

# REAL'NAIA KRÍTIKA : LITERATURA E REVOLUÇÃO

Por Sonia Branco Soares \_ mestranda em Literatura Comparada

As três figuras emblemáticas da crítica literária russa do séc XIX são Belínski-Tchernichévski – Dobroliúbov. É mais do que comum encontrar referências aos três em bloco, como se representassem um mesmo momento, uma mesma idéia, ou uma progressão de uma mesma idéia.

Há realmente uma cronologia na atuação desses personagens. Belínski pertence à geração que atua entre os anos de 1830 e 48; Tchernichévski e Dobroliúbov atuam após 1855.

Entre 1848 e 1855 passaram-se sete anos de forte repressão política na Rússia como conseqüência das revoluções liberais européias.

Justamente o fracasso daquelas revoluções liberais se constituiu como um marco divisor entre a geração dos intelectuais progressistas, à qual pertencia Belínski, e a nova *intelligentsia* que se ancorava agora na filosofia materialista.

Se a geração precedente dos intelectuais progressistas, formada no espírito do romantismo alemão e da fisiologia francesa, era constituída quase totalmente por jovens pertencentes à nobreza (e Belínski é exceção), a nova geração provinha já de várias camadas sociais urbanas como do clero, funcionários públicos, comerciantes...

Se a geração precedente havia estabelecido as bases de uma crítica literária autônoma e fundamentada na idéia de nação e “espírito nacional” conhecida como “crítica social”, a nova geração, crescendo no isolamento e no silêncio, dirigiu seu aparato analítico para as condições atuais da maioria da população do interior, dedicando-se à pesquisa e coleta de dados sobre os explorados da sociedade russa, procurando conhecer de perto a realidade de seu povo.

Uma vez fracassadas as esperanças em seguir os passos do liberalismo ocidental, a nova *intelligentsia* deu as costas às soluções prontas importadas do ocidente e começou a delinear um caminho próprio na condução das idéias e eventos, que culminará com a Revolução de Outubro. Distanciaram-se dos “velhos” intelectuais lançando sobre eles um olhar crítico enquanto seguiam um caminho de progressiva radicalidade nacionalista.

Se o isolamento forçado levou-os ao desenvolvimento de uma perspectiva sócio-política própria, expressa na crítica materialista e niilista dos anos de 1860/70, por outro lado a experiência vivida na luta silenciosa daqueles anos negros revelou-se fator decisivo para o caráter descompromissado do movimento revolucionário na Rússia.

Esse descompromisso diz respeito e se opõe ao compromisso ético e ideológico assumido pelos liberais da geração anterior, formados no coração da filosofia romântica

alemã. Assim, a posição de Belínski, por exemplo, que propunha a noção hegeliana de processo histórico, era rejeitada, bem como qualquer teoria organicista que tratasse a sociedade como um todo orgânico supra-individual, sujeito às leis racionais da necessidade histórica.

Os critérios de pensamento agora são objetivos e científicos, deduzidos das leis que governam a natureza humana. Nesse sentido há um retorno ao racionalismo abstrato da ‘lei natural’ do Iluminismo.<sup>1</sup> Os radicais democratas dos anos de 1860 preferiram um critério absoluto a argumentos históricos, que seriam inevitavelmente relativos. Andrzej Walicki considera a similaridade entre os “iluministas” dos sessenta e a filosofia Iluminista francesa do século dezoito em termos de atitudes filosóficas, e chama a atenção para a consciência que esses próprios “iluministas” tinham do fato, quando cita as palavras de um deles, Nikolai Shelgunov<sup>2</sup>:

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

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

Essas idéias foram certamente facilitadas pela “crítica social” desenvolvida pela geração anterior. Como crítica social, entende-se um método de interpretação que torna a linha entre vida e arte pouco visível, onde se confundem descrições, qualidades e sentimentos de personagens e da vida humana. Longe de ter propósitos didáticos; de tipificar heróis e vilões como modelos da humanidade a serem examinados, a exemplo da

---

<sup>1</sup> Entre os marxistas russos, a ideologia dominante dos radicais democratas dos anos de 1860 passou a ser conhecida como “iluminista”, reportando ao Iluminismo russo do século XVIII. Plekhánov enfatiza a conexão entre os “iluministas” dos 60 e o idealismo histórico do setecentista. Para Lênin, o “iluminismo” (prosviatítel'stvo) era sobretudo uma ideologia democrática que dava suporte ao progresso burguês e atacava os restos feudais.. O que há de comum entre as duas visões é a conexão entre o movimento e o racionalismo do século XVIII. (ver Walicki, A. *A History of russian thought*, p.185)

<sup>2</sup> Em V. I. *Lênin i russkaia obschestvenno-politicheskaia mysl' XIX-natchala XX veka* (L,1969), p.42, citado em Walicki, A. *A History of Russian Thought*, Stanford, 1979, p.186.

crítica romântica alemã; ou de se apoiar em análises de contextos sociais, espirituais e psicológicos para tentar pensar o processo de criação artística, como a crítica francesa (e apesar desses elementos também estarem presentes nos escritores russos), a crítica social significou uma nova atitude diante da vida, e deu base a todos os procedimentos posteriores.

Além da aderência entre vida e arte, também a noção da indivisibilidade do homem, em que o público e o privado não se separam, em que o homem, como um ser uno, investe toda a sua personalidade no que faz, está presente nessa nova atitude, provocando um sentimento de responsabilidade social e moral, uma noção de dever ante a vida em todos os seus aspectos. Como diz Berlin<sup>3</sup>:

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

Isso explica, de certa forma, o grande abismo entre as concepções sociais russa e francesa sobre arte e vida, já que para a perspectiva francesa, a vida privada e a vida pública do artista ou intelectual são instâncias separadas. Conforme assinala Berlin<sup>4</sup>:

If someone had proved that Balzac was a spy in the service of the French Government, or that Stendhal conducted immoral operations on the Stock Exchange, it might have upset some of their friends, but it would not, on the whole, have been regarded as derogating from their status and genius as artists. But there is scarcely any Russian writer in the nineteenth century who, if something of the sort had been discovered about himself, would have doubted for an instant whether the charge was relevant to his activity as a writer. I can think of no Russian writer who would have tried to slip out with the alibi that he was one kind of person as a writer, to be judged, let us say, solely in terms of his novels, and quite another as a private individual.

A noção de responsabilidade social do artista e a identificação entre arte e sociedade serão compreendidas pelos críticos materialistas dos anos 60 como primazia da realidade sobre a arte.

Falar em realismo nas artes, até então, servia antes para apontar o vínculo daquelas obras com a sociedade e a capacidade que elas teriam em desvendar um certo 'espírito nacional', que dissolvê-las na realidade, como passa a ocorrer em seguida pela ótica dos intelectuais materialistas. Com Písarev, ainda em fins dos anos 60, o termo 'realismo' será levado para fora da literatura, passando a se identificar com a doutrina do materialismo científico, enquanto 'realista' se associa ao termo 'revolucionário'.

---

<sup>3</sup> Berlin, I. *Russian Thinker*, New York, ed. The Viking press, 1978, p. 128

<sup>4</sup> Ibid, pg 130

É importante observar que a progressiva radicalização da crítica foi ocorrendo ao longo das sucessivas frustrações das demandas por reformas sociais e recrudesciu sobretudo a partir dos anos 70 pela consciência das trágicas contradições do progresso capitalista.

As demandas por reformas e a crença no desenvolvimento da sociedade burguesa como solução à estrutura feudal, que vinham desde os anos de 1820, encontraram seu termo em 1861 com a libertação dos servos e as diversas reformas institucionais levadas a efeito pelo governo que, no entanto, rapidamente mostraram-se insuficientes e ineficazes. Se alguns dos primeiros críticos materialistas dessa nova *intelligentsia* como Tchernichévski, influenciados pelo derradeiro clima de especulação filosófica dos debates do círculo Petrachévski<sup>5</sup>, apoiaram essas demandas liberais, em todo caso o fizeram dando-lhes um novo suporte, agora internacionalista (“Devemos iniciar a tarefa de transformações aqui na Rússia, e o resto do mundo a completará”<sup>6</sup>) inaugurando um pensamento que, voltado para as possibilidades do futuro da Rússia, tornaria obsoleto o antigo modelo europeu antes usado como parâmetro de desenvolvimento e progresso. Tchernichévski ainda acreditava em uma revolução burguesa por não enxergar no povo elementos inovadores, por considerá-lo conservador, mas considerava que essa revolução seria apenas um estágio intermediário: ultrapassando o capitalismo\_ um mal necessário que se opõe à natureza humana e estimula instintos anti-sociais, além de produzir pobreza\_ poder-se-ia chegar à propriedade comunal da terra, não como um retorno ao passado, mas à base de um desenvolvimento socialista da agricultura, com modernas propriedades comunais distribuídas em associações. O socialismo é visto, entre os *petratchévtsy*, como doutrina cosmopolita acima de nacionalidades e o antigo idealismo vai dando lugar ao materialismo biológico e culto positivista das ciências naturais contra as superstições e as ilusões.

Na arte, esse pensamento se harmoniza com a 'escola natural'<sup>7</sup>, ao menos na concepção de que as obras literárias teriam uma função cognitiva que possibilitariam uma análise fisiológica da realidade.

---

<sup>5</sup> Um dos principais grupos de discussão filosófica entre os anos de 1845-49, congregando jovens de diversas camadas sociais. Sua filosofia social, com a reinstauração da visão iluminista da natureza humana e das relações sociais 'naturais', pavimentou o caminho dos novos homens de 1860. Declarados conspiradores, os jovens que participavam das reuniões, quer assiduamente, quer eventualmente, foram mortos ou exilados, dentre os quais, Dostoiévski.

<sup>6</sup> Citação de pronunciamento de Akhchárúmov, membro do círculo Petrachévski in *Filosófskie i obschéstvenno-políticheski proizvedénia petrachévstev*, Moscou, 1953, p 514,691.

<sup>7</sup> 'Escola natural' nada tem em comum com o 'naturalismo' francês. Entende-se como um movimento de russificação da *physiologie* francesa, ou seja, movimento de aproximação ao povo e às várias facetas da Rússia pelo escritor. Assim se encontra definido no manifesto de Belínski - publicado na introdução da coleção em dois volumes

Mas Tchernichévski não acredita nem no papel social da arte: “Não se desperta o espírito da nação através de livros, periódicos ou jornais, mas por meio de fatos”<sup>8</sup>. A literatura é mero substituto para a vida, espelho passivo da sociedade. O homem é o único valor absoluto, e o belo é a vida. Apenas um ideal estético pode ser considerado verdadeiro e natural: o do homem que vive em condições normais, isto é, trabalhando e em contato com a natureza, ou seja, em harmonia com a sua própria natureza. Os ideais aristocráticos são produtos artificiais de uma vida artificial.

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

Dobroliúbov, que vem a sucedê-lo na crítica literária do periódico *O Contemporâneo*, marca uma distância ainda maior da geração anterior progressista. Menos comprometido politicamente e mais desinteressado pelos debates filosóficos, atribui maior importância às ciências naturais, julgando o fenômeno histórico de acordo com padrões de uma natureza humana racional. Entendia a luta de classes como uma luta do povo trabalhador representando as necessidades naturais e ideais da humanidade contra os inúteis, os encostados, os desviantes da norma natural (crítica ao ócio dos nobres). Acentuava a capacidade do povo em quebrar a rotina dos hábitos, sua característica de amor à liberdade, suas nobres emoções e inexaurível energia criativa, idealização que seria estranha a Tchernichévski.

Essas idéias estão presentes em seu ensaio de crítica literária *O que é Oblomovismo?* (1859) em que faz a crítica do tipo universal “homem supérfluo”, através de elos que estabelece entre os personagens Oblómov (Gontcharóv)- Evguêni Oniéguin (Púchkin)- Petchorín (Lérmontov)- Bélto (Herzen)- Rúdin (Turguêniev). Em sua

---

*Fisiologia de São Peterburgo*, de 1845 - em que se refere à produção literária sua contemporânea e descreve a necessidade de se criar uma literatura realista para as massas.

<sup>8</sup> Citação em *Pólnoe sobránie sotchinéni*, Moscou, ed. V. Kirpotin, 1939-51, vol 4, p. 765 : “ne knigami, ne jurnalami, ne gazetami probujdaetsa dukh natsi \_ on probujdaetsa cobytiami”

concepção\_ na qual vida e arte, real e literário se misturam\_ esses personagens sofrem de uma incapacidade orgânica de ação real, um tipo de paralisia, por suas condições privilegiadas, por sua indolência e falta de responsabilidade social. Fazendo isso, e designando essa atitude como “oblomovismo”, fazia um acerto de contas com toda uma cultura e tradições dos aristocratas liberais. A resposta não se fez esperar. O crítico liberal Ánnenkov declara que os idealistas dos anos 40 são os únicos tipos morais da contemporaneidade. Herzen vem em defesa do “homem supérfluo”, alertando que aqueles “bufões” estariam na verdade prestando serviço ao absolutismo tzarista ao criticar as tradições liberais da *intelligentsia* russa.

Um ano mais tarde, em seu ensaio *Quando chegará o verdadeiro dia?* (1860) sobre a novela de Turguêniev *Véspera*, Dobroliúbov aprofunda a cisão entre os grupos, provocando o fim da colaboração daquele escritor e de Tolstói, Gontcharóv e Grigórovitch com o mesmo periódico *O Contemporâneo*.

Dobroliúbov considerava função da crítica iluminar na obra literária os aspectos indicativos do imobilismo social, para que as pessoas pudessem deles se libertar pela via do progresso, a partir da consciência dos fatos. Chamando à sua análise da obra 'crítica realista' ou *real'naia krítika*, propunha um método que pusesse em evidência na obra examinada o elemento da vida contemporânea que o autor soube colher, o aspecto que ilustrou, o problema ou contradição que soube apontar, analisando a obra como se fosse um documento sociológico objetivo, tirando conclusões em nada conectadas às intenções subjetivas do autor.

Visava não o conteúdo ideológico, mas a reprodução fiel da realidade. Não pretendia discutir o mérito literário da obra, nem julgar os aspectos de realidade reproduzidos nela. Condenava o papel da crítica normativa e os julgamentos das obras literárias por prévio estabelecimento de padrões críticos. Como escreve em seu ensaio seminal “Um raio de luz no reino das trevas”<sup>9</sup>:

(Aqueles críticos) advertem-nos sobre o método ruim que tomamos: observar a obra de um autor para depois, como resultado dessa observação, dizer o que nela se sustenta e qual seu conteúdo. Para eles só há um método: antes de mais nada, dizem a si mesmos o que deve sustentar-se em uma obra (a partir de seu próprio entendimento) e em que medida tudo deve caber ali dentro (também de acordo com seu entendimento)...Sem sombra de dúvidas deve-se atribuir (a falta de um olhar objetivo sobre as coisas) à velha rotina crítica que se assentou em muitas cabeças desde os estudos de escolástica artística nos cursos de Ivan Davídov Kotchánski...pela opinião desses teóricos respeitáveis, a crítica é mera aplicação à obra em questão das leis gerais expostas em tais cursos. Se a obra se aproxima de tais leis, é excelente, se não se aproxima é ruim.

---

<sup>9</sup> Dobroliúbov, N. “Um raio de luz no reino das trevas” in *Rússkaia literatúrnaia krítika XIX véka*, Moscou, ed. EKSMO, 2007, p. 174 ; minha tradução.

Seu método o opunha à crítica e literatura didáticas e moralizantes, e expunha sua indiferença aos julgamentos baseados nos vários cânones estéticos.

A declaração de Dobroliúbov: “A literatura apenas reproduz a vida, nunca oferece o que não existe na realidade”<sup>10</sup> dá seqüência à afirmação de Tchernichévski, de que a literatura reflete a vida. A sua 'crítica realista' da literatura e da arte (*real'naia crítica*) supõe, assim, o uso do termo 'realismo' na referência à capacidade mimética, entendendo-se mimesis como *imitatio*.

Essa premissa, usada como base do pensamento marxista russo sobre arte, será identificada, a partir do Congresso dos Escritores de 1934, ao pensamento único do 'realismo socialista'.

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

A face poeta de Dobroliúbov não o deixava se limitar à especularidade 'reflexiva' da obra, levando-o a afirmar também sua 'expressividade', sendo sensível a seus deslocamentos estéticos. Isso se mostra, por exemplo, na defesa que faz da peça

*A Tempestade (Grozá)*, de Ostróvski, a primeira peça, na época, a romper na sua estrutura com a convenção do drama, e a sofrer, por isso, os ferozes ataques da crítica escolástica.

Não se quer dizer com isso que o crítico faça abertamente uma defesa da 'forma'

---

<sup>10</sup> Citação em *Ízbrannye sotchinénia*, Moscou-Leningrado, ed. A Lavretski, 1947, p. 166 : “Literatúra tol'ko vosproizvódit jizn' i nikogdá ne daiôt tovó, tchevó net v deistvítel'nosti”.

artística. Quer-se dizer apenas que não é suficiente o entendimento veiculado em geral pelos estudiosos, de que Dobroliúbov, a exemplo de Tchernichévski, sobrevaloriza o conteúdo da obra em detrimento da forma. Para ele, a faculdade revolucionária da arte se sobrepõe à questão forma-conteúdo, e deve ser compartilhada por toda a sociedade. É essa a sua grande aposta. Se a *grosso modo* pode-se vincular a noção de reflexividade da obra ao conceito de *imitatio* pela associação com a categoria de verossimilhança, em Dobroliúbov, o conceito de 'expressividade' aponta para a ultrapassagem dessa associação. Apenas isso não se aprofunda na sua obra, nem chega a ser problematizado, seja pela sobreposição das questões sociais urgentes da época, seja por sua vida pública ter sido logo interrompida com a sua morte.

Parece\_ e isso é matéria para uma outra pesquisa\_ que essa 'expressividade' da obra de arte apontada por ele, surgirá como questão no início do século XX em duas frentes: com as querelas modernistas sobre arte popular, e com o foro marxista de discussões sobre o realismo. Por trás estariam os mesmos fundamentos que permearam o pensamento do século XIX: a indivisibilidade do homem (público/privado) e a não separação entre vida e arte. Nesse caso, caberia a Dobroliúbov a afirmação que Costa Lima<sup>11</sup> faz sobre o marxismo:

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

E o “mestre” Dobroliúbov respondia às acusações de que escrevia críticas não sobre a obra, mas “a propósito de” com o argumento de que considerava inútil a indagação estilística, e advogava como o essencial da crítica, voltar-se para considerações de ordem geral sobre o significado da obra literária.

Em seu último ensaio “Povo esquecido”, de 1861, sobre *Humilhados e ofendidos* de Dostoiévski, surgem indícios de mudança em sua percepção sobre a criação artística, quando considera que o artista não é uma “chapa fotográfica”, mas que “ele cria um todo, encontra um elo vital, funde e transforma os diversos aspectos da realidade viva.”<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Costa Lima, L. *Vida e mimesis*, SP, Ed. 34, p.210

<sup>12</sup> Citação em *Ízbrannye sotchinénia*, p.328: “khudójník ... cozdaët odnó stróinoe tséloe... nakhódit jivúiu sviáz’ ... sliváet i pererabátyvaet...paznoobráznye i protivoréchtvie stórony jivói deistvítel’nosti... chto tak doljno byt’, chto inátche i byt’ ne mójet...”

Começou, portanto, a vislumbrar a natureza da arte como criação, mas não teve tempo de desenvolver as idéias que poderiam tê-lo levado a uma compreensão mais profunda.

## Referências Bibliográficas

- BERLIN, I.: *Pensadores Russos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- COSTA LIMA, L. *Vida e Mimesis*, São Paulo, edit 34, 1995
- DOBROLÍUBOV, N.: “Lutch Sveta v Temnom Tsarstve”, in *Sovremenika*, São Petersburgo, 1860.
- \_\_\_\_\_ “Lutch Sveta v TemnomTsarstve”in *Russkaia literaturnaia kritika XIX Veka*, Moscou, Ed. Eksmo, 2007
- EAGLETON, T.: *Marxism and Literary Criticism*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1976.
- EIKHENBAUM et alii.: *Teoria da literatura - Formalistas Russos*, Porto Alegre, Editora Globo, 1978.
- GROGSKÓI, N. et alii.: *A. Ostróvski*, Moscou, Sovietskaia Rossia, 1989.
- GUINSBURG, J.: *Stanislávski, Meierhold e Cia*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_ *Stanislávski e o Teatro Russo de Moscou*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1985.
- KARLINSKI, S.: *Russian Drama*, Berkeley-London, University of California Press, 1985.
- KUZNETZÓV, F. et alii.: *V Mire Dobroliúbova*, Moscou, Sovietski Pisátel, 1989.
- PACINI, G.: *La grande stagione della critica letteraria russa*, Milano, Lerici ed, 1962
- RIPELLINO, A. M.: *O Truque e a Alma*, SP, Perspectiva, 1996.
- SVERDLÓV, M.: *Potchemu Umerla Katerina?*, Moscou, Globulus, Izd. Enas, Literaturni Seminar, 2005.
- TCHERNICHEV, A.: *Russkaia Kritika*, Moscou, Sovietskaia Rossia, 1989.
- TERRAS, V.: *The Handbook of Russian Literature*, New Haven-London, Yale University Press, 1985.
- \_\_\_\_\_ *A History of Russian Literature*, New Haven-London, Yale University Press, 1991.
- TINIÁNOV, I.: *Istoria Literaturi i Kritika*, São Petersburgo, Azbuka-Klassika, 2000.
- WALICKI, A. *A History of Russian thought*, Stanford, Stanford Univ.Press, 1979
- WELLEK, R.. *História da crítica moderna*, vol.3-4, SP, ed. Herder, 1971
- [http:// az.lib.ru/d/dobroljubow\\_n\\_a/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0040.shtml).
- Pólnoe sobránie sotchinéni*, Moscou, ed. V. Kirpotin, 1939-51, vol 4
- Ízbranny sotchinénia*, Moscou-Leningrado, ed. A Lavretski, 1947