

Problemas da Literatura Soviética

Carlos Nelson Coutinho

Nascido na Bahia. Autor de "Literatura e humanismo", publicado pela Editora Paz e Terra, e do qual foi extraído o presente ensaio.

A EVOLUÇÃO da literatura soviética, de Cholókhov a Solzhenit-zin, é um processo contraditório e multifacético, no qual entram em choque orientações diversas e antagônicas. Não se trata, absolutamente, de uma evolução linear, inteiramente positiva ou inteiramente negativa, como parecem crer, por um lado, os neo-stalinistas, e, por outro, os que (à falta de melhor designação) chamaríamos de "liberais revisionistas". O início do processo de desestalinização trouxe consigo um momento de negatividade absoluta, de rejeição *in limine* de qualquer doutrina sistemática do realismo (confundida com as deturpações da "estética" oficial zhdanovista), provocando assim a não-aceitação em bloco da teoria do realismo socialista. Por outro lado, os stalinistas lutam por manter intactas as condições anteriores, buscando em vão desligar a política cultural zhdanovista do terrorismo burocrático e, deste modo, conservar inalterados os critérios teóricos

e as formas literárias que vigoraram durante o período stalinista. Estas duas posições são igualmente falsas. É preciso, ao mesmo tempo, salvar e desenvolver aquilo que surgiu de realmente novo durante este período e combater os equívocos e as contrafações a que o stalinismo deu lugar.

Pois há uma imensa distância entre o grande realismo socialista e a literatura naturalista ou romântica que dominou a média da produção artística da União Soviética na época de Stálin-Zhdanov. Uma distância equivalente, ao que me parece, à que se verifica entre o socialismo humanista, que visa ao estabelecimento de uma autêntica comunidade humana democrática, e sua contrafação totalitária e burocrática, a qual mantinha do socialismo quando muito apenas os seus fundamentos econômicos; enquanto o primeiro existia tendencialmente durante o período leninista, que vai da tomada do poder até cerca de 1930, a segunda se tornou a realidade efetiva da União Soviética durante a longa noite do terror stalinista. Empregando a terminologia de Lucien Goldmann, poderíamos precisar esta relação afirmando que existe uma "homologia de estruturas" entre a visão do mundo subjacente ao humanismo marxista-leninista e a renovação da forma romanesca tal como vem efetivada nas obras-primas do realismo socialista; e que existe uma igual "homologia" entre a visão dogmático-voluntarista da realidade — implícita na atitude burocrática e reificada própria do período do culto da personalidade — e a criação de obras ou mediocrementemente naturalistas, incapazes de superar a descrição mecânica da superfície da realidade, ou enfaticamente romântica, nas quais a "superação" da cotidianidade imediata se faz através da fuga em uma perspectiva imaginária e falsa, nada mais do que uma projeção subjetiva e abstrata dos desejos do escritor-burocrata.

1

Mikhail Cholókhov é o maior escritor da literatura soviética, o mais típico exemplo do grande realismo socialista.¹ Sua obra — constituída até agora por dois grandes romances, por um relato ainda fragmentário e por várias novelas — abarca o inteiro processo de for-

¹ Gorki ocupa, naturalmente, um lugar semelhante no que diz respeito à universalidade estética. Se analisamos aqui não a sua obra, mas a de Cholókhov, é que esta nos parece conter mais decisivamente os novos elementos do realismo socialista, ao passo que Gorki — não obstante *A Mãe* — é sobretudo um genial continuador do grande realismo crítico do século XIX, ocupando um lugar de transição na história do romance.

mação da sociedade socialista da União Soviética, desde o período da guerra civil (*O Don Silencioso*), passando pela época da coletivização (*Terras Desbravadas*) e chegando até à grande guerra de libertação contra o invasor nazista (*Morreram pela Pátria*). Apesar das inovações que esta obra traz para a evolução histórico-sistemática da forma romanesca, ela se liga diretamente à tradição dos grandes realistas do século XIX, notadamente a Tolstoi. Ao analisarmos aqui brevemente sua poderosa obra, pretendemos chamar a atenção, por um lado, para os novos elementos estruturais que ela comporta, e, por outro, para a sua ligação com a tradição clássica, contribuindo para desfazer a mistificação stalinista que faz do realismo socialista um fetiche — inteiramente nôvo e original — na história da arte.

O Don Silencioso, escrito entre 1925 e 1940, é uma ampla narração épica das violentas transformações sofridas pela região cossaca no período que vai de 1910 à implantação do Poder Soviético. Nela, Cholokhov nos apresenta — através da figuração de destinos humanos típicos — tôda a contraditória atitude da comunidade cossaca, que, saindo da fase "idílica" do pré-guerra, enfrenta os tempestuosos acontecimentos da época: a guerra mundial de 1914, a guerra civil, a revolução bolchevista e a implantação do Poder Soviético. Tal como nos romances do realismo crítico tradicional, a ação se organiza em tôrno de um herói individual, que procura confusamente uma perspectiva clara, uma realização humana autêntica. Grigori Melekhov oscila entre as várias possibilidades humanas (e políticas) inseridas no desenvolvimento social do conflagrado mundo em que vive. Participando da guerra, êle compreende a sua desumana irracionalidade, o fato de êle e seus companheiros estarem matando e morrendo pelos interesses das classes dominantes; sua consciência está desperta e êle busca um caminho. Sob a influência de um amigo; aproxima-se do bolchevismo; mas, posteriormente, é influenciado por outro amigo que defendia as teses (objetivamente reacionárias) do nacionalismo cossaco. Prosseguindo em sua busca de um sentido autêntico para a vida, participa da guerra civil como soldado do Exército Vermelho; revoltado contra certas atitudes desumanas praticadas por oficiais bolchevistas, termina por se engajar nas tropas contra-revolucionárias, mas — ainda uma vez — seu senso de justiça e sua luta pela autenticidade o fazem afastar-se dos "brancos", convertidos praticamente em um grupo de bandoleiros. Isolado em sua luta contra um mundo confuso que êle não tem condições de compreender claramente, Grigori se isola de seus semelhantes e se perde na solidão e na falta de perspectivas. A sua trágica existência é marcada, ainda, pelo seu fatal amor

por Axínia, um notável tipo feminino no qual Cholókhov encarna tôda a nova atitude da mulher cossaca em sua reação contra as vazias normas morais de um mundo patriarcal em decadência. Este amor contribui, ainda mais, para isolar Grigori dos seus companheiros cossacos e do sistema de valores que êles defendem.

A estrutura de *O Don Silencioso* apresenta, logo à primeira vista, substanciais analogias com a do romance histórico tradicional. Ainda mais do que o grande realismo francês do século XIX, cuja estrutura se caracteriza pela assimilação à forma épica de elementos fortemente dramáticos e novelísticos, o romance histórico se aproxima da forma clássica da epopéia. Nesta, como se sabe, o herói central se caracteriza por encarnar em si todos os valores da comunidade à qual pertence: nas peripécias de Aquiles e de Ulisses, por exemplo, Homero figura a totalidade das atitudes humanas e da visão do mundo nacional da Grécia de seu tempo. Entre o herói e o mundo inexistente qualquer contradição substancial, pois o próprio mundo ainda é uma comunidade íntegra, sem qualquer conflito interno de valores antagônicos (quando a comunidade se dilacera, de forma radical, nós temos o surgimento do universo da tragédia). O romance "dramático", ao contrário, caracteriza-se pela oposição entre o herói e o mundo: enquanto o mundo se torna inteiramente vazio e alienado, desprovido de qualquer valor autêntico, o herói continua a manter — ainda que de um modo mediato e problemático — uma ligação com o universo dos valores objetivos e autênticos. A um mundo vazio e convencional, Don Quixote opõe os valores da cavalaria andante, Julien Sorel os do jacobinismo napoleônico, Lucien de Rubempré os do individualismo burguês-revolucionário, etc. O romance histórico, bem como o chamado "romance de educação" (*Erziehungsroman*), é uma espécie de meio termo: o mundo não é vazio de valores, mas também não é mais uma totalidade íntegra e não contraditória; entre valores necessariamente parciais que se opõem e chocam, o herói central ocupa uma posição intermediária. Analisando a obra de Walter Scott, Lukács fala² — ao caracterizar o herói e o tipo de composição estrutural do romance histórico — de *personagem médio*, não no sentido naturalista da média estatística, mas no sentido de um personagem que está colocado entre as forças em choque. Esta "mediana" pode se manifestar seja porque o personagem não toma ostensiva e radicalmente partido (como nos romances de Scott), seja porque êle se encontra em luta interior por descobrir um caminho em face da alternativa colocada (como Piotr Bezukhov ou Andriei Bolkonski em *Guerra e Paz*,

² Georg Lukács, *Le Roman Historique*, trad. francesa, Paris, 1965, págs. 30-67.

ou como Hans Castorp na *Montanha Mágica*), seja porque êle milita em tôdas as forças em choque, mas sem adotar definitivamente nenhuma delas.

Este último caso, precisamente, é o do romance de Cholókhov que estamos analisando. Adotando momentâneamente cada uma das possibilidades contidas no mundo em que vive, dilacerado por contradições substanciais, Grigori Melekhov não consegue se fixar em nenhuma delas, em tôdas descobrindo unilateralidades e equívocos. Esta "insatisfação", êste "demonismo", é simultâneamente causa e efeito da solidão do personagem; e esta solidão, como em todo romance realista (particularmente em Cervantes, no realismo francês do século XIX e em Dostoiévski), é a fonte da derrota trágica de Grigori, de sua incapacidade em encontrar o caminho de uma verdadeira realização. Em Walter Scott, a "mediania" do personagem permitia ao narrador reproduzir amplamente a totalidade das determinações humanas e sociais das forças em choque, de ambos os lados do conflito histórico. Em Cholókhov, o mesmo recurso formal lhe permite não só a mesma amplitude épica de Scott, como a penetração em profundidade numa rica e complexa psicologia individual, no destino particular (típico) de um homem que, por suas ações e pelo seu destino, está acima da média de seus companheiros, Falando de Melekhov, Lukács observou: "Emergindo acima da média, êle torna-se o representante extremo de sua classe; e isto não por sua sensibilidade ou passividade, mas por suas ações (...) Na decadência, contudo, êle cessa de ser um representante de sua classe."³ Desta forma, o seu destino é o do herói problemático tradicional: êle expressa a tragédia da solidão, a necessária derrota do indivíduo que está alienado da comunidade humana (A problemática da contradição entre o indivíduo e a história, determinada pelas novas condições estabelecidas pelo triunfo do capitalismo, inexistente ainda nos romances de Scott.) Neste sentido, podemos dizer que a ligação de Cholókhov com o romance histórico tradicional se faz através de Tolstoi e não diretamente de Walter Scott; mas, na medida em que Tolstoi é um legítimo herdeiro de Balzac (que aprendeu por sua vez com Scott a tratar do presente como história), o primeiro romance de Cholókhov aparece como um cume, ao mesmo tempo que um prolongamento, do grande realismo crítico do século XIX.

Êste prolongamento tem sua origem no fato de que — tal como em Tolstoi, mas ainda em maiores proporções — não é apenas o herói individual o centro dêste romance. Por trás de Melekhov, mo-

³ Georg Lukács, *La Letteratura Sovietica*, trad. italiana, Roma, 1955, págs. 133-134.

vimenta-se a inteira comunidade dos cossacos, como em Tolstoi movimenta-se a dos camponeses russos. As várias atitudes típicas desta comunidade são expressas em alguns personagens individuais, notadamente em Mitka Korshunov (que adere aos contra-revolucionários e se torna um sádico torturador) e em Mishka Koschevov (que se torna um consciente militante bolchevista), ambos cunhados de Grigóri. Ao contrário de *Terras Desbravadas*, onde a ação central se organiza em torno do nascimento de uma comunidade, a dos colcoses, temos aqui a desestruturação e dissolução — socialmente necessárias — da antiga "idílica" comunidade cossaca. (O tema da dissolução de uma comunidade pré-capitalista pelas forças do progresso social, aliás, é comum nos romances históricos: que se pense na comunidade gentilílica escocesa, em Walter Scott, ou nas tribos indígenas americanas, em Fenimore Cooper.) Quando, no final de *O Don Silencioso*, em oposição à atitude de Melekhov — que se perde na solidão e na falta de perspectivas — esta comunidade cossaca aceita passiva e resignadamente o novo Poder Soviético, ela está inteiramente transformada; as profundas contradições internas que a dilaceram apontam para uma nova síntese, para a formação de um outro tipo de comunidade. É sem dúvida interessante esta criação simultânea, em *O Don Silencioso*, de um herói individual e de um herói coletivo e comunitário, o que situa este romance — na história da evolução da forma romanesca — como momento da transição entre o realismo crítico clássico e o realismo socialista.⁴

Já em *Terras Desbravadas*, cuja primeira parte foi publicada em 1932 e a segunda mais de vinte anos depois, temos um novo problema, um novo conteúdo: o da formação da comunidade colcosiana socialista, o nascimento de um novo tipo de personalidade humana em ligação com o desenvolvimento de novas formas sociais. O verdadeiro sujeito da ação romanesca é a comunidade camponesa, em sua contraditória atitude em face da política agrária de coletivização do Governo Soviético. Naturalmente, como verdadeiro realista que se opõe ao naturalismo, Cholokhov nos apresenta uma comunidade viva, contraditória, cujas várias possibilidades típicas se encarnam em homens concretos e perfeitamente individualizados. Davíдов, o marinheiro bof-

⁴ Um outro exemplo de transição é o do romance de N. Virta, *Solidão*, que trata também do período da guerra civil. Aqui, o personagem central não é, como em *O Don Silencioso*, um herói vacilante e problemático, cujas vacilações possuem inclusive uma certa justificativa histórica; trata-se de um declarado e aberto contra-revolucionário, de um *kulak* aburguesado e egoísta, criticado pelo romancista através da contraposição ao seu destino — necessariamente marcado pela solidão e pelo fracasso — de uma nascente comunidade popular socialista no campo soviético.

chevista que vai para o campo dar assistência política e ajudar na formação do colcós, não é um herói problemático no sentido do romance tradicional. Ele não mais busca valores autênticos, de uma forma equívoca ou pouco clara; ele está integrado na comunidade e a aceitação do socialismo, pelo qual luta, define claramente o seu universo de valores. Seus problemas, assim, não são mais puramente individuais, ligados à definição de sua personalidade; decorrem da problemática da comunidade na qual está inserido, da ameaça de sua dissolução por parte das forças contra-revolucionárias que, através de camponês e de agentes externos que este camponês esconde em sua casa, procuram sabotar o socialismo e o trabalho de construção do colcós. Apesar disso, Cholokhov não nos apresenta, em Davidov, uma mera caricatura abstrata, um homem que vivesse apenas a sua "vida pública"; também a sua "vida privada" — por exemplo, a sua confusa relação com Lushka — nos é apresentada, com riqueza de detalhes. (A redução dos heróis comunistas à sua "vida pública" é um defeito encontrado mesmo nos melhores produtos do realismo socialista: que se pense na figura de Levinson, no interessante relato de Fadaiév, *A Derrota*. Na figuração de Nagúlnov, um comunista sectário, Cholokhov denuncia esta tendência ao ascetismo e a crítica como um desca-minho.) Entre a "vida pública" e a "vida privada" de Davidov, entretanto, não existe um abismo: embora implicando o momento da contradição, elas se articulam em orgânica ligação dialética, o que faz com que sua participação na comunidade e sua aceitação do socialismo interfiram e condicionem todas as suas atitudes, inclusive as "privadas". Na verdade, esta orgânica ligação entre "vida pública" e "vida privada", entre comunidade e indivíduo, é aqui muito mais evidente e intensa do que nos romances do realismo burguês (onde ela é sempre, salvo raríssimas exceções, mediata e indireta).⁵ Isso se deve,

⁵ Nos grandes realistas críticos, tal ligação direta só aparece em personagens secundários, como o Michel Chrétien de Balzac ou o Ferrante Palla de Stendhal. O único romance burguês que coloca no centro de sua ação um herói que busca conscientemente ligar sua vida pública à sua vida privada, tornando-se um autêntico revolucionário, é o *Hiperion* de Hölderlin. Contudo, dado que a revolução burguesa não tinha condições objetivas de transformar em realidade típica e concreta o seu ideal humanista do "homem total", do "citoyen", o romance de Hölderlin não consegue figurar uma tal unidade senão de um modo subjetivo, apenas como um desejo, enquanto na figuração objetiva ela aparece como uma impossibilidade, como um fracasso; daí a original forma do romance, que sintetiza elementos épicos e elementos lírico-elegíacos. (As razões deste fracasso de Hölderlin em escrever o "romance do cidadão", bem como a análise da original estrutura formal que resultou desta problemática, podem ser encontradas em Georg Lukács, *Goethe et son époque*, trad. francesa, Paris, 1949, págs. 177-204.)

naturalmente, à modificação histórica da realidade social, ao fato de o socialismo — de onde parte o conteúdo do romance de Choloikhov — criar as condições necessárias para a superação da fragmentação da personalidade humana causada pela alienação capitalista, tornando possível a realização do velho sonho humanista do "homem total". A descoberta deste fato novo, a matrização de um novo conteúdo, abre lugar à criação de uma nova forma estrutural, da forma do realismo socialista, fundada na representação romanesca de um *herói positivo* (não mais problemático) e de um sujeito comunitário. No *Poema Pedagógico* de Makarenko, por exemplo, este caráter comunitário do sujeito é ainda mais intenso, a tal ponto que é possível falar aqui de uma superação da forma romanesca na direção de um renascimento da epopéia. A figuração de uma tal comunidade, contudo, permanece em Makarenko um caso excepcional, devido certamente à redução da ação e do universo da obra aos limites de uma colônia educacional; a representação do mundo exterior, da totalidade da realidade soviética ainda exigia — para uma representação realista — a forma do romance, isto é, a representação de uma comunidade ainda problemática e contraditória.

O fato de que, em *Terras Desbravadas*, tanto o comunista consciente quanto o contra-revolucionário aberto venham "de fora", do mundo exterior ao colcós, permite a Choloikhov a generalização poética do conteúdo, a inserção da problemática do colcós da aldeia de Gremiatchi-Log na problemática de toda a realidade soviética de então. Mas o fato de que estas forças não venham figuradas diretamente em si, mas apenas em suas influências sobre o mundo do colcós, impõe uma concentração dramática da ação, inexistente em *O Don Silencioso*, o que — do ponto de vista do estilo e da composição, não do ponto de vista da forma estrutural — aproxima *Terras Desbravadas* do grande realismo francês do século XIX. Não pretendemos aqui analisar amplamente esta problemática do estilo; registramos o fato tão-somente para chamar a atenção sobre a variedade de estilos possível no interior da *estrutura* do realismo socialista, combatendo um preconceito muito difundido, segundo o qual a defesa do realismo socialista implica na defesa de uma uniformidade estilística empobrecedora. Ao contrário: o realismo socialista é uma *estrutura*, uma nova forma romanesca apta a figurar uma nova realidade humana, permitindo a mais ampla variedade estilística, inclusive a assimilação *estrutural* das técnicas desenvolvidas pela narrativa de vanguarda. No plano da estrutura — isto é, no plano do *gênero literário* e de suas leis — a situação é porém diversa: a defesa da estrutura do realismo socialista, por um lado, é a defesa dos princípios do gênero romanesco em geral, como forma adequada à expressão universalizada

de um conteúdo histórico típico da época moderna; e, por outro, no interior desta unidade com o romance em geral, a defesa de uma forma específica apta a expressar um conteúdo específico e nôvo. (Não é preciso sublinhar que esta defesa não implica, de modo algum, em uma condenação do realismo crítico, cuja validade continua a existir mesmo nos países socialistas.) Assim como, em face do desenvolvimento histórico, a estrutura "aberta" do romance picaresco — que vai até o romance inglês do século XVIII — cede lugar à estrutura balzaco-stendhaliana (que assimila fortemente elementos dramáticos), assim também, em face do nôvo desenvolvimento histórico, a estrutura tradicional das várias modalidades do realismo crítico cede lugar à estrutura do realismo socialista.

Terras Desbravadas se fecha no momento em que, após uma série de crises e de derrotas parciais (culminando na morte heróica de Davíдов e de Nagúlnov numa escaramuça contra os "brancos"), parece andar mais ou menos bem o trabalho de coletivização, não só por causa do desmantelamento da contra-revolução em tôda a região, como também graças à participação crescente dos camponeses na construção do socialismo. Mas Cholókhov, como autêntico realista, não faz da coletivização um idílio romântico, e sim um processo problemático e contraditório, implicando o momento da tragédia. No final do romance, a perspectiva aberta por Cholókhov indica certamente que o socialismo começa a triunfar e a ganhar estabilidade na União Soviética; mas tal perspectiva nada tem em comum com aquela atmosfera rósea e mentirosa que caracteriza os romances do stalinismo, para os quais a resolução de certos problemas específicos implica sempre na resolução de todos os problemas colocados pela formação do socialismo. Em *Terras Desbravadas*, um clima de dúvidas e incertezas ainda permanece no colcós, indicando que uma série de problemas essenciais — notadamente os da "vida privada", como o amor e a morte — continuam a existir, ainda que sob novas formas. O otimismo de Cholókhov, tal como o autêntico otimismo que decorre da filosofia marxista-leninista da história, implica o momento da tragédia e da contradição como um componente essencial. A resolução dos importantes problemas colocados pela coletivização da agricultura está longe de significar a resolução de todos os problemas do homem soviético. Trata-se de um importante passo à frente, mas de um passo que tem de ser seguido por muitos outros. Se nos lembrarmos dos crimes perpetrados pelo stalinismo durante o processo de coletivização, mais ainda se acentua e se justifica a necessidade do final maduro e viril do romance, marcado pela ausência de um otimismo primário e esquemático. O clima de confiança no fu-

turo, que dá certamente a tônica fundamental à perspectiva realista de *Terras Desbravadas*, não esconde o momento da dúvida e da contradição, de uma dúvida que não se dissolve certamente em um ceticismo niilista, mas que se recusa a confundir o socialismo com um fanatismo místico e religioso.

2

Na história da evolução da forma romanesca, a estrutura do realismo socialista se caracteriza sobretudo pela transformação da natureza do personagem central: enquanto no realismo crítico burguês este é um herói problemático individual, que se opõe à realidade na busca de valores autênticos, no realismo socialista ele passa a ser uma comunidade humana, uma coletividade que — embora composta e representada através de indivíduos concretos e específicos — afirma-se na ação como “um conjunto supra-individual”. (Naturalmente, ao lado desta comunidade e dos heróis “positivos”, podem também aparecer no realismo socialista os antigos heróis problemáticos individuais.) Esta alteração estrutural que se fundamenta na descoberta de um novo conteúdo e no surgimento de uma nova visão do mundo, provoca alterações também no caráter da perspectiva formulada pelo escritor, que se torna — ou pode se tornar — mais clara e mais concreta. Embora seja *A Mãe* de Gorki a primeira expressão histórica desta nova estrutura, no próprio Tolstói já surgem alguns indícios da comunidade popular como sujeito da ação romanesca (Kutuzov, em *Guerra e Paz*, aparece como um representante — no bem e no mal — da visão do mundo de todo o povo russo). Isso se deve ao fato de que Tolstói, como Lênin observou brilhantemente,⁶ já não é mais um romancista diretamente burguês, mas um romancista cuja visão do mundo subjacente é aquela do campesinato russo pré-revolucionário. Contudo, mesmo em Tolstói, como também em *O Don Silencioso*, a ação ainda é dominada pela presença de heróis individuais problemáticos, que buscam solitariamente um valor autêntico e que encarnam um *pathos* preponderantemente crítico e negativo. Somente a apresentação de um novo conteúdo, ou seja, da superação da alienação entre “vida pública” e “vida privada” que se vai concretizando nas lutas pelo socialismo, pôde permitir aos romancistas a criação de estruturas formais que — assimilando dialeticamente a herança do

⁶ Lênin, “Tolstói, miroir de la révolution russe”, trad. francesa, in *Sur la littérature et l'art*, Paris, 1957, págs. 119-148.

passado — representam uma nova etapa na evolução histórico-sistemática da arte narrativa.

Não se trata, naturalmente, nem em *A Mãe* nem em *Terras Desbravadas*, da figuração de uma realidade não-problemática, de uma comunidade unitária já definitivamente constituída (caso em que estaríamos, artisticamente, no universo da epopéia). O que nos é fornecido por estes romances é precisamente o processo problemático de formação desta comunidade, permanentemente ameaçada de dissolução pelas forças do mundo vazio e alienado; neste processo, o momento trágico da derrota está sempre presente, por vezes mesmo de uma maneira determinante. Permanecemos, assim, no interior da forma romanesca, ou seja, na narração da luta de um *herói problemático* (ainda que não mais individual) contra um *mundo vazio e alienado*; apesar da comunidade encarnar preponderantemente um *pathos* positivo, a negatividade e a crítica continuam a fazer parte do universo romanesco. O inócuo otimismo do *happy end* forçado, a descrição de uma realidade onde já não mais existam conflitos substanciais, não têm lugar na estrutura romanesca do autêntico realismo socialista: a concepção dialética do trágico e da contradição como momentos necessários e inelutáveis do desenvolvimento ascendente da humanidade é o seu fundamento ideológico. Em suma: não existe uma barreira intransponível entre o realismo crítico e o realismo socialista, mas apenas uma diversidade dialética no interior de uma unidade essencial, aquela fornecida pelos comuns princípios estruturais do gênero literário. Por outro lado, a evolução da estrutura romanesca não implica necessariamente em uma elevação do valor estético ou ideológico: ambas as formas de realismo, quando se manifestam em obras artisticamente bem realizadas, possuem uma similar autenticidade estética. A comparação deve ser feita entre obras individuais, nunca entre estruturas tomadas abstratamente.

Embora alguns dos autênticos produtos do realismo socialista tenham surgido na década de 30, que é a época do primeiro stalinismo (de um stalinismo que ainda possuía, se bem que muito relativamente, uma certa necessidade histórica, dada a situação de isolamento da URSS e às condições de guerra civil ainda latentes), a estrutura romanesca que eles criam é a expressão artística do grande humanismo socialista e da realidade histórico-social do período leninista, no qual havia um elevado teor *real* de comunidade humana. Uma observação de Engels, feita com relação ao realismo burguês, demonstra ser igualmente válida para o realismo socialista: na *praxis* estética e criativa de um Gorki ou de um Cholókhov verifica-se uma "vitória

do realismo", uma vitória do grande humanismo socialista e de uma correta reprodução da realidade sobre as equívocas concepções ideológicas e artísticas por êles mantidas no plano pessoal. As teorias estéticas de Gorki, por exemplo, representam um sensível progresso com relação à confusão do período anterior, durante o qual os *proletkultistas* defendiam uma arte inteiramente "nova", ligada mecânicamente ao proletariado e que repudiava tôda a herança clássica; os *futuristas* confundiam o experimentalismo técnico, a "revolução formal", com a criação de uma arte revolucionária e socialista; Trotski e seus seguidores, ampliando ao terreno cultural o derrotismo característico de suas posições políticas, negavam a possibilidade de uma arte fundada sobre o humanismo proletário, etc. Em face disso, Gorki valorizou a herança clássica (o realismo crítico) e lançou as bases teóricas do realismo socialista; contudo, estão implícitos nêle muitos dos conceitos que, dogmáticamente sistematizados, encontrariam posterior desenvolvimento na "estética" de Zhdanov. Basta lembrar o conceito de romantismo revolucionário como complemento necessário do realismo socialista. (Lamentavelmente, as formulações teóricas de Gorki coincidiram com o nascimento da política cultural dogmática, que as pretendeu impor — não sem deformá-las — de uma maneira policial-burocrática; neste sentido, o que poderia ter sido um progresso no plano teórico, transformou-se, no plano da política cultural, em um profundo retrocesso em face da situação anterior, marcada por um notável espírito democrático.)

Com o desenvolvimento do stalinismo, novas formas de alienação tiveram surgimento na realidade soviética. (Algumas delas, diga-se de passagem, recebem exemplar tratamento nos romances de Cholókhov: por exemplo, o fanatismo ascético do bolchevista Nagúlnov, em *Terras Desbravadas*.) Não posso aqui desenvolver mais largamente o problema; basta-nos observar que estas alienações se concentram na completa fragmentação da nascente comunidade democrático-revolucionária, com a conseqüente desapareição das massas como sujeito da história e sua substituição pela burocracia dirigente. As formas populares de democracia, vigentes no período leninista, são substituídas pelo terror burocrático que apagava mecânicamente qualquer divergência em nome da unanimidade totalitária. Impedidas de participar historicamente como força independente e criadora, as massas involuem para novas formas de passividade conformista, de alienação em face da vida pública e da história. A alternativa para esta passividade era uma ação não menos conformista, já que fundada apenas na execução mecânica e burocrática das palavras de ordem emanadas "de cima". Esta separação entre o povo e a direção, entre teoria e *praxis*, dá lugar a uma ideologia oscilando entre mecanicismo fa-

talista e voluntarismo subjetivista, ou seja, a uma ideologia que estabelece a separação entre o sujeito e objeto da ação humana. A esta oscilação ideológica entre os falsos pólos do mecanicismo e do voluntarismo (que se convertem freqüentemente um no outro), corresponde na criação artística o surgimento de obras esquemáticas, ou naturalistas ou românticas, ou ainda, no melhor dos casos, a uma justaposição desorgânica destas duas tendências anti-realistas. Enquanto o realismo autêntico capta o homem como unidade de subjetividade e de objetividade, como *praxis* individual e histórica, o naturalismo e o romantismo só podem captá-lo unilateralmente, de um modo fragmentário: ou como mera objetividade reificada ou como subjetividade hipostasiada desligada do real. Assim, ao lado de obras que apresentavam um relato jornalístico da construção do socialismo (sem apreender nenhum dos seus momentos problemáticos essenciais), vemos o surgimento no romance soviético de obras nas quais a perspectiva subjetiva do autor — que era quase sempre idêntica às vazias palavras de ordem e às afirmações mentirosas da propaganda oficial — transformava-se idealisticamente em realidade imediata e efetiva. O escritor se transformava em um burocrata (“um engenheiro de almas”, segundo o modelo proclamado por Stálin), perdendo a visão global e a fidelidade à realidade que caracterizam o grande realista. Como observa István Mészáros, um jovem lukacsiano húngaro, “a essência de qualquer forma de zhdanovismo é precisamente a anti-artisticidade, manifestada no fato de que êle busca em nome de uma ordem superior — ‘disciplina de partido’, ‘romantismo revolucionário’, ‘ponto de vista superior dos dirigentes’ e assim por diante — separar a arte de seu elemento vital, a realidade, substituindo-a por um sucedâneo, caro aos dirigentes do partido, repleto de pseudo-conflitos”.⁷

Em suma, já não mais existiria nenhum conflito essencial, nenhuma contradição antagonica; a moral comunista já seria comum a todos os cidadãos soviéticos, pois a sociedade comunista já seria uma realidade iminente, quase inteiramente desenvolvida (ninguém jamais suspeitou do absurdo que seria o comunismo coexistindo com um regime policial). Os escritores tomavam como realidade aquilo que a demagógica propaganda oficial *dizia ser* a realidade. Na maioria dos casos, o pseudoconflito dos romances assim construídos era a luta de uma comunidade perfeita, constituída de “heróis” ascéticos, contra um “agente sabotador” imperialista ou trotskista, descoberto e esmagado no final pela célula do Partido com a ajuda da vigilante GPU.

⁷ István Mészáros, *La Rivolta degli intellettuali in Ungheria*, Turim, 1958, pág. 56.

Contradição meramente exterior (e não também interior à própria comunidade nascente, como em Cholokhov), ela era fácil e mentirosamente suprimida pela abertura de uma romântica perspectiva otimista que ganhava a forma de um necessário e inelutável *happy end*. O romantismo revolucionário cumpria a missão de *ilustrar* as últimas resoluções da burocracia dirigente, idealizando a realidade e escondendo as suas contradições essenciais. Segundo Zhdanov, "o povo soviético espera de seus escritores um genuíno armamento (!) ideológico, um alimento (!) espiritual que o ajude no cumprimento dos planos para a reconstrução e maior desenvolvimento da economia nacional de nosso país".⁸ Na busca de uma eficácia pedagógico-social completa e imediata, a "arte" stalinista tornava-se de uma inocuidade absoluta (ou, o que é pior, tinha uma eficácia passageira e superficial, mas voltada para a apologia da concepção burocrático-ascética do socialismo ou da personalidade de Stálin). Esta eficácia nada tinha em comum com a verdadeira ação educativa da grande arte realista e humanista, já que esta pressupõe sempre um conhecimento crítico e verdadeiro da realidade e se exerce sobre a *inteira* personalidade do homem, não servindo apenas para auxiliar o desenvolvimento econômico! Isto, naturalmente, para não fazermos no radical e completo rebaixamento do nível estético, na integral ausência dos mais primários valores artísticos. Todavia, quando se comparava esta indigência estética e ideológica com a grandeza da literatura realista do passado e do presente, Zhdanov apressava-se em exclamar: "Por acaso nossa literatura soviética, a literatura mais revolucionária do mundo, vai ficar de joelhos diante da literatura burguesa do Ocidente, que tem espírito estreito e filisteu?"⁹ A crítica literária honesta e a luta pela universalidade estética se tornavam um "caso de polícia".

Uma realidade intensamente alienada: eis o campo propício para o surgimento de um poderoso realismo crítico de tipo tradicional, fundado na figuração da luta — ainda que²equivoca e solitária — do um herói individual contra um mundo degradado. (O nível do conformismo e da alienação da massa, da comunidade popular, tornava bem difícil a possibilidade de uma "vitória do realismo socialista" autêntico.) Mas uma literatura deste tipo, naturalmente, estava obstaculizada não só pelo terror policial externo (que se recorde o destino de Pilniak ou de Babel), como também pelo que Heine chamou de "censor interno" de cada escritor. Quando o início do *degelo* permitiu uma certa margem de respiro — se bem que ainda restrita,

⁸ A. A. Zhdanov, *Literatura y Filosofia a la Luz del Marxismo*, trad. castelhana, Montevideu, 1948, pág. 35.

⁹ *Op. cit.*, pág. 24.

como os posteriores acontecimentos vieram a demonstrar — um romance deste tipo foi tentado: o *Dr. Jivago*, de Boris Pasternak. Do ponto de vista estético, contudo, esta obra é um fracasso: desligado da realidade e da vida popular, o poeta não atingiu a objetividade e a perspectiva histórica necessária à criação de uma autêntica forma épica; o seu romance, assim, não supera o depoimento lírico-subjetivo e autobiográfico — expressando ademais um tom elegíaco de nostalgia pelo passado — sobre as experiências da velha intelectualidade russa em face do socialismo. Contudo, mesmo antes do *degêlo*, uma outra realidade tornara possível o rompimento temporário da alienação e o surgimento de romances realistas de alto nível: a grande guerra de libertação contra o invasor nazista. Restabelecendo a iniciativa popular autônoma e criando condições para o surgimento de uma comunidade real e voluntária, a guerra forneceu o quadro temário para um retôrno às autênticas formas do realismo socialista. Na narrativa soviética do segundo período stalinista (que vai do fim da guerra ao XX Congresso, e no qual os métodos stalinistas não mais possuem nenhuma justificativa histórica, nem mesmo a mais relativa, revelando todo o seu caráter reacionário e anacrônico), alguns relatos de guerra são as únicas obras esteticamente bem realizadas; basta pensar em *A Estrada de Volokolamsk* de Alexander Bek, no ainda fragmentário relato épico de Cholokhov, *Morreram pela Pátria*, e em sua bela novela, *O Destino de um Homem*. Esgotado o filão da guerra — que já Hegel observara ser um dos temas mais propícios à grande épica — a literatura soviética retornou à falsa alternativa de naturalismo jornalístico e de romantismo propagandístico.

A rotina era tão intensa que nem mesmo o início do processo de desestalinização, cujas repercussões sobre a sociedade soviética devem ter tido o caráter de uma "catarse" de massa, trouxe imediatamente consigo o surgimento de uma literatura autênticamente realista. O momento da negatividade abstrata deu lugar a uma "abertura", a um justo desejo de conhecer aquilo que estava vedado e proibido pelo terror burocrático, movimento este cuja validade e necessidade no plano da política cultural são evidentes; mas isto provocou de imediato, no plano da criação e mesmo da teoria, uma imitação crítica dos modismos ocidentais, das formas da vanguarda decadente, as quais, curiosamente, apresentavam uma analogia de fundo com o esquematismo naturalista e com o subjetivismo romântico da literatura stalinista. Do ponto de vista teórico, esta posição "revisionista" vem representada, por exemplo, por Ernst Fischer. Além de rejeitar a expressão "realismo socialista", substituindo-a pela vaga e abstrata "arte socialista" — posição que decorre do abandono da doutrina marxista do realismo como fundamento da grande arte — Fischer

acredita que o "elemento negativo" da literatura soviética reside em que ela se apega "a formas de expressão não mais adequadas aos novos tempos",¹⁰ em suma, ao fato de ela não adotar as "novidades" formais da vanguarda, que conduzem a uma dissolução da estrutura objetiva da arte narrativa. Acreditamos, ao contrário, e tentamos demonstrá-lo no caso de Cholokhov, que foi precisamente na medida em que assimilou e desenvolveu as "antigas formas de expressão" (a estrutura romanesca tradicional) que a literatura soviética encontrou a sua maior grandeza: e isto vale também para o presente, como mostra o exemplo do Solzhenitzin.

Aproveitando-se desta inicial confusão dos intelectuais anti-stalinistas, que confundem a justa crítica de uma política cultural policialesca e sectária com a rejeição dos critérios teóricos fundamentais da estética marxista, os stalinistas insistem em manter inalterada a situação anterior (reflexos desta posição podem ser encontrados no lamentável discurso de Krushev sobre a arte, de março de 63). Referindo-se à atual literatura soviética, Cesare Cases observa: "Ela oscila entre o antigo realismo *a non lucendo* do otimismo a qualquer custo e aspirações inovadoras que se apóiam em modelos ocidentais, em conteúdos abstratamente pessimistas ou em formas da pura descrição. Os 'resíduos do capitalismo' — hipocritamente reprimidos pela opressão stalinista — adquirem direitos de cidadania e criam uma situação bastante confusa, o que naturalmente não é culpa exclusiva da literatura, mas do modo e dos limites do processo de desestalinização, que manteve substancialmente na consciência socialista a artificial tensão stalinista, ao passo que a distensão das consciências assume, quando ela é tolerada, aspectos privatistas e ocidentalizantes. A desestalinização não levou a uma fase superior de consciência socialista, mas tão somente a um stalinismo liberalizado."¹¹ Contudo, contra o neo-stalinismo e contra a imitação servil da vanguarda, começa a surgir um autêntico *tertium datur* realista (reconhecido também por Cases): a obra de Alexander Solzhenitzin.

3

Um Dia na Vida de Ivã Denisovitch é a primeira obra de arte soviética que coloca no centro de seu universo o problema do stali-

¹⁰ Ernst Fischer, *A Necessidade da Arte*, ed. brasileira, Rio de Janeiro, 1966, pág. 235.

¹¹ Cesare Cases, "Prefácio" a *Il Marxismo e la Critica Letteraria*, de Lukács, Turim, 1964, págs. 11-12.

nismo. Trata-se da denúncia vigorosa e clara de inúmeras alienações surgidas no "período de degenerescência" (Togliatti), causado pelo culto da personalidade e suas conseqüências. Em primeiro lugar, naturalmente, a questão dos "campos de trabalho", cuja existência era rotundamente negada pela ortodoxia antes do XX Congresso. Solzhenitzin, com a profunda experiência de quem foi prisioneiro de um destes ignóbeis "campos", pôde figurar tôdas as desumanas condições de vida a que eram submetidos milhares e milhares de inocentes, condenados em processos cuja absurdidade faria inveja ao próprio Kafka. Seu pequeno romance é o relato da vida cotidiana de um destes prisioneiros, Ivã Denisovitch Shukhov. Contudo, é preciso sublinhar que *Um Dia* não é nem uma crônica jornalística (uma mera reportagem sobre a vida nos campos), nem um depoimento autobiográfico com tintas panfletárias. É uma autêntica obra de arte, no sentido exato da palavra: um conhecimento sensível da essência de um período concreto da vida humana, através da criação de tipos e de destinos autênticos. Na narração da vida de Ivã, de suas ações e de sua atitude em face do mundo, Solzhenitzin aflora a totalidade dos problemas e das alienações gerados pelo stalinismo. O campo é um microcosmos onde se concentram vários problemas da realidade soviética; êle funciona como um símbolo, mas um símbolo no sentido proposto por Goethe: uma realidade específica e concreta na qual está encarnada a universalidade. Não se trata, de modo algum, de uma alegoria, do uso da realidade como mero exemplo de uma universalidade abstrata. Embora seu romance revele uma atitude profundamente combativa e crítica, Solzhenitzin não cedeu às fáceis tentações de criar uma literatura propagandística de tese. Seu estilo quase documental, bem como a insistência em representar sobretudo os pequenos sucessos de Ivã, evitam o sentimentalismo barato e inócuo que o tema podia implicar nas mãos de um escritor menos dotado. Contudo, quando o narrador nos afirma, no final do romance, que aquêle dia de Ivã foi "quase feliz", nenhuma sensação de resignação ou de comprazimento nos envolve; somos tomados, ao contrário, pelo horror e pela indignação que nos impelem para a ação e para o protesto militante.

Ao contrário do realismo socialista "clássico", o romance de Solzhenitzin não apresenta uma atitude de accitação básica da realidade: êle parte da crítica radical de um mundo degradado pelo stalinismo. Isso determina, de imediato, um retôrno às formas do realismo crítico tradicional, isto é, uma acentuação mais marcada do *pathos* negativo e a recriação de heróis solitários e problemáticos. Embora jamais reagindo diretamente contra as regras absurdas do mundo

em que vive. Ivã Denisovitch em nenhum momento concilia com elas: sua atitude interior é de permanente recusa e oposição. Naturalmente, por não ser um herói trágico, Ivã aceita tranquilamente as adaptações exteriores, adaptações que vão lhe permitir, contudo, a manutenção de sua independência interior e de sua dignidade: êste é o caso, por exemplo, dos pequenos trabalhos que êle se dispõe a realizar para outros prisioneiros mais ricos a fim de obter mais comida. E mais comida, no universo do *campo*, significa mais liberdade e autonomia, na medida em que não se é obrigado à humilhação — humilhação que liquida moralmente inúmeros outros prisioneiros. Em certo sentido, Ivã é um personagem "médio", colocado entre duas atitudes extremas: a sujeição interior ao "mundo" do campo ou a conciliação aberta com os opressores dirigentes, que chega mesmo à delação de companheiros; e a revolta abstrata e inconsequente, condenada por seu caráter solitário à impotência e à derrota (que se pense no Capitão e em seu destino). Em ambos os casos, o resultado objetivo destas atitudes extremas — tão divergentes do ponto de vista da moral subjetiva — é a morte física: os delatores são assassinados pelos outros prisioneiros e os revoltados são conduzidos a um cárcere onde morrem ou ficam inutilizados.

Mas Ivã é "mediano" apenas quando visto no interior do universo do campo: sua excepcionalidade, que faz dêle um personagem típico e realista, já é dada *a priori* pela sua condição de prisioneiro, pelo sistema de valores inteiramente original que êle é obrigado a criar por causa das excepcionais condições de vida a que está submetido. Ao lado disso, esta caracterização "mediana" apresenta duas vantagens: em primeiro lugar, ela destrói os falsos mitos da literatura stalinista, que criava personagens românticos e inteiramente inexistentes na realidade concreta (a não ser como casos singulares e não-típicos), recolocando o herói popular no centro da literatura; e, em segundo, do ponto de vista da composição estrutural do romance, ela permite a Solzhenitzin não só mostrar as duas atitudes extremas (entre as quais a de Ivã ocupa uma posição intermediária), como revelar a abstratividade de ambas quando comparadas à de Ivã, que é a única a apontar para o futuro, garantindo a sobrevivência moral e física que possibilita a esperança de dias melhores. Na inexistência de uma comunidade humana autêntica, que lutasse concretamente contra o stalinismo, tôda revolta solitária e individualista conduziria necessariamente à derrota. Assim, na atitude aparentemente média de Ivã, Solzhenitzin figura uma perspectiva concreta que foi objetivamente a de inúmeros soviéticos: manter a dignidade e a honra interiores, não se curvar em face dos opressores e dos burocratas, de modo a garantir as condições morais que permitissem no futuro o renascimento do

humanismo e da democracia socialistas na União Soviética. Ainda neste sentido, o *campo* é um microcosmos: também lá fora, na aparente liberdade que não era senão sujeição real a um gigantesco *campo* de opressão, a atitude de Ivã — de manter a dignidade sem cair em uma revolta impotente e abstrata — era a de muitos soviéticos lúcidos e conscientes.

O *campo* de prisioneiros: uma realidade concentrada onde se manifesta, de um modo excepcional e por isso mesmo típico, a generalidade das alienações e dos problemas da era stalinista. O que "lá fora" muitas vezes não era mais do que possibilidade, aqui se converte em grotesca realidade cotidiana. A criação de um "mundo" não-cotidiano com o fim de ressaltar as atitudes típicas que, na vida social imediata, não possuem a clareza necessária e o necessário poder de sugestão, sem os quais é impossível uma obra de arte realista, é uma técnica bastante empregada em épocas de intensa alienação social. Que se pense em *A Montanha Mágica* de Thomas Mann: colocando os seus personagens nas anormais condições de um sanatório de tuberculosos, o grande romancista consegue fixá-los em suas atitudes mais típicas e mais "reais", na medida precisamente em que eles não são ligados à ação social imediata, a qual — no mundo alienado do capitalismo decadente — revela cada vez menos o verdadeiro núcleo humano dos indivíduos. Assim é o *campo*, em *Um Dia*: obrigando cada um a se definir claramente, impossibilitando um certo tipo de conformismo que era a atitude média no "mundo exterior" da União Soviética stalinista, Solzhenitzin consegue figurar imediatamente a essência das atitudes típicas e dos destinos concretos que, potencialmente, eram comuns à totalidade do povo soviético. Por outro lado, além de reproduzir as três atitudes básicas possíveis em face do stalinismo (a dos delatores, a do Capitão e a de Ivã), *Um Dia* consegue ainda — apesar da intensa concentração do universo romanesco — aflorar a totalidade das conseqüências do stalinismo e esboçar claramente a perspectiva de superação concreta da ditadura burocrática. Gostaríamos de chamar aqui a atenção para alguns momentos fundamentais desta problemática, ainda que brevemente. De início, o que nos choca no romance é a completa inexistência dos laços comunitários e fraternais que, segundo a propaganda oficial, já deveriam caracterizar o sociedade soviética. Na atitude dos dirigentes do *campo* para com os prisioneiros, mas também nas relações normais dos prisioneiros entre si, inexistente qualquer vestígio daquela solidariedade socialista que é o fundamento moral do humanismo marxista-leninista, de sua luta por uma autêntica comunidade humana. A postura burocrática e um rígido individualismo, abrindo caminho a formas intensas de sadismo e de corrupção, dominam as relações humanas no *campo*.

A profunda injustiça (Ivã descobre que a quase totalidade dos prisioneiros, tal como êle, é de inocentes arbitrariamente condenados) não é senão uma conseqüência imediata e flagrante do abandono da moral e da legalidade socialistas. Também o profundo abismo entre os intelectuais e os "simplórios" (que se pense nas relações de Tzézar Markóvitch com os demais prisioneiros), não é senão um sintoma da inexistência da fraternidade socialista, da persistência das distinções sociais e da contradição entre a cidade e o campo.

Mas, além de Ivã, há um outro herói no romance de Solzhenitzin: a comunidade de trabalho da qual Ivã faz parte. Por isso, *Um Dia* não apenas redescobre a importância e a atualidade do realismo crítico na sociedade soviética, como é um indício do renascimento do autêntico realismo socialista. Esta comunidade encarna o aspecto positivo, a representação daquilo que — no interior da alienação stalinista — mantinha vivos os valores do marxismo-leninismo e apontava uma perspectiva para o futuro (a clareza e a concreticidade — não românticas — desta perspectiva indicam, também, o caráter realista-socialista de *Um Dia*). Embora fôsse em sua origem um trabalho alienado, já que impôsto burocraticamente do exterior, aquêlê realizado pela comunidade de Ivã se transforma em trabalho livre e independente. Aquêles que o executam, não só estabelecem entre si, durante a execução, autênticos laços de fraternidade proletária, como também atingem a alegria e o entusiasmo possibilitados pela realização de uma *praxis* criadora e autônoma. Os prisioneiros, que tão cuidadosamente lutam por "roubar" o tempo que "pertence" às autoridades, não hesitam em continuar trabalhando mesmo depois de chamados para retornar ao *campo*. O amor com que Ivã constrói o muro juntamente com os seus companheiros, bem como a harmonia e a solidariedade humanas que se estabelecem na execução dêste trabalho, são um *símbolo* (ainda no sentido goethiano) do que seria a vida em um regime autênticamente socialista. Ao absurdo stalinista, à desumanidade e à alienação, Solzhenitzin não opõe um místico e nostálgico retôrno ao passado capitalista, mas a perspectiva de um povo livre e trabalhador, de uma autêntica comunidade socialista democrática. E, neste ponto, êle descobre poeticamente uma profunda verdade social: a crítica ao stalinismo só tem sentido e eficácia quando apresenta, clara e concretamente, uma perspectiva socialista. Descobrimdo, mesmo no interior da miséria e da degradação do *campo de trabalho*, as forças que se opõem à alienação e que continuam vivas no povo soviético, Solzhenitzin consegue captar a realidade em sua totalidade, isto é, em sua obscuridade mas também na luz que brota tênueamente das trevas do stalinismo. E só um conteúdo totalizante, que abarque

a estrutura das determinações essenciais da realidade, pode permitir a criação de uma autêntica forma romanesca.

Mas aqui se coloca um problema. A totalidade concreta da realidade figurada em *Um Dia* não é a "totalidade dos objetos", apontada por Hegel como requisito indispensável da grande épica (epopéia ou romance): é a totalidade das atitudes e das determinações psicológicas de homens colocadas em face de uma situação *excepcional*, ainda que típica. Isso provoca, de imediato, a aproximação radical do romance de Solzhenitzin à forma estrutural da novela clássica, que se caracteriza por ser a figuração de uma atitude típica em face da irrupção da casualidade (ou da excepcionalidade) na vida humana, atitude representada em suas determinações psicológicas e não diretamente histórico-sociais. Em suma, ao contrário do romance, a novela se caracteriza pela ausência da "totalidade dos objetos", pela ausência do *background* histórico-social. De passagem, poderíamos observar que o caso de Solzhenitzin não é um caso único na literatura mundial contemporânea: recuando em face da representação global de um mundo intensamente alienado, que eles não têm condições de reproduzir artisticamente de um modo correto e realista, muitos escritores do mundo burguês optam pela forma da novela (ou só nela se realizam integralmente), colocando os homens ou diretamente em face da natureza ou reduzindo drasticamente o seu campo de atuação social. Com isso, eles conseguem criar obras autenticamente realistas, ainda que de amplitude limitada com relação às possibilidades do romance, narrando com grande maestria conflitos interiores típicos produzidos por situações excepcionais. Hemingway e Kafka, entre outros, são exemplos deste fenômeno; tendo escrito romances extremamente problemáticos (no caso de Kafka esta problematicidade é atenuada precisamente na medida em que ele orienta seus romances para a forma concentrada da novela), eles atingiram em suas novelas propriamente ditas um realismo autêntico e esteticamente não-problemático: basta pensar em *O Velho e o Mar* e em *A Metamorfose*.

É sem dúvida interessante esta convergência de processos estruturais análogos em escritores tão diversos como Hemingway, Kafka e Solzhenitzin. Tal convergência, a meu ver, encontra seu fundamento objetivo no grau de alienação que, em nossa época, domina intensamente seja a realidade capitalista, seja a "socialista". Contudo, precisamente na medida em que a natureza e o grau de alienação variam nos dois casos, Solzhenitzin — possuindo a relativa vantagem de ter uma justa consciência das relações humanas e sociais — consegue ampliar o seu universo e se encaminhar, mais decisivamente do que Hemingway, no sentido da forma totalizante do

romance. (O caso de Kafka é bastante complexo para ser tratado aqui, mas poderíamos observar que também êle, em seus "romances", figura a totalidade da realidade contemporânea: contudo, ao contrário de Solzhenitzin, esta figuração encontra sua expressão formal em uma estrutura bastante diversa da do realismo romanesco tradicional, estando presentes nela — ainda que de um modo secundário — as tendências à alegoria e à dissolução da forma objetiva que são próprias da vanguarda.) Esta ampliação, em Solzhenitzin, revela-se, por um lado, no fato de que o seu microcosmos "simboliza" uma realidade mais universalizada do que a que vem expressa nas referidas novelas de Kafka e de Hemingway; e, por outro, no fato de que *Um Dia* nos oferece a *totalidade* poética das atitudes típicas em face do absurdo mundo do stalinismo, e não apenas *uma atitude* (ainda que vista na totalidade de suas determinações psicológicas), como é o caso dos autores citados quando utilizam a forma da novela. De qualquer modo, porém, se temos em *Um Dia* tôdas as conseqüências e atitudes humanas que o stalinismo pode gerar, não temos a "totalidade dos objetos" do mundo exterior, ou seja, a gênese histórico social dos fenômenos que aparecem no pequeno romance como fatos já estabelecidos e a gênese histórico-social daquelas atitudes psicológicas. Por isso, como observa Lukács,¹² ainda é cedo para fazermos de Solzhenitzin um nôvo Chokhov. A excepcional grandeza estética de seu pequeno romance, que abre decisivamente o caminho para um renascimento do grande realismo socialista, faz-nos pensar na possibilidade de que Solzhenitzin ainda venha a nos apresentar o grande romance das experiências do stalinismo, a completa representação poética da totalidade — subjetiva e objetiva — das determinações essenciais de um período que marcou a face da história contemporânea. Antes desta síntese romanesca, contudo, é mais do que necessária a exploração parcial, a descoberta *novelística* de certos aspectos essenciais desta época de degradação e decadência. É esta urgência em denunciar o stalinismo, aliás, que explica — na atual literatura soviética — não só o predomínio da novela, como também o grande desenvolvimento da poesia lírica (que tem a vantagem de permitir a expressão imediata de um *pathos* de revolta e de protesto sem que se caia, como na arte narrativa ou dramática, no romantismo) e do gênero autobiográfico, da exposição da vida sob o stalinismo sem uma elaboração

¹² Tôdas as observações e citações de Lukács, existentes na última parte dêste ensaio, são extraídas de duas de suas mais recentes entrevistas: com Antonin Liehm (publicada in *La Nouvelle Critique*, n.º 156-157, Paris, 1964, págs. 58-70) e com S. L. Shneiderman (in *The New York Times Book Review*, de 9 de maio de 1965, págs. 30-32).

artística que demandaria um maior aprofundamento das causas e das motivações de um passado recente e ainda operante (que se pense, entre outras, na *Autobiografia Precoce* de Evtushenko e nas *Memórias* de Ehrenburg).

O próprio Solzhenitzin, após *Um Dia*, continuou — ainda mais decisivamente — no caminho da criação novelesca: suas últimas produções, como *A Casa de Matriona* e *Na Estação de Kretchetovka*, são excelentes novelas, nas quais êle busca captar atitudes típicas em um nível psicológico. (Na primeira, a permanência de valores humanos populares imunes à corrupção stalinista; na segunda, a mórbida desconfiança — fundada na artificial tensão stalinista — impedindo o estabelecimento de uma relação fraternal e comunitária entre dois homens.) Também Viktor Nekrássov, em seu interessante *Kira Georgiévna*, concentra a ação em tórno de algumas atitudes e situações típicas (o problema da adaptação dos "reabilitados", a falta de sentido da vida entre os intelectuais mais idosos, o sadio epicurismo como reação ao hipócrita asceticismo stalinista, etc.), abandonando a figuração da "totalidade dos objetos"; mas enquanto em Solzhenitzin esta concentração se justifica pelo fato de ser o *campo* uma realidade relativamente autônoma e "fechada", em Nekrássov — cujo romance se passa no "mundo exterior" — ela se funda em uma seleção arbitrária e o universo da obra se fragmenta em quadros extremamente interessantes, mas isolados entre si. O florescimento da novela pode indicar, como observa ainda Lukács, o fim ou o princípio de um grande período de romances universalistas. Se em Kafka e Hemingway encontramos o canto de cisne do romance burguês, em Solzhenitzin podemos perceber o início de um nôvo e grandioso florescimento da literatura narrativa soviética. O caminho que Cholókhov abriu para esta literatura — o caminho do grande realismo, da renovação criadora da estrutura romanesca clássica — encontra em Solzhenitzin o mais autêntico continuador.

Esperamos ter contribuído para demonstrar que as perspectivas de renovação do romance soviético, longe de se confundirem com a cópia servil dos modelos decadentes da vanguarda, são as de uma assimilação e desenvolvimento das estruturas e das formas do grande realismo do passado e do presente, crítico ou socialista. Naturalmente, isto nada tem a ver com a exigência de uma uniformidade de estilo ou de uma imitação mecânica dos clássicos: a exigência de realismo é uma exigência de universalidade. Lukács observou: "É dever da literatura soviética nos dar uma imagem verídica das enormes alienações engendradas pelo stalinismo e ajudar a superá-las." Mas é também dêle a afirmação: "Quando se tem algo im-

portante a dizer em arte, é necessário encontrar a forma conveniente." A obra de Solzhenitzin, até o momento, é a mais segura indicação de que estas duas direções e exigências já estão sendo cumpridas.

(1966)