrar o movimento dos acontecimentos segundo a causa oficial, isto é, participar da construção não somente de uma nova arte e cultura, mas também da própria História, por meio do enaltecimento de certos ocorridos e figuras históricas, bem como a demolição de outras. A construção de personagens fortes, que pudessem condensar os valores envolvidos no processo de consolidação do poder, é um recurso que permite criar, no universo narrativo-ficcional, uma simbologia destinada a se enraizar culturalmente na sociedade.

É possível ver esse propósito inclusive nos movimentos de vanguarda, ainda que com ideias e formas distintas daquelas cultivadas pelo realismo socialista. Peterson (1982), em seu artigo “Maiakovskii’s Lenin: The Fabrication of a Bolshevik Bylina, argumenta que, no poema *Vladimir Ilitch Lenin*, de V. Maiakóvski (1924),¹⁵ há uma tentativa de fabricar uma “*bylina* bolchevique”, resgatando dispositivos conservadores da épica oral para dar continuidade ao pensamento heroico numa época moderna. “[O] Lenin de Maiakóvski tenta resolver um terrível problema político e artístico: como preservar e perpetuar um *élan* revolucionário, depois do desaparecimento da vontade heroica do líder fundador” (PETERSON, 1982, p. 286),¹⁶ ao que o autor associa um conjunto de inovações formais ao gênero tradicional, criando um *bogaty*r moderno, o Ilitch de Simbirsk. No início do longo poema, Lenin é representado como arma e força para a continuidade da revolução, como uma figura perene na consciência do povo: “Não devemos/ nos derramar/ em poças de lágrimas,// Lenin/ ainda/ está mais vivo do que os vivos./ É nosso saber// nossa força e arma. [...] / Eu/ me/ purifico em Lenin,/ para fluir/ na revolução em frente” (MAIAKÓVSKI, 2012, pp. 18-20).

15 É necessário ressaltar que, embora o poema de Maiakóvski não pertença ao realismo socialista, os mecanismos de construção da figura de Lenin condizem com a questão tratada do herói positivo, independentemente de periodizações.

16 “[...] Maiakovskii’s Lenin sets out to solve a formidable political and artistic conundrum: how to preserve and perpetuate a revolutionary *élan* after the demise of the founding leader’s heroic will”.

Já *Cimento* – um romance sobre a reconstrução no pós-guerra –, de Gládkov, foi incorporado ao cânone da literatura oficial como um de seus precursores, tornando-se, como argumenta Clark (2000, pp. 70-72), um texto modelar para o realismo socialista e frequentemente imitado na literatura das décadas seguintes. À semelhança de *Vladimir Ilítch Lenin*, o herói do romance, Gleb Chumalov, segundo a análise de Clark (CLARK, 2000, p. 76), manifesta algo de similar ao *bogatyr* das narrativas tradicionais, e entre os atributos que a autora elenca como comparáveis estão a capacidade de traspor grandes obstáculos, o humor e o entusiasmo pela vida, além de este herói deter um código próprio de conduta e uma fidelidade incondicional aos seus princípios.

Ainda recuperando características da tradição da literatura antiga como modelo para o herói positivo, Clark (2000, p. 55) remete-nos a Rakhmiétov de *O que fazer?*, cujo percurso de vida ao longo do romance é comparado ao caminho percorrido nas vidas de santos, as hagiografias, especificamente a de *Aleksei, um homem de Deus [Aleksei, tcheloviék Bóji]*. Aleksei foi um monge do século IV, santificado pela Igreja Ortodoxa Russa, e um dos santos mais cultuados durante o século XIX, basta lembrar que seu nome é também invocado diversas vezes ao longo de *Os irmãos Karamázov* (1879), de Dostoiévski, segundo Ziolkowski (1988, pp. 167-166). É por esse caminho que a tradição hagiográfica irá reverberar na literatura soviética.

A criação de uma série de personagens ligadas à tradição popular (seja às *bylinas*, às hagiografias ou a outras formas), detentoras de atributos heroicos, auxiliou na consolidação de uma narrativa mitológica para o Estado socialista, funcionando como alicerce cultural da nova sociedade. Dessa forma, concedeu-lhe uma história fabular e regras morais que passaram a integrar o senso comum, naturalizando-se e possibilitando a legitimação dessa sociedade. Inicialmente, encontra-se aqui um paradoxo, pois, se após a revolução de 1917, a palavra de ordem foi a destruição do velho para que uma nova cultura e uma nova arte pudessem emergir, a utilização, mesmo que despropositada, de mecanismos tradicionais constituiu um retorno ao passado e a suas fontes. Por outro lado, a sobreposição dos ideais do herói positivo e do socialismo a elementos tradicionais é uma forma de apropriação e reelaboração do passado, criando uma nova narrativa e, ao mesmo tempo, uma espécie de continuidade da tradição.¹⁷

¹⁷ Essa narrativa fabular encontra-se não apenas na literatura, mas também se estendeu para outros meios como, por exemplo, o cinema, a fotografia, a propaganda, a arquitetura, tomando conta de toda a vida social e cultural soviética.

Na consolidação do realismo socialista como arte oficial, os rumos de herói positivo deslocam-se para não mais lidar com os fatos correntes – como as guerras e a coletivização dos bens e propriedades, as novas instituições –, mas sim transformando-o num herói romantizado e exacerbado, que participa da idealização do porvir, do futuro. As narrativas passam a lidar com o que deve ser, e não com aquilo que é, constituindo “uma tipologia do inexistente” (GROYS, 2008, p. 28). Em outras palavras, a literatura passa a tratar de uma realidade projetada, de uma sociedade idealizada.

ABRE-SE UMA NOVA PORTA

A idealização e o estabelecimento de parâmetros para a sociedade soviética promovidos na literatura durante o stalinismo perdem força com a morte do líder e a ascensão de Nikita Khrushchov ao poder, iniciando o processo de “desestalinização”. O impacto causado pelas denúncias feitas por Khrushchov dos abusos cometidos durante o governo de seu antecessor em seu “discurso secreto”, intitulado *O kúlte lítchnosti i ego poslédstviakh* [Sobre o culto à personalidade e suas consequências], apresentado no XX Congresso do Partido Comunista, em 1956, trouxe à tona não apenas as insatisfações com o regime, mas também questões de natureza individual e inquietações acerca do passado, das lutas a que fora submetida a Rússia e os outros países do bloco em prol de uma promessa que parecia ruir. Na literatura, escritores e críticos manifestaram suas preocupações com o campo estético e questionaram a natureza da arte precedente. Inúmeros artigos surgiram nos periódicos mais importantes retratando essa problemática: publicados em 1953, *Ob ískrennosti v literature* [Sobre a sinceridade na literatura], de V. Pomerántsev; *O rabóte pissátelia* [Sobre o trabalho do escritor], de I. Ehrenbúrg; *Razgovór o lírike* [Conversa sobre lírica], de O. Berggólts, são os mais conhecidos.

Pomerántsev (1954, p. 435), contrário aos parâmetros da literatura oficial, argumenta logo no início de seu escrito que a falta de *sinceridade* habita a literatura de sua época. Uma literatura que afirma falar do real, da vida cotidiana do homem, mas apenas fabrica o que a realidade deveria ser. As palavras e o bom estilo perdem o sentido. A falta de *sinceridade* para Pomerántsev também está na criação das personagens. Ele problematiza heróis cuja motivação já está predeterminada, são superficiais, e afirma sobre os livros da época: “seus heróis não são condutores de ideias;

são as ideias que os conduzem” (POMERÁNTSEV, 1954, p. 437),¹⁸ tais personagens não são criadoras ou participantes, são apenas veículos do sistema.

No mesmo espírito foi escrito o ensaio *O rabóte pissátelia*, publicado na revista *Znamia* [*O Estandarte*], em que se defende o direito de escrever aquilo que *precisa* ser dito, aquilo que faz parte de uma necessidade interior, e não em função de valores pré-estabelecidos. Por esse motivo, o escritor, para Ehrenbúrg (1954, p. 416), não é o propagador de um texto, mas o observador do universo ao seu redor, cuja tarefa seria a de conhecer e desvendar o mundo interior do ser humano. O escritor não é movido por uma possibilidade ou talento, mas pela necessidade inevitável de expressar aquilo que ele presencia no processo de examinar e tentar compreender o homem. São as paixões que transformam uma obra de arte em grandiosa, e não a técnica:

Ele [o escritor] escreve um livro porque tem algo próprio que precisa dizer às pessoas, porque ficou “infectado” com seu livro, porque viu pessoas, coisas e emoções que não pode deixar de descrever. É assim que nascem livros apaixonantes e, mesmo que às vezes eles possuam defeitos artísticos, tais livros invariavelmente impulsionam o leitor (EHRENBÚRG, 1954, p. 418).¹⁹

Esse parece ser o início de um processo de reavaliação dos valores literários, culturais e sociais. A rigidez que predominou no período stalinista começa a dar lugar à individualidade, às incertezas e às paixões. A percepção desse momento nascente pode ser entrevista alegoricamente já no primeiro parágrafo do romance de Ehrenbúrg (1959, p. 178), que irá nomear essa outra fase da história soviética, trata-se de *Degelo* [*Óttepel*], de 1954, publicado na revista *Novyi Mir* [*Mundo Novo*]:

Eram os últimos dias de inverno. Um lado da rua ainda estava coberto de gelo [...] mas no outro os pequenos pingentes gelados se dissolviam em gotas sonoras. Pela primeira vez desde que adoecera, Sokolovsky levantou-se da cama, aproximou-se da janela embaçada e suja, olhou para a neve cinzenta e macia, e pensou: “A primavera está chegando”.

18 “[...] your heroes are no carriers of ideas; the ideas carry them”.

19 “He [o escritor] writes a book because he has something of his own that he must say to people, because he has become ‘infected’ with his book because he has seen people, things and feelings which he cannot leave undescribed. This is how passionate books are born and even if they sometimes have artistic shortcomings, such books invariably move the reader.”

A chegada de um novo tempo, segundo a alegoria do autor, traz consigo, entre outras coisas, a reabilitação de diversos autores que voltaram a ser publicados, tais como A. Akhmátova, B. Pasternák, E. Evtuchênko, A. Vinokúrov, A. Voznessénski, B. Okudjáva, N. Zabolótski, entre outros. Além disso, foram parcialmente reabilitados escritores como I. Oliecha, A. Platônov, A. Révizov, M. Bulgákov, E. Zamiátin, B. Pilniák, M. Tsvietáieva e outros, com grandes trechos de suas obras censurados, como O. Mandelstam, por exemplo (COELHO, 2007, pp. 35-39). Também nesse período, muitos prisioneiros foram libertados dos Gulags como, por exemplo, Evguênia Guinzburg, mãe do escritor V. Aksiónov, presa desde os expurgos dos anos 1930.

Após a soltura, Guinzburg continuou a escrever suas memórias, *Krutoi marchut [Percurso abrupto]*, relatando seus anos de exílio no Gulag. Assim também o fez Nadiejda Mandelstam ao compor as memórias de seu marido, o poeta Óssip Mandelstam, que se tornaram um dos retratos mais representativos das perseguições da era stalinista.²⁰ Além disso, foi permitida novamente a entrada da literatura estrangeira no país, com o incremento das traduções publicadas na revista *Inostránniaia Literatura [Literatura Estrangeira]*, que levou à URSS obras de Ernest Hemingway, Jean-Paul Sartre, Franz Kafka, Albert Camus, Bertolt Brecht, entre outros.

Os periódicos literários desempenharam um papel fundamental na divulgação da literatura no período em questão. Dentre essas publicações, pode-se destacar o papel da *Novyi Mir* ao publicar escritores liberais e contribuir para a discussão dos problemas e polêmicas da literatura soviética. O periódico já circulava desde 1925, numa tentativa de reviver a tradição das “revistas grossas” [tólstye jurnály], que por mais de dois séculos exerceram um papel substancial na cultura russa. Esse tipo de periódico caracterizava-se pelo volume (mais de 200 páginas) e pelo conteúdo diversificado, que abarcava não somente a literatura, mas também ensaios críticos sobre política, cultura e sociedade. Era nessas revistas que os escritores ganhavam reputação ao publicarem primeiramente suas obras, que somente mais tarde saíam em livro.

Todo esse cenário de renovação artística e cultural colocou em perspectiva as raízes da literatura soviética e os seus modelos, chegando, inclusive, a instalar dúvidas sobre o termo “realismo socialista”, já que

²⁰ Apesar de escritas no degelo, as memórias dessas duas grandes mulheres não puderam ser publicadas na URSS, devido ao subsequente período de “estagnação”. Os manuscritos foram contrabandeados para fora do país e publicados no exterior.

ele não tratava propriamente de uma questão estética, e sim política. As novas vozes que surgiram nesse período reivindicavam que a literatura retornasse ao debate artístico. A. Gaev (1965, p. 24), em “The Decade Since Stalin”, argumenta:

O termo “realismo socialista”, que ainda hoje está inscrito nos mandamentos do partido, foi severamente questionado durante o “degelo”. Muitos profissionais veneráveis e teóricos da arte expressaram a visão de que o realismo socialista, longe de ser um conceito estético, era meramente político e, portanto, não possuía lugar na arte. Houve declarações muito abertas de que o conceito deveria ser dispensado.²¹

Nesse período, o herói positivo, o homem novo soviético, como vinha sendo apresentado até então, aparece de maneira errática e crítica na obra de diversos escritores. V. Aksiónov, por exemplo, em seu *Zviózdnyi biliet* [*Bilhete para as estrelas*], incorpora e retrata esse problema por meio da representação da juventude da geração do degelo, que buscava se afastar de uma concepção determinista de vida e trabalho, valorizando elementos como o acaso e a experiência individual em suas narrativas. Outros escritores, tais como A. Gladílin, F. Iskander, V. Raspútin, V. Negrásov e V. Tendriakóv, também partilham esse afastamento do modelo de história e do projeto soviético de constituição do caráter através da construção de personagens-modelos.

Com o fim do governo de Khruschóv (e, conseqüentemente, da desestalinização) e a ascensão de Brejnev ao poder, o processo de reflorescimento cultural desacelerou com o recrudescimento da censura. Não à toa, esse período ficou conhecido como “era da estagnação”. Tentou-se, ainda, restabelecer os valores abalados durante o período Khruschóv, retomando, na década de 1970, temas históricos para reacender os valores patrióticos e socialistas. E, ainda assim, na contramão dessa tendência, essa época seria marcada pelo mais famoso livro de denúncias ao poder soviético: *O arquipélago Gulag*, de A. Soljenítsin (1973).

Em meados da década de 1980, durante o governo de Gorbachóv e a sua política de reformas, a *perestroika* e a *glasnost*, certa euforia tomou conta do meio literário: muitos autores foram reabilitados, obras

21 “The term ‘socialist realism’, which is still today inscribed in the Part commandments, was severely questioned during the ‘thaw.’ Many venerable practitioners and theoreticians of art expressed the view that socialist realism, far from being an esthetic concept, was purely political and therefore had no place in art. There were quite open declarations that the concept must be dispensed with.”

proibidas voltaram a ser publicadas e inúmeros novos escritores levaram seus manuscritos às editoras. Em meio a esse alvoroço, autores que antes eram apenas conhecidos no círculo restrito do *samizdat*²² também viram seus escritos emergirem na URSS, como, por exemplo, *Moskvá-Petuchki* [Moscou-Petuchki], de V. Eroféev, uma obra que até então era publicada apenas no exterior. O livro rapidamente se tornou uma grande influência na literatura russa, apesar de ter sido escrito aproximadamente vinte anos antes.

Apesar das novas propostas, assim como no degelo, as reformas não pretendiam romper com os fundamentos políticos praticados até então, mas minimizar os erros cometidos em nome da construção do socialismo numa tentativa de recuperá-lo, sem instaurar uma liberdade absoluta. Esse quadro de retorno a um problema relacionado ao cerceamento das liberdades políticas e individuais, por um lado permitiu que o debate fosse levado a público e, por outro, reascendeu inquietudes sobre abusos e injustiças ocorridos no passado recente, desestabilizando a confiança ideológica no projeto político e social.

E, apesar de não terem sido abandonados os cânones da literatura oficial, a oposição a eles foi persistente. Contudo, o “entusiasmo” do período Gorbachóv não foi o mesmo das décadas de 1950 e 1960. A nova geração de escritores não reivindicava o lirismo, a tarefa do escritor de conhecer o homem e o seu “dever” de falar (como o fizeram Ehrenbúrg, Berggólts e Pomerántsev). Essa nova geração surgia “mais pragmática e oportunista” (SCHNEIDMAN, 1989, p. 21), com motivações racionais para escrever: “uma das maiores falhas desses trabalhos é a falta de sinceridade e básica honestidade humana. A maioria dos escritores jovens tem uma história para contar, mas nenhuma mensagem para entregar” (p. 22).²³ Afora o aspecto demasiado generalizante da afirmação, a nova geração dos anos 1980 perdeu algo de essencial: a expectativa da promessa, em que a busca de um novo herói se mostrava flagrante. Se a prosa da geração do degelo apresentava jovens heróis desiludidos com o passado stalinista, revoltados com a geração anterior e inconformados com a

22 “Самиздат”/*samizdat*: sam de si mesmo e *izdat*, de publicar, isto é, autopublicação. Trata-se de uma modalidade absolutamente clandestina de circulação de textos na URSS.

23 “[...] one of the major shortcomings of these works is the lack of sincerity and basic human honesty. Most of the young writers have a story to tell, but no message to delivery”.

sua época, a prosa dessa década trouxe consigo heróis mais apáticos ou completamente alheios ao mundo ao seu redor, sem compromisso social ou moralizante, o oposto do herói positivo socialista.²⁴

Com a dissolução da URSS, cresceram as incertezas sobre o papel da Rússia no curso da história, visto que uma das maiores utopias do século foi completamente destruída, e gerações educadas para auxiliar no cumprimento dessa promessa quase messiânica, a de transformar o mundo, viram tudo cair por terra. Lamento, regozijo, renascimento de antigas crenças, incertezas e uma série de outros sentimentos se abateram sobre a Rússia dos anos 1990. No início dessa década, houve grande expectativa com a publicação da literatura censurada.

Muitos críticos pós-soviéticos interpretaram o “retorno” da literatura banida anteriormente, nos anos 1980 e início dos anos 1990, como um sinal de renascimento da grande tradição do realismo russo. A antecipação de uma nova onda de escrita realista que finalmente refutaria as mentiras do realismo socialista constituiu uma importante faceta da atmosfera literária nos anos 1990. Porém, a literatura “devolvida” [...] dificilmente preencheu esse desejo: a “verdade” de muitos romances “devolvidos” representou apenas uma versão invertida do mito do realismo socialista, e não constituiu uma completa rejeição do paradigma (LIPOVETSKY, 2011, p. 177).²⁵

A prosa que ressurgiu, apesar de ser crítica em relação à política e à vida soviéticas, não compensou a mágoa com o passado. Esperava-se o impossível: que uma literatura realizada sob censura e perseguições fosse, ao mesmo tempo, um produto de sua época para poder criticá-la

24 Outra vertente literária, presente na URSS desde a década de 1970, chamada *bytovaia literatura* [literatura do cotidiano], representa de maneira diversa heróis falhos (ou sequer heróis), voltando-se para os problemas das relações humanas, comportamento, o dia a dia do sujeito soviético na sua forma mais mundana. Além disso, o trabalho de escritoras como I. Grekova, T. Tolstaia, L. Beliaeva, L. Ulitskaia e outras, passa a tratar das questões da mulher na sociedade soviética, tais como a instabilidade familiar, casamentos, separações, abortos, religião e outras temáticas alheias ao realismo socialista. Tais manifestações literárias, ainda que não desmontem propriamente as características principais do herói positivo, são uma forma de afastamento do heroísmo como modelo, contribuindo para o declínio dessa figura ao representar o homem comum, imerso na realidade conturbada, mesquinha, indefinida e sem respostas certas.

25 “Many post-Soviet critics interpreted the ‘return’ of formerly banned literature in the late 1980s and early 1990s as a sign of revival of the great tradition of Russian Realism. The anticipation of a new wave of realistic writing that would finally refute the lies of Socialist Realism constituted an important facet of the literary atmosphere in the 1990s. Yet, the ‘returned’ literature [...] hardly fulfilled this longing: the ‘truth’ of many ‘returned’ novels represented only an inverted version of the Socialist Realism myth and did not constitute a complete rejection of the paradigm.”

a partir de dentro e completamente alheia a esse mesmo período para poder realizar essa crítica de maneira direta, clara, sem outros recursos, sem mediação. Isso também vale para a literatura após a queda do regime, muitas vezes acusada de conter traços de enredos e temas utilizados no realismo socialista. Além disso, esse novo mercado a ser explorado tinha, obrigatoriamente, que trazer algo de novo, inusitado e, necessariamente, antissoviético.

Um dos tópicos mais importantes da década de 1990 é, sem dúvida, a crise de identidade vivenciada pelo país pós-soviético. Conceitos antes estabelecidos são internalizados, e a noção de comunal perde o sentido, porém a substituição pelos novos valores do capitalismo e pela individualidade não é uma mudança simples ou mesmo natural. São duas frentes num conflito cuja busca por uma solução conduz ao questionamento do próprio ser: Afinal, qual o tipo de “normalidade” que passaria a vigorar a partir de então? Como devem ser, agir e pensar as pessoas na era pós-soviética? O que se espera do escritor, que há bem pouco tempo vivenciava a realidade soviética, a tensão com a literatura oficial e com a censura, agora está numa realidade completamente nova? Qual seria o seu papel diante da completa desorganização causada pela mudança de regime?

Apesar de todas as incertezas, um horizonte permanecia claro: a necessidade de confrontar o passado. Esse embate se deu de maneiras diversas, desde ataques diretos ao sistema predecessor até da tentativa de apresentá-lo como uma realidade degradada, de forma a desmascarar o socialismo. Como argumenta Boris Groys (2015, p. 209), “[a] arte pós-comunista [...] apropria-se de um enorme estoque de imagens, símbolos e textos que não mais pertencem a ninguém e que não mais circulam, mas simplesmente fazem parte da pilha de lixo histórico, como um legado compartilhado dos dias de comunismo”.

Se, por um lado, como indica Nefagina (1998, p. 18) sobre o início da década de 1990, “a literatura dos últimos cinco anos está impregnada do espírito de instabilidade e liberdade, ironia e tolerância, individualismo e responsabilidade pessoal perante o mundo”,²⁶ por outro, surgiu uma literatura preocupada em representar a crueza do mundo por meio da violência extrema em que viviam as pessoas comuns, literatura esta

26 “[...] Литература последнего пятилетия проникнута духом нестабильности и свободы, иронии и терпимости, индивидуализма и личной ответственности перед миром”.

chamada de “hipernaturalista”. A resposta para a pergunta contra o *que* e o *para que* lutar não possuía mais resposta. Se antes o inimigo era claro – fosse ele os opositores ao regime, fosse o próprio regime em si –, na década de 1990, ele se tornou indefinido. Foi nesse vácuo que ascenderam os movimentos ultranacionalistas e a violência interna. E a prosa hipernaturalista retrata essa questão.

Em meio a todo esse caos trazido pelas mudanças políticas, a crítica literária também se mostrou confusa. Parece haver uma necessidade por parte da crítica em entender e rotular essas novas criações: fala-se em retorno ao realismo clássico, na construção de um novo realismo, de um hiper-realismo, na manutenção do realismo socialista ou mesmo de um novo realismo socialista, de neorealismo, hibridismo, pós-modernismo... Como se a nova crítica continuasse reivindicando exatamente aquilo que a crítica soviética esperava no início da revolução: uma completa negação do passado, tanto na sua temática quanto nas suas formas.

No meio cultural e artístico, essas conturbações se apresentaram de maneiras diversas. Uma delas é a representação do herói, com o surgimento não só de um novo paradigma, mas de um que se caracteriza por encarnar todas as contradições existentes no herói positivo. Podemos citar como exemplo um romance do final da década de 1990, *Andergraund, ili gerói nachego vrêmeni* [*Andergraund ou um herói do nosso tempo*] de V. Makánin, em que essa problemática se apresenta tanto na forma de uma retomada de várias personagens emblemáticas da literatura russa (clássica e soviética), como na criação de um protagonista contraditório, despido de uma causa, e mostrando, de maneira perturbadora, o percurso histórico do herói na literatura russa e suas implicações no próprio campo literário.

O panorama aqui apresentado é uma primeira cartografia dessa série do herói positivo, que se estende até os dias de hoje de formas por vezes absolutamente inesperadas. Essa amostra serve para exhibir quão rico e, ao mesmo tempo, problemático é o papel dessa figura na cultura russa, cujas disputas não se limitam ao âmbito estilístico, mas excedem a literatura e se desdobram em todas as áreas da vida. Compreender o desenrolar desse herói ao longo da história da literatura é uma forma de abordar os conflitos da arte pós-soviética, entrelaçando passado e presente, ainda saturados pela experiência política que acarretou tantas transformações sociais e culturais, bem como traumas.

REFERÊNCIAS

- CHADWICK, Nora. *Russian Heroic Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- CHANCES, Ellen. The Superfluous Man in Russian Literature. In: CORNWELL, Neil. *Routledge Companion to Russian Literature*. New York/Toronto: Routledge/Taylor & Francis Group, 2001.
- CLARK, Katerina. *Soviet Novel – History as Ritual*. London/Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- COELHO, Lauro Machado (Org.). *Poesia soviética*. São Paulo: Algor, 2007.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 2013.
- EHRENBÜRG, Ilia. *O degelo*. Trad. José Guilherme Mendes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- EHRENBÜRG, Ilia; KHACHATURIAN, Aram; POMERANTSEV, Vladimir. Three Soviet Artists on the Present Needs of Soviet Art. In: *Soviet Studies*, v. 5, n. 4, 1954, pp. 412-445.
- GAEV, Arkady. The Decade Since Stalin. In: HAYWARD, Max; CROWLEY, Edward. *Soviet Literature in the Sixties: An International Symposium*. London: Methuen, 1965.
- GROYS, Boris. *Obra de arte Total Stalin*. Valência: Pré-Textos, 2008.
- GROYS, Boris. *Arte, poder*. Trad. Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LIPOVETSKY, Mark. Post-Soviet Literature between Realism and Postmodernism. In: DOBRENKO, E; BALINA, M. *Twentieth-Century Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011, p. 175-193.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. *Vladimir Ilitch Lenin: poema*. Trad. Zóia Prestes. São Paulo: Anita Garibaldi: Funadação Maurício Grabois, 2012.
- MATHEWSON JR., Rufus W. *The Positive Hero in Russian Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1981.
- NEFAGINA, Galina. *Russkaia proza. Vtoroi poloviny 80-kh – natchala 90-kh – godov XX veka* [*Prosa russa. Segunda metade da década de 80 até o início dos anos 90 do século XX*]. Minsk: Ekonompress, 1998.
- PETERSON, Dale. Maiakovskii's Lenin: The Fabrication of a Bolshevik Bylina. In: *Slavic Review*, v. 41, n. 2, 1982, pp. 284-296.
- PICCHIO, Riccardo. *La Literatura Rusa Antigua*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1972.

SHNEIDMAN, Noah Norman. *Soviet Literature in the 1980s: Decade of Transition*. Toronto: University of Toronto Press, 1989.

SILVA, Gabriela Soares. *Utopia e declínio: a ruptura do paradigma do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V. Eroféev e V. Makánin*. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Universidade de São Paulo (USP), 2017, São Paulo.

TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai. *O que fazer?* Trad. Angelo Segrillo. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

ZIOLKOWSKI, Margaret. *Hagiography and Modern Russian Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.

Recebido: 16/11/2018

Aceito: 8/8/2019

Publicado: 24/6/2020