



rUS

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA



Junho de 2018
Vol. 9 Nº 11
ISSN 2317 4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

ENDEREÇO

Departamento de Letras
Orientais – Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas – Universidade de
São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto,
403 sala 25
CEP: 01060-970
Cidade Universitária
São Paulo/SP - Brasil

CONTATO

Telefone: 055 11 3091-4299
E-mail: rus.editor@usp.br

SITE

revistas.usp.br/rus



Equipe Editorial

Editora Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo.

Assistente editorial Jéssica de Souza Farjado, Universidade de São Paulo.

Projeto Gráfico, diagramação e capa Ana Novi, Universidade de São Paulo.

Revisão de texto Cecília Rosas, Priscila Marques, Danilo Horã e Henrique Canary, Universidade de São Paulo.

Conselho Editorial

Arlete Cavaliere, Universidade de São Paulo, Brasil

Bruno Barretto Gomide, Universidade de São Paulo, Brasil

Elena Vassina, Universidade de São Paulo, Brasil

Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo, Brasil

Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo, Brasil

Noé Oliveira Policarpo Polli, Universidade de São Paulo, Brasil

Ekaterina Volkova Américo, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Conselho Científico

David Mandel, Université du Québec à Montréal, Canadá.

Jerusa Pires Ferreira, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.

Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil.

Georges Nivat, Universidade de Genebra, Suíça.

Paulo Bezerra, Universidade Federal Fluminense, Brasil.

Yuri N. Gufrin, ILU, Federação da Rússia.



REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Junho de 2018
Volume 9 Número 11

Missão

A revista RUS é uma publicação eletrônica anual da área de Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. O principal objetivo da RUS é a divulgação dos estudos da área de russística no Brasil, por meio da publicação de trabalhos inéditos de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, que abordem a literatura, a cultura, as artes, a filosofia, as ciências humanas na Rússia.

A idealização da revista RUS, em 2011, tem como intuito substituir o Caderno de Literatura e Cultura Russa. Publicado pela primeira vez em 2004, pela Ateliê Editorial, o primeiro número do Caderno de Literatura e Cultura Russa (disponível para download em nosso site) representou a concretização de um importante espaço para a ampliação e o aprofundamento dos estudos russos no Brasil, dando continuidade aos esforços e dedicação de Boris Schnaiderman na divulgação desta área de conhecimento entre nós. O Caderno foi resultado, portanto, do amadurecimento de idéias que foram desenvolvidas nas últimas décadas e que ganharam maior impulso acadêmico a partir do início das atividades da pós-graduação do Curso de Russo, em 1994.

O primeiro número do Caderno de Literatura e Cultura Russa trouxe um dossiê sobre a obra daquele que é considerado o iniciador da literatura russa moderna, Aleksandr Púchkin. Já em seu segundo número, publicado em 2008, o Caderno apresentou um rico dossiê sobre a obra de Fiódor M. Dostoiévski. Nos dois casos, a revista contou com ensaios e artigos de importantes estudiosos do Brasil e do exterior.

A partir de 2011, a revista RUS passou a cumprir a relevante tarefa de divulgar a literatura e a cultura russa no Brasil, contribuindo para o desenvolvimento e enriquecimento dos estudos de russística e promovendo a formação de novos especialistas nesta área.

Índice

1. A arte como procedimento de ressurreição da palavra: Viktor Chklóvski e a filosofia da causa comum Ilya Kalinin	1
2. “Mujiqne Marei”: análise contextual e <i>close reading</i> Tatyana Kasatkina	22
3. Стратегия передачи слов-реалий в переводе на португальский язык рассказа И.С. Тургенева «Хорь и Калиныч» из цикла «Записки охотника» Мария Михайловна Мазняк и Ольга Сергеевна Фомина	40
4. Moskvá- Petuchkí - a última estação Gabriela Soares da Silva	60
5. Sobre a mulher em Contos de Kolimá Andrea Zeppini Menezes da Silva	79
6. Eisenstein no Brasil: Uma breve introdução Fabiola Bastos Notari	95
7. A vida na arte de Maria Bachkírtseva: uma artista em expressão escrita e pictórica Ludmila Menezes Zwick	111

artidos

A arte como procedimento de ressurreição da palavra: Viktor Chklóvski e a filosofia da causa comum*

Ilya Kalinin**

Resumo: Tendo influenciado muitas figuras da vanguarda russa, como Vladimir Maiakóvski e Velimír Khlébnikov, Pável Filónov e Andrei Platónov, os ensinamentos de Nikolai Fiódorov deixaram de ser citados já nos anos 1930 e foram suprimidos junto com o utopismo da cultura revolucionária inicial. Por isso, é mais interessante ainda encontrar menções abertas ao seu nome e às suas ideias nos trabalhos de um autor como Viktor Chklóvski, tão reconhecido oficialmente a partir dos anos 1930 e sobretudo depois da época do degelo, quando suas origens ligadas à vanguarda da cultura soviética o revestiram de um peso simbólico adicional. E é ainda mais curioso notar que, na obra inicial de Chklóvski, que fincava suas raízes na arte de vanguarda, o nome de Fiódorov está completamente ausente. Entretanto, a partir da camada fiódoroviana já revelada, pode-se encontrar ecos do cosmismo russo também nos primeiros trabalhos de Chklóvski.

Abstract: Having influenced many figures of the Russian avant-garde, including Vladimir Mayakovsky and Velimir Khlebnikov, Pavel Filonov and Andrey Platonov, by the early 1930s the teachings of Fedorov were suppressed, along with the utopianism of early revolutionary culture. It is all the more interesting to encounter the open evocation of his name and ideas in the work of a completely officially recognized author such as Viktor Shklovsky, who had assumed this status from the 1930s and who had emerged most forcefully at the center of cultural life in the era of the Thaw, when his roots in the avant-garde origins of Soviet culture endowed him with additional symbolic weight. Even more striking, one must note that in Shklovsky's early works, that was enrooted in the avant-guard art, the name of Fedorov was completely absent. However, in perspective of already revealed Fedorovian stratum one may find the echo of Russian cosmism even in these early works.

Palavras-chave: Chklóvski; Fiódorov; formalismo russo; cosmismo russo; ressurreição.

Keywords: Shklovsky; Feodorov; Russian Formalism; Russian Cosmism; resurrection.

A vós é dado saber os mistérios do reino de Deus, mas aos que estão de fora todas estas coisas se dizem por parábolas para que, vendo, vejam, e não percebam; e, ouvindo, ouçam, e não entendam; para que não se convertam.

Marcos 4:11-12

“Detém-te, Sol, e não te movas, Lua”, disse certa vez Josué na Bíblia durante uma batalha inconclusa. Na ocasião, foi possível. Mas se isso tivesse realmente ocorrido, aconteceria uma catástrofe de dimensões galácticas. Porém, na literatura, às vezes é preciso interferir no tempo, desacelerá-lo ou acelerá-lo.

Viktor Chklóvski¹

* Artigo submetido em 07 de maio e aprovado em 04 de junho de 2018. O primeiro impulso para a reflexão sobre a existência de uma ligação não superficial entre Chklóvski e a “filosofia da causa comum” de Nikolai Fiódorov foi uma réplica solta em uma conversa com Aleksandr Etkind, que afirmou que “Chklóvski tardio era partidário de Fiódorov”. Inicialmente, eu não dei especial importância a essa afirmação. Entretanto, mais tarde, mudei de opinião. Aproveitando a oportunidade, quero agradecer Etkind por essa ideia e também pela oportunidade que tive de reler os últimos livros de Chklóvski, que não gozam de tanta atenção

** Ilya Kalinin é Professor Adjunto no Departamento de Artes e Ciências Humanas da Universidade Estatal de São Petersburgo e na Universidade Nacional de Pesquisa “Escola Superior de Economia”, de São Petersburgo. Entre 2016 e 2017 foi professor visitante na Freie Universität, de Berlim. Editor-chefe da revista “Neprikosnovennii zapas: debati o politike i kulture” e membro do Conselho Editorial da “Novoe Literaturnoe Obozrenie”, além de colaborar com uma série de revistas europeias.

As parábolas são descritas no Evangelho como uma forma especial de comunicação entre Jesus e seus ouvintes – às vezes com seus discípulos, mas sobretudo com aqueles a quem não é “dado saber os mistérios do reino de Deus”. A parábola se apresenta como um paliativo verbal que permite atingir o resultado naqueles casos em que a exposição direta da verdade resulta inútil. É a possibilidade de converter aqueles que vivem dentro do sistema de representação anterior, falso, que antecede o sermão de Cristo.¹ A necessidade de fazer a escolha correta entre a leitura literal e figurada da parábola obriga aqueles que não veem a ver, aqueles que não ouvem a ouvir. Passando à linguagem de Chklóvski, pode-se dizer que a parábola do Evangelho produz um deslocamento da percepção que permite que aquele que viu e ouviu se converta, se salve e tenha vida eterna.

Para o próprio Chklóvski, a parábola também se apresenta desde o início como um dos gêneros prioritários de declaração teórica. Em seus primeiros manifestos, pode-se encontrar ale-

¹ CHKLÓVSKI, 1981, p. 249.

gorias condensadas que apelam para a compreensão correta (estranhada)² da nova palavra sobre a literatura e a linguagem poética. A história sobre o cavalo “que se movimenta de lado porque a estrada reta lhe é proibida”³ e que dá nome a uma coletânea de artigos críticos (*O movimento do cavalo*, 1923) também pode ser considerada uma parábola sobre a natureza da arte condensada na forma de uma narrativa em miniatura. Seus primeiros livros autobiográficos em prosa (*Viagem sentimental*, *Zoo*, *A terceira fábrica*) remetem diretamente ao gênero da parábola, incluindo-as como novelas agregadas. Com o tempo, seus livros sobre literatura lembrarão cada vez mais coletâneas de parábolas, ligadas entre si exclusivamente pela figura do narrador. Não é possível explicar esse fato unicamente como efeito da censura, que teria obrigado Chklóvski a elaborar uma linguagem esópica alegórica, uma vez que o caráter parabólico de sua escrita sobre literatura, começando nos anos 1960, vai somente se intensificar, até atingir o ápice nos últimos livros do início dos anos 1980. Evidentemente, a questão não está apenas na reação a um contexto desfavorável, mas em algo mais fundamental, relacionado com a própria compreensão da função da alegoria – uma representação indireta e uma armadilha semântica, que tanto facilita a percepção, conduzindo a um caminho falso, quanto dá uma perspectiva de entendimento, mas ao mesmo tempo exige um maior gasto de energia. Entre a alegoria e o estranhamento pode ser encontrada uma relação íntima. Inclusive, tanto no nível dos mecanismos semânticos que permitem o seu funcionamento quanto no nível pragmático. No primeiro caso, é importante a oscilação que lhe é característica entre o literal e o figurado, entre o costumeiro e o inesperado, entre a superfície aberta, porém enganosa, e aquilo que está escondido, mas que se revela. Em outras palavras, entre a cegueira e a visão. No segundo caso, trata-se daquele deslocamento da percepção que abre diante do sujeito o horizonte da salvação: a parábola evangélica que atinge o seu objetivo permite a salvação da

² Sobre o Evangelho como conjunto de textos que desmascaram discursivamente o sistema mitológico de representação, ver: GIRARD, 2010, p. 165-333.

³ No original, o autor utiliza o termo “остранённый” (ostraniónii), com duplo “н”. (N. do T.)

alma (tomando o gênero da parábola em um sentido mais geral, pode-se falar em possibilidade de transformação ética). Ao furar “a blindagem de vidro da familiaridade”, o estranhamento permite ver o mundo de uma forma nova e ressuscitar as coisas: “Somente a construção de novas formas de arte pode permitir ao homem reviver o mundo, ressuscitar as coisas e matar o pessimismo”.⁴

A ideia de ressurreição das coisas definiu o *pathos* futurístico que está presente nas primeiras performances de Chklóvski. Entretanto, as pesquisas posteriores concentram-se exclusivamente no instrumento dessa ressurreição: a palavra poética. Ao mesmo tempo, a própria ideia de ressurreição passou por uma evolução característica do estilo de Chklóvski, sendo entendida primeiro como elemento específico da retórica futurista e depois como contribuição do jovem teórico ao utopismo vanguardista geral. No entanto, a possibilidade (encontrada na arte) de vitória sobre o tempo e sobre as limitações físicas de um mundo material ainda não transformado pela palavra será um elemento que nunca desaparecerá por completo (e até, ao contrário, se destacará cada vez mais) de praticamente todos os livros de Chklóvski. Sua teoria da narrativa encontra na arte do contar e na construção do conto um meio de vencer a morte, o que às vezes é tematizado diretamente na obra (por exemplo, “Mil e uma noites”)⁵. Suas memórias, a começar pela época do degelo, tratam constantemente da ressurreição do passado futurista, insistindo em que nada desaparece, e sim adquire vida não apenas na memória dos que ainda estão vivos, mas também na própria obra poética dos herdeiros. Seu livro *Busca pelo otimismo* é uma tentativa de ressuscitar o recém-falecido Maiakóvski com a ajuda da montagem experimental, que colocava, em uma página dividida ao meio, os textos do poeta e os comentários do crítico e amigo, o que sublinhava a simultaneidade da existência do passado e do presente em um mesmo espaço literário que es-

⁴ CHKLÓVSKI, 1990, p. 74.

⁵ Ibidem, p. 40.



Viktor Chklóvski, cuja estrutura craniana permite conversar com os anjos.

capava à passagem do tempo.⁶ Seu penúltimo livro, *A energia da ilusão*, está repleto de reflexões explícitas sobre a ressurreição e a morte que surgem graças ao fato de que o ser se encontra com a consciência. É um “livro sobre o enredo”, cujo objeto é definido como instrumento de transformação do tempo em eternidade, como procedimento que permite vencer a morte, o que pode ser aplicado ao romance *Ressurreição*, de Liev Tolstói, ao poema *Almas mortas*, de Nikolai Gógol, ou ao clássico *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, que se passa em meio à grande epidemia de peste negra de 1348. Os personagens desse livro – poetas e pensadores – adquirem a imortalidade no movimento geral da cultura, na busca geral “do sentido da vida humana” (Chklóvski), que confere a eles “a energia da ilusão”. A fórmula tolstoiana de “energia da ilusão”, peça chave para todo o livro, é definida por Chklóvski como “energia de busca e ao mesmo tempo de análise”,⁷ transmitida de geração em geração na causa comum da ressurreição. Ao analisar os ensinamentos deixados por Tolstói às gerações futuras, Chklóvski acaba recebendo dele o bastão do conhecimento, no qual a ilusão é um estímulo à busca da verdade, é a sua outra face: “Ele [Tolstói] ansiava para que essas ilusões não acabassem. Elas são vestígios da escolha da verdade”.⁸

Falando todo o tempo sobre Tolstói, Chklóvski coloca-o em um espaço onde não existe a sucessão das épocas que se anulam mutuamente: a conquista do espaço e as revelações de São João, o texto do Apocalipse e a política internacional de distensão comandada por Brêjnev, as esperanças de Tolstói e as preocupações de seus leitores contemporâneos – todos esses fatos revelam-se camadas coexistentes do ser.

⁶ Cf. KALININ, 2014, pp. 97-125. O artigo de Jessica Merrill revela a existência, na teoria narrativa de Chklóvski, de uma camada de “universais psicológicos” que transformam o mecanismo da narração em mais um espaço de realização da energia sexual, e de um imperativo em direção à reprodução biológica oculto atrás da narração: MERRIL, 2015, pp. 197-213.

⁷ Ver a reflexão aberta sobre a ressurreição de Maiakóvski no livro tardio de Chklóvski: “Lembremos Maiakóvski. Ele morreu. Morreu muito jovem. Mas quantas vezes ressuscitou, ressuscitou em seus versos, passando por centenas de rejuvenescimentos no velho mundo. [...] Maiakóvski sonhava com a ressurreição” (CHKLÓVSKI, 1981, p. 254).

⁸ Ibidem, p. 323.

O ser é formado por diferentes estágios, ele é politemporal. Nele se chocam ou permanecem lado a lado pacificamente as épocas do ser que se tornaram conscientes. Liev Niko-láievitch tinha a esperança de que a humanidade deixaria para trás as velhas margens e sairia para o oceano no oniconhecimento; que construiria um novo mundo atemporal, e acreditava que o eterno existia... No Apocalipse, diz-se: haverá o Juízo Final, o céu se abrirá como um rolo de pergaminho e não haverá mais tempo. Nós estamos vivos e nossos netos viverão se formos suficientemente sábios na época da mudança dos tempos.⁹

Até mesmo a perspectiva surgida aqui do Apocalipse é reconhecida apenas como vitória sobre o tempo. Supera-se aqui não tanto o velho mundo quanto o próprio fim do mundo.

“Um novo mundo sem tempo”, “a humanidade que deixa as velhas margens”, “oceano de oniconhecimento” – todos esses *topoi* remetem não apenas à retórica soviética tardia em geral, que herdou da vanguarda revolucionária rudimentos isolados da linguagem utópica. O horizonte simbólico que os unifica é a filosofia do cosmismo russo, expulsa oficialmente das fronteiras da paisagem cultural russa, porém repentinamente localizada em seu centro, no livro de um escritor e teórico literário bem estabelecido, que encarna a ligação viva entre o início e o fim da era soviética. Entretanto, para aparecer lá, essa filosofia precisava ser traduzida para a linguagem típica do sonho soviético do domínio da natureza e da grandeza do ser humano, mas sem esconder as referências diretas à figura de Nikolai Fiódorov (detalhe curioso que acompanhou Chklóvski durante toda a sua vida: para afastar de si alguma suspeita, ele reconhecia abertamente sua culpa. Ao contar em *Viagem sentimental* sobre a sua atividade clandestina antibolchevique durante os anos da Guerra Civil, Chklóvski evitou o mesmo destino de seus companheiros de luta. Ao referir-se entusiasticamente a Fiódorov dezenas de vezes desde os anos 1960, Chklóvski escapa da fama de “cosmista russo” e evita até mesmo que essa questão seja levantada pela literatura que a ele se referia).

⁹ Ibidem, p. 7.

Nikolai Fiódorovitch Fiódorov (1828–1903), bibliotecário e ascético, foi uma das figuras mais originais da Rússia do século XIX, filósofo que criou uma filosofia ecológica específica, que afirmava que o verdadeiro domínio do homem sobre a natureza estaria fundado não tanto na sua exploração quanto na sua transformação. A ideia mais radical da sua “filosofia da causa comum” é a vitória sobre a morte. Fiódorov, inclusive, colocava como objetivo “o retorno geral à vida, a ressurreição geral” de todos os antepassados, de todas as pessoas que algum dia viveram. De acordo com Fiódorov, todas as pessoas vivem às custas da morte de seus antepassados, vivem na medida em que os afastam, e isso torna cada geração culpada pela morte da anterior, ou seja, a torna criminosa. Justamente a salvação geral e a vida eterna eram consideradas por Fiódorov como as únicas opções moralmente aceitas. Os ensinamentos de Fiódorov “exigem o paraíso, o Reino de Deus, não no além, e sim aqui. Exigem a transformação da vida na Terra, da realidade terrena, transformação essa que deverá se espalhar por todos os corpos celestes e nos aproximar do mundo intangível do além”.¹⁰ Inclusive, em seus trabalhos, os conceitos de “além” e “corpo celeste”, retirados do vocabulário religioso cristão, começam a remeter ao espaço cósmico físico, “celeste” (de modo que surge até mesmo um tipo de homonímia, como resultado da combinação das duas linguagens). O paraíso terreno deve ser alcançado por meio do trabalho da própria humanidade, e não dado a ela de cima. Para a realização dessa causa comum, deve ser alcançada a unidade fraterna das pessoas e a síntese das culturas. Deverá ocorrer a união de todos os povos, de todas as classes (da *intelligentsia* e do povo), dos crentes e não crentes, a síntese da ciência e da arte, a síntese da razão teórica e prática e o domínio da natureza para a vitória sobre a morte.

Depois de influenciar muitas figuras da vanguarda russa, como Vladimir Maiakóvski e Velimír Khlébnikov, Pável Filónov e Andrei Platónov, os ensinamentos de Nikolai Fiódorov deixaram de ser citados já nos anos de 1930 e foram supri-

¹⁰ Idem.

midos junto com o utopismo da cultura revolucionária inicial (ainda mais porque a doutrina utópica de Fiódorov utilizava a linguagem conhecida da revelação religiosa ou mística, apesar de negar suas bases metafísicas). Nos anos de 1970, ocorreu (ainda que de forma não manifesta) um certo renascimento de suas ideias nas camadas neo-*pótchvennik*¹¹ da *intelligentsia* soviética, na prosa rural, em alguns círculos esotéricos e no trabalho de alguns cientistas. É ainda mais interessante a referência aberta a seu nome em livros de um autor tão oficial e membro do *mainstream* como Viktor Chklóvski desde os anos de 1930 e sobretudo a partir da época do degelo, quando suas raízes fincadas nas fontes semiesquecidas da vanguarda cultural russa davam a ele um peso simbólico complementar. E esse fato é ainda mais interessante porque em seus trabalhos iniciais, mergulhados no contexto vanguardista, não há qualquer menção ao nome de Fiódorov.

Ao introduzir a figura de Fiódorov em uma de suas obras tardias, Chklóvski imediatamente, com a destreza compositiva que lhe é característica, afirma sua ligação não apenas com a figura de Tolstói, canonizada pela cultura soviética, mas também com o presente soviético: “Liev Tolstói conhecia Fiódorov, e este último trabalhou na biblioteca, mais tarde ampliada e batizada de Biblioteca Lênin. Um dos alunos de Fiódorov, que também dava aulas para filhos de camponeses na escola de Tolstói, se tornará o homem com quem Katiúcha Máslova fugirá para o exílio distante no romance *Ressurreição*”.¹² No espaço limitado de algumas linhas, o aluno do filósofo que afirmava a possibilidade de se atingir a imortalidade terrena torna-se o protótipo do herói do romance *Ressurreição*, de Tolstói, romance esse que aborda a possibilidade da ressurreição espiritual. Por sua vez, o ascético espiritual e pensador utópico torna-se funcionário da Biblioteca Lênin. A coexistência de ideias, palavras e coisas no espaço de uma frase até mesmo em nível da sintaxe reproduz aquele horizonte de imortalida-

¹¹ FIÓDOROV, 1995, T. 1, p. 404.

¹² Apoiadores do *pótchvennitchestvo* (doutrina do solo), corrente relativamente independente na disputa entre ocidentalistas e eslavófilos no século XIX, cujo principal expoente é o escritor F. M. Dostoiévski. (N. do T.)

de dentro do qual estão presentes, ao mesmo tempo, autor e herói, protótipos reais e personagens literários, Liev Tolstói e Nikolai Fiódorov, Vladimir Lênin e Katiúcha Máslova. Aqui surge também um *tópos* conceitual importante para Fiódorov, a biblioteca, muito embora haja uma polêmica indireta entre Fiódorov e Tolstói sobre o papel social cumprido pela leitura e pelas bibliotecas como instituição cultural.

Para o Chklóvski tardio (bem como para o pós-estruturalismo que lhe é contemporâneo), a leitura é o outro lado da escrita. Ao destruir a unidade dos textos anteriores, a leitura permite a regeneração de seus elementos na unidade dinâmica de um novo texto, independentemente da intenção do leitor ou escritor posterior (luta ou herança, paródia ou estilização, renovação ou epigonismo). Aqui a história, mesmo quando se dá sob a forma de luta, resulta em história da ressurreição. Como escreve Chklóvski, “[...] a história da arte diferencia-se da história da técnica pelo fato de que, na primeira, as construções anteriores não morrem nem se tornam fantasmas. O velho ressuscita em uma nova unidade”.¹³ Fiódorov tinha outra posição, pois via a biblioteca como um espaço de animosidade e de classificação “não fraterna” da unidade do mundo e da humanidade em disciplinas separadas, linhas, estados e camadas:

“[...] a biblioteca, como coleção de livros, é uma esfera não de paz, mas de luta, de polêmica, e suas seções ou as rubricas do catálogo correspondem às ditas divisões da própria sociedade. Pela leitura já se absorve uma animosidade, educam-se e criam-se lutadores para cada um dos estados não fraternos da sociedade, para cada uma das seções não fraternas da biblioteca, para cada categoria do seu catálogo, pois a classificação dos livros é baseada no mesmo princípio de animosidade que faz as sociedades caírem em estados ou camadas não fraternas”.¹⁴

¹³ CHKLÓVSKI, Op. cit., p. 5.

¹⁴ Ibidem, p. 16. Nessa concepção de história da arte, pintada abertamente com as cores do existencialismo, revela-se a ligação entre o modelo de luta contra as gerações literárias anteriores. Sobre essa luta surgiu a teoria formalista da evolução literária e a ideia da sua ressurreição no interior do novo sistema literário que a substituiu. Nessa perspectiva, a dialética entre a luta declarada do velho contra o novo e a ideia oculta da ressurreição do passado

Por outro lado, a visão de Chklóvski sobre o museu coincide em quase tudo com as ideias de Fiódorov, para quem essa instituição é o testemunho vivo da busca do homem pela imortalidade.¹⁵ Iásnaia Poliána e Mikháilovskoe¹⁶ tornam-se lugares para os quais Chklóvski retorna frequentemente em seu “livro sobre o enredo”. O tempo do museu é descrito por Chklóvski como um espaço com uma complicada topologia temporal, na qual o passado integra-se ao presente, transmitindo energia para um movimento que abre diante do homem tanto o horizonte futuro quanto a profundidade do cosmos. Chklóvski descreve o gabinete de Tolstói em Iásnaia Poliána:

Na sala há uma estante, uma estante de livros, e nela um exemplar do *Dicionário Enciclopédico Efron & Brockhaus*. No dicionário, o verbete “marxismo”. O mundo no qual viveu Liev Nikoláievitch é enorme, nele tudo mudou. [...] Nesse mundo enorme como o cosmos, tudo se moveu; moveu-se o próprio ser. [...] Ele ultrapassou o tempo, como uma bandeira tremulando ao vento favorável. Ele se tornou essa bandeira, ergue-a entre lembranças e esperanças [...]. No dicionário enciclopédico, Liev Nikoláievitch, com a mão firme e hábil de quem sabia manejar a enxada e o lápis, destacou um trecho no verbete “marxismo”. Com lápis, foram destacadas as palavras “o ser determina a consciência”.¹⁷

No museu, a diversidade temporal das épocas transforma-se em unidade temporal pela via da coexistência espacial. A lembrança e a esperança, Tolstói e o verbete “marxismo” lido por ele, o passado de sua vida e o presente de sua casa-museu esboçam um *tópos* no qual não há morte e nada desaparece. O museu fornece uma imagem concentrada de um lugar onde as leis do movimento entrelaçam-se com as leis da conservação da matéria. “O ser determina a consciência” e a consciência dá

dentro do novo sistema pode ser vista também no formalismo dos primeiros tempos. Cf., por exemplo, TYNIÁNOV, 1977, p. 198: “Toda continuidade literária é, antes de tudo, uma luta, é a destruição do velho todo e a reconstrução dos velhos elementos”.

¹⁵ FIÓDOROV, 2015, p. 50 (ver também p. 82).

¹⁶ Ibidem, p. 32-138.

¹⁷ Propriedades rurais das famílias Tolstói e Púchkin, respectivamente. Ambas foram transformadas em museus. (N. do T.)

ao ser a possibilidade de realizar o seu potencial de transformação, que consiste na vitória sobre o tempo e sobre a finitude do espaço terreno.

Entretanto, ao fazer referência ao marxismo, Chklóvski aproxima-se mais da filosofia da natureza do romantismo (sobretudo de Friedrich Schelling), segundo a qual o desenvolvimento criativo é o princípio do próprio ser.¹⁸ Diferentemente do Chklóvski tardio, que acreditava na natureza, Fiódorov acreditava exclusivamente na necessidade de transformar a natureza, “uma vez que, se tudo o que existe é material, então tudo é passível de qualquer manipulação com a ajuda da tecnologia”.¹⁹ Se em Chklóvski o museu é uma tecnologia construída pelo homem para a exposição do próprio ser na coexistência simultânea de suas diferentes épocas, em Fiódorov o museu é uma tecnologia de exposição da vitória sobre o ser e sobre “as forças assassinas da natureza”:

O objetivo do museu não pode ser outro que não se tornar um *khorovod*²⁰ e um templo dos ancestrais, no qual justamente transformou-se o *khorovod*, ou seja, um ciclo solar, que devolve o Sol no verão, que desperta a vida em tudo que morreu durante o inverno. [...] A ação [...] do museu deve possuir uma força que de fato devolva a vida, que a presenteie. Isso acontecerá quando o museu se voltar para as próprias cinzas, quando ele construir as ferramentas que regulem as forças destrutivas e assassinas da natureza, forças essas que regulam a própria natureza.²¹

Dessa forma, de acordo com Fiódorov, o museu herda o ritual, mas adquire uma potência verdadeira em comparação com esse ritual: se o ritual reproduz apenas mimeticamente o ciclo natural, extraindo sua própria força das forças da natureza, o museu torna-se uma tecnologia efetiva de transformação e direção das forças naturais.

¹⁸ Cf., por exemplo, BERKÓVSKI, 1973, pp. 24-28.

¹⁹ GROYS, 2015, p. 9.

²⁰ Nome de uma antiga dança coletiva eslava, praticada em roda, e que representava o caráter cíclico da vida. (N. do T.)

²¹ FIÓDOROV, In: GROYS, 2015, p. 37-38.

Em Chklóvski, ao contrário, o museu é a exposição consciente do “procedimento” da própria natureza, que ao mesmo tempo renova e preserva o passado. O museu é a consciência determinada pelo ser e, ao mesmo tempo, o ser revelado no ato da consciência. Chklóvski iguala o retorno do passado ao eterno retorno dos ciclos naturais: “O passado não chega repentinamente, da mesma forma que a primavera e o inverno não chegam repentinamente. A natureza é a diversidade de sensações, é o correr do tempo. As flores, as árvores são testemunhas da busca do Sol por novos caminhos, testemunhas de uma sensação diferente do solo, da diversidade de sensações daquilo que nós chamamos simplesmente vida”.²² O passado não *passa*, e sim *chega*, como a primavera ou o inverno. A natureza, tanto quanto o museu, é a coexistência dos tempos diversos e, nesse sentido, é um “mundo sem tempo”.

Entretanto, no principal, Chklóvski segue Fiódorov totalmente, ao ver no museu “a expressão da memória geral de todas as pessoas, a reunião de todos os vivos, uma memória inseparável da razão, da vontade e da ação”.²³ Além disso, também como em Fiódorov, o museu, segundo a descrição de Chklóvski, é não apenas um lugar para a preservação do passado, mas também o lugar de sua encenação ritualística, de sua reprodução ativa. Graças ao museu, os descendentes não apenas lembram de seus ancestrais, mas os encarnam, os ressuscitam através de ações que anulam a diferenciação das épocas:

Em Mikháilovskoe cresceu uma floresta. Ela só cresce aqui, em toda a região é derrubada para fazer lenha. [...] A unidade militar e o *kolkhóz* que ficam nas proximidades organizaram uma festa em homenagem a Púchkin. Ele está presente a cada passo aqui. E então temos a floresta, os pinheiros enormes e, abaixo, uma placa com o nome do poeta. Esses elementos coexistiram, estiveram aqui e a memória sobre

²² CHKLÓVSKI, Op. cit., p. 9.

²³ FIÓDOROV, Op. cit., p. 54. Qualquer referência ao fenômeno da memória, tanto quanto a ideia da coexistência temporal de diferentes camadas do passado (a recodificação do tempo em termos de espaço), aplicada à história intelectual da primeira metade do século XX é, invariavelmente, encarada como uma menção à filosofia de Henri Bergson. Parece-me que o caso de Chklóvski nos obriga a falar sobre um pré-texto cultural mais recente da filosofia de Nikolai Fiódorov.

eles é instantânea, permanente. Eu olhei para o automóvel parado junto às raízes das enormes árvores e ele me pareceu relativamente pequeno em comparação com o nome pesado e curto do poeta. Mais adiante, no lago, entre os pinheiros, havia um carnaval. À frente iam pessoas com fantasias carnavalescas, os personagens do “Conto do tsar Saltan”; eles marchavam, já que eram soldados. [...] Depois apareceu um trenó puxado por três cavalos. No trenó estavam sentados uma garota com um casaco de pele e um velho cossaco com barba, e no casaco dele havia uma fita larga da Ordem de Santa Anna. Pugatchóv e, ao lado, Macha Mirónova. Dava para reconhecê-los. Logo depois deles vinha uma carruagem de guerra e sobre ela uma metralhadora. Junto à metralhadora estava Tchapáiev. “Como assim?” – perguntei, então, naqueles dias de festa em homenagem a Púchkin. Me responderam: “Tudo junto é melhor”. E eu me lembrei do pássaro-troika²⁴. ²⁵

Os pinheiros e o nome do poeta abaixo deles,²⁶ a natureza e a tecnologia, os trinta e três cavaleiros do conto de Púchkin e um pelotão de soldados soviéticos, Pugatchóv e Tchapáiev, o pássaro-troika, “a Rus inspirada por Deus” (*Almas mortas*) e os membros do *kolkhóz* que a habitam – tudo isso se funde em uma “reunião de todos os vivos” de tipo carnavalesca (Fiódorov). No entanto, diferentemente do pássaro-troika de Gógol, que não respondia quando perguntado para onde corria, o pássaro-troika amarrado com a “energia da ilusão” apressa-se rumo à imortalidade coletiva, que é obtida na causa comum da cultura e da construção do socialismo.

A processualidade do mundo e da percepção criativa, a formação da natureza e do homem estão no centro das atenções de Chklóvski. O “livro sobre o enredo” devolve ao conceito de energia (que, na linguagem soviética, tinha um significado ex-

²⁴ No original, “ptítsa-troika”, uma carruagem tipicamente russa, puxada por três cavalos e imortalizada por Gógol em seu clássico *Almas mortas*. (N. do T.)

²⁵ CHKLÓVSKI, Op. cit., p. 11.

²⁶ Referência evidente ao poema de Púchkin “Novamente visitei” (1835), no qual, por meio de uma fala endereçada ao bosque de pinheiros (“Olá, tribo / Jovem, desconhecida!”), ocorre a ressurreição mnemônica do passado no exílio de Mikháilovskoe, bem como a afirmação da imortalidade tribal do homem, adquirida por meio da continuidade das gerações, que são inscritas em uma mesma paisagem.

clusivamente racional, físico e tecnológico) a dimensão metafísica original que lhe é característica na filosofia de Aristóteles. Em Aristóteles, a energia é ação, atividade, é aquilo que se realiza, saindo do estado de potencialidade pura (em seu mais alto grau, ela se concentra no Deus Primeiro Motor Imóvel). Naturalmente, em Chklóvski esse conceito é utilizado com a correspondente correção de tempo e de contexto, elevando-se diretamente até Tolstói e remetendo à infinitude do conhecimento e à imortalidade da alma humana. “A vida está em movimento” – essa afirmação repete-se como um mantra ao longo de todo o livro.

Ao dedicar seu livro diretamente à análise dos diversos enredos literários (grande parte dos quais, em nível temático ou prático, está ligada com a questão da vitória sobre a morte), Chklóvski conceitualiza o próprio mecanismo do enredo como meio de expressão da mobilidade do ser, da relação entre diversos tempos e posições. Ele volta ao princípio do estranhamento, apenas de forma mais aberta do que nos manifestos iniciais, desnudando seu sentido epistemológico e até mesmo ontológico: “O escritor lava o mundo com seu enredo. O mundo como que se emaranha todo o tempo, empoeira-se. O escritor limpa o espelho do conhecimento com o enredo”.²⁷ Ao montar as diversas camadas da fábula de diferentes formas, o enredo permite deter o tempo, voltar àquilo que se perdeu, mudar o passado e prever o futuro. O enredo é a vitória da arte sobre o mundo material, não trabalhado pelo homem, sobre aquilo que Fiódorov chamava de “forças assassinas da natureza”.

Para o próprio Chklóvski, seus dois últimos livros (*A energia da ilusão* e *Sobre a teoria da prosa*, cuja estrutura consiste de três elementos: republicação de artigos de um livro homônimo de 1925, novos capítulos e a tentativa de ligar as duas épocas que estão por detrás desses textos) são uma tentativa de deter o tempo, mudar o passado e vencer a imposição da própria fábula biográfica. “O velho nunca morre” repete mais de uma vez um Chklóvski de 87 anos ao longo de seu livro de despedida, que tem como fator determinante do enredo a ve-

²⁷ CHKLÓVSKI, Op. cit., p. 29.

lhice do próprio autor, seu adeus ao leitor e a transmissão em herança da energia denotada por meio de uma combinação de metáforas sobre natureza, tecnologia e arte. “A energia da ilusão” aparece em seu livro como uma vitalidade geral em seu entrelaçamento com a literatura (e com a cultura em geral). É aquela energia da “causa comum”, que Tolstói herdou de Fiódorov, e Chklóvski de Tolstói. No entanto, se Fiódorov via essa energia na organização total da humanidade e no trabalho organizado comum com vistas à ressurreição dos ancestrais, e Tolstói, na eterna capacidade do homem de recomeçar infinitas vezes a busca criativa, Chklóvski vê nela uma consciência humana que “lava o mundo” e que permite ao homem enxergar este mundo como ele é na realidade, ou seja, em um estado de permanente formação, que nem sempre é reconhecível devido à sua condição “emaranhada e empoeirada”. Em outras palavras, a arte torna-se a portadora fundamental da “energia da ilusão”, da energia da “causa comum”.

De fato, Chklóvski descreve a literatura como aquela “causa comum” que, de acordo com a filosofia de Fiódorov, deve vencer a morte, ressuscitar os mortos, anular sinteticamente as fronteiras entre o vivo e o morto, entre a civilização e a natureza, destruir o tempo e abrir as portas do cosmos para a humanidade transformada. Segundo Chklóvski, “A arte, na multiplicidade de suas tentativas, em suas longas buscas, assenta o caminho pelo qual, um dia, caminhará a humanidade”.²⁸ Na arte, a formação do ser, seu movimento junto com o homem em direção ao futuro e a superação da rotina necessária para isso atingem seu grau máximo de consciência. Da mesma forma que o enredo dirige tecnologicamente a energia narrativa, ora aumentando a tensão, ora permitindo uma resolução, a arte como um todo representa o espaço no qual se desenrola o processo de formação, mudança, transformação e luta do novo contra o velho. Mas essa formação do futuro é, também, a ressurreição do passado, e essa luta é, ao mesmo tempo, a preservação do velho: “A grandeza da literatura reside no fato de que a velha compreensão e as compreensões contraditórias que

²⁸ Ibidem, p. 92.

vemos nos enfrentamentos não desaparecem. Elas se tornam o caminho para o futuro”.²⁹ Dessa forma, a arte para o Chklóvski tardio não é apenas o lugar para desenvolver um experimento que “assenta” o caminho para o futuro (embora ele também escreva sobre isso: “a arte às vezes pode chegar a um lugar onde o cientista ainda não esteve”³⁰). A arte é um futuro que não anula o passado. É um tipo completamente diferente de temporalidade, na qual a lei do desenvolvimento linear do tempo não funciona. E a eternidade não é uma forma de estática. Fiódorov também escreveu sobre a arte como uma forma especial de movimento, no qual o novo surge como um meio de ressurreição do velho. Segundo Boris Groys, “A tecnologia da arte para Fiódorov é uma tecnologia de preservação ou renascimento do passado. Na arte não há progresso. A arte consiste em outra tecnologia ou, mais precisamente, em outro uso da tecnologia, que passa a servir não mais à vida limitada, mas à vida eterna, ilimitada”.³¹ Junto com isso, a arte é o “projeto de uma nova vida”, cuja novidade consiste justamente na preservação do passado e na obtenção da imortalidade: “Não há uma obra artística de verdade que não produza alguma ação, alguma mudança na vida; nos grandes poemas há também um plano para tal modificação ou, melhor dizendo: *a produção artística é o projeto de uma nova vida*”³². (grifo do autor.)

O ser é um espaço tensionado e de camadas temporais artisticamente coexistentes. A arte é um meio para tomar consciência desse fato e instrumento de sua implementação na vida do homem. E se o passado não desaparece, e, sim, como escreve Chklóvski, “o velho ressuscita em uma nova união”, então o futuro (totalmente de acordo com as ideias de Fiódorov) está ligado com a saída do homem dos limites da Terra para o cosmos infinito. Também Chklóvski, em seu “livro so-

²⁹ Ibidem, p. 10.

³⁰ Ibidem, p. 323.

³¹ GROYS, Op. cit., p.13.

³² Fiódorov, Op. cit., p. 83. Cf. Fiódorov, 1995, T. 2, p. 216-227; Ibidem, p. 228-230. Sobre a arte como “ferramenta para a superação do tempo” há também a obra de outro cosmista russo, Valerian Muravióv, que trabalhou no Instituto Central do Trabalho entre 1924 e 1929. Cf. Muravióv, 1924, p. 10-17.

bre o enredo", retorna todo o tempo para o tema transversal do caminho e da estrela, concluindo suas análises literárias com imagens sobre o passado do romantismo russo e sobre o futuro da tecnologia, que estaria convocada a transformar o cosmos em uma esfera domesticada da morada humana. "Fiódorov dizia que era preciso ressuscitar todos os mortos. A humanidade deve colocar diante de si objetivos supostamente inalcançáveis, depois dessa ressurreição a humanidade deixará a Terra como se fosse uma velha antessala e, sem pressa, ocupará o cosmos".³³ Ou: "Mas a Terra é pequena para fazer a humanidade feliz. É preciso povoar pelo menos os planetas mais próximos. Fiódorov, um bibliotecário em uma bela biblioteca antiga, que serviu de base para a atual Biblioteca Lênin, bibliotecário, amante dos livros, monge de uma nova causa, dizia que a humanidade já se encontrava comprimida na Terra".³⁴ O passado e o presente se entrelaçam (como a "velha" biblioteca se dissolve, mas não desaparece na "atual", como o monge torna-se o serviçal de uma nova causa), e no ponto de intercruzamento, que é definido pela arte, encontra-se a saída para o cosmos.

Aqui também é preciso lembrar mais um texto de Chklóvski: "Konstantin Eduardovitch Tsiolkóvski" (1963), no qual o tema da morte, da sua superação e do sonho sobre o cosmos também revela seu pré-texto fiodoroviano e, ao mesmo tempo, afirma-se como parte fundamental do projeto soviético de conquista do cosmos. Tomando o destino de Konstantin Tsiolkóvski, Chklóvski novamente (como no caso com Liev Tolstói no livro *A energia da ilusão*) começa a discussão sobre seu herói com a figura de Fiódorov e seu livro *Filosofia da causa comum*. A ressurreição de todas as gerações mortas prevista por Fiódorov colocava inevitavelmente a questão do deslocamento físico de todos os ressurretos. O sonho sobre o cosmos foi a resposta a essa questão. A filosofia mística de Fiódorov impulsionou tanto o pensamento utópico, quanto o raciocínio construtivo de seu aluno Tsiolkóvski. Chklóvski não o diz aberta-

³³ CHKLÓVSKI, 1981, p. 5.

³⁴ Ibidem, p. 251.

mente, mas a lógica de seu texto revela, por detrás do sonho soviético da conquista do cosmos e da resolução técnica dessa tarefa, uma fonte utópica, para não dizermos mística. Começando a discussão sobre Tsiolkóvski, Chklóvski lembra de Aleksandr Dovjiénko, que morrera há seis anos. Lembra como ele discursou no II Congresso dos Escritores Soviéticos (1954):

Dovjiénko falou com inspiração que o homem voaria em direção às estrelas, praticamente amanhã, dentro de poucos anos. [...] Falou de Tsiolkóvski. Contou que este tinha um amigo que era farmacêutico e que os dois costumavam olhar as estrelas juntos com uma luneta. O filho do farmacêutico morrera. À noite, Tsiolkóvski foi visitá-lo. “Sentemos”, disse ele. “Falemos sobre as estrelas que não brilham, voemos junto com elas. Ele não verá o voo, e nós não veremos. Mas o homem voará”. Eles conversaram a noite inteira, falaram sobre filhos, amizade e o futuro. E o morto não ficou sozinho. Assim, pela última vez, o entristecido Dovjiénko falou diante de um congresso desatento sobre o espaço cósmico ainda não aquecido pela respiração humana e sobre as estrelas, tão necessárias à nova humanidade”.³⁵

A nova humanidade e o congresso de escritores reunido pela primeira vez depois da morte de Stálin, a morte de um garoto e dois velhos conversando sobre estrelas, o sonho de voar até o cosmos e a superação da morte como superação da solidão da existência individual – tudo isso se torna uma alegoria sobre o projeto espacial soviético, que revela seu substrato utópico fiódoroviano, o qual não desaparece, mas está presente organicamente, apesar de sua ausência formal como fonte oficial. A ilusão de Fiódorov revela-se uma parte indispensável do sonho de navegação estelar realizado pelo povo soviético. A conquista do cosmos é o outro lado da ressurreição dos mortos. O impossível é a estrada que leva ao difícil: “A ressurreição é uma coisa improvável, impossível, mas o esforço do navegador estelar era correto. A humanidade necessita de superobjetivos. A necessidade do sonho se revela não de imediato. [...] Depois da Revolução de Outubro, o sonho da na-

³⁵ CHKLÓVSKI, 1973, T. 1, p. 708.

vegação estelar é o sonho do povo soviético”.³⁶ Em certo sentido, pode-se dizer que o projeto fiodoroviano se realiza, mas em perspectiva contrária. Seu objetivo era atingir a imortalidade e a ressurreição dos mortos, para o que era indispensável atingir uma unidade social capaz de anular todas as diferenças. Essa unidade foi atingida justamente na comunidade total do povo soviético, que realizou outro sonho de Fiódorov: o sonho de sair dos limites da Terra. Falando do projeto espacial soviético, Chklóvski faz o gesto fiodoroviano de ressurreição dos mortos, e afirma que o cosmismo russo é o fundamento desse projeto. O velho – como repete Chklóvski tantas vezes – nunca morre, pois é parte da causa comum.



³⁶ Ibidem, p. 703-704.

Chklóvski descreve uma cena da história de seu curto encontro com Tsiolkóvski, a quem visitou em Kaluga, junto com um grupo dos estúdios Mosfilm, onde se começava a trabalhar numa película sobre o fundador do projeto espacial soviético: “Noite. Tsiolkóvski me perguntou: ‘O senhor conversa com anjos?’ ‘Não’, respondi... ‘Pela sua estrutura craniana, poderia dizer que sim’. ‘E o senhor?’ ‘Eu converso todo o tempo’”. (É preciso lembrar que Tsiolkóvski era quase completamente surdo).³⁷ E, assim, em meio a conversas com anjos, começou o trabalho para levar o homem até o espaço, trabalho este que Tsiolkóvski não concluiu, mas que transmitiu aos seus herdeiros: “Tsiolkóvski, depois de entregar ao Partido Comunista a tarefa de encontrar o caminho para as estrelas, logo morreu”, conclui Chklóvski, falando novamente sobre a morte exclusivamente no contexto de uma existência individual, depois da qual existe uma imortalidade coletiva e a realização do sonho utópico, realizável através da ligação – também coletiva – com a energia da ilusão.

Depois de analisar as referências explícitas a Nikolai Fiódorov e de demonstrar a existência de um nível semântico mais fundamental que faz referência à “filosofia da causa comum” e às ideias a ela associadas de domínio do tempo, preservação do passado e vitória sobre a morte, nós analisamos os trabalhos tardios de Viktor Chklóvski. Entretanto, a partir da camada fiódoroviana já revelada, pode-se encontrar ecos do cosmismo russo também nos primeiros trabalhos de Chklóvski, aqueles mais enraizados no movimento futurista (*A ressurreição da palavra* e *O lugar do futurismo na história da linguagem*, dos anos 1913 e 1914). O primeiro trabalho, em sua versão inicial oral, tinha um título ainda mais abertamente fiódoroviano: *A ressurreição das coisas*. A tese nele levantada – que pregava a ressurreição dos significados esquecidos (ou

³⁷ Ibidem, p. 708.

seja, de certa forma mortos) das palavras e de suas formas internas perdidas, o retorno do passado arcaico da linguagem, a ressurreição das palavras e das coisas – pode ser interpretada com a ajuda do referido pré-texto fiódoroviano. A atualização poética da etimologia, que devolve à palavra seu sentido imagético inicial, pode ser lida como análoga à ressurreição dos mortos. Por sua vez, o estranhamento pode ser lido como instrumento de tal ressurreição, graças ao qual o morto se torna vivo. Em seu manifesto de 1917 “A arte como procedimento”, Chklóvski usa, aparentemente, um modelo de trabalho da linguagem poética totalmente diferente – um modelo de revolução permanente, que afirma a necessidade de uma renovação constante e de destruição do velho que deixou de cumprir sua função poética. Mas também essa destruição pode ser vista como uma forma de revitalização, um meio de ressurreição.

Referências bibliográficas

- Berkóvski, N. I. *Romantizm v Germanii*. Leningrado: Khudôjestvennaia literatura, 1973.
- Chklóvski, V. B. “Konstantin Eduardovitch Tsiolkóvski”. In: _____. *Sobránie sotchiniénii v 3-kh tt.* Moscou: Khudôjestvennaia literatura, 1973, T. 1.
- _____. *Enérguia zablujdiénia*. Moscou: Soviétskii píssátel, 1981.
- _____. *Gamburgskii schiót. Stati – Vospominánia – Essé (1914-1933)*. Moscou: Soviétskii píssátel, 1990.
- FiÓdorov, N. F. *Sobránie sotchiniénii v 4-kh t.* Moscou: Progress, 1995.
- _____. “Muzei, ego smisl i prednaznatchiénie”. In: Groys, Boris. (org.) *Russkii kozmizm – Antologíia*. Moscou: Ad Marginem, 2015.
- Girard, René. *Kozel otpuschénia*. São Petersburgo: Izdatelstvo Ivana Limbakha, 2010.
- Groys, Boris. “Russki kozmizm: biopolitika bessmiértia”. In: _____. (org.) *Russki kozmizm – Antologíia*. Moscou: Ad Marginem, 2015.
- Kalinin, Ilia. “Teoria formalista do enredo: A fábula estrutura-

lista do formalismo". In: *Novoe Literaturnoe Obozriénie*. 2014. Nº 4 (128), pp. 97-125.

Merril J. "Folkloristícheskie osnovánia knigui Viktora Chklóvskogo 'O teorii prozi'". In: *Novoe Literaturnoe Obozriénie*. 2015. Nº 3 (133), pp. 197-213.

Muravióv, V. N. *Ovladiénie vriémenem kak osnovnáia zadátcha organizátsii truda*. Moscou: Edição do próprio autor, 1924, pp. 10-17.

Tiniánov, I. N. *Poetika. Istoria literaturi. Kino*. Moscou, 1977.

Tradução de Henrique Canary³⁸

³⁸ Mestre em História pela Universidade da Rússia da Amizade dos Povos (Moscou) e doutorando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

“Mujiue Marei”: análise contextual e *close reading**

Tatyana Kasatkina**

Resumo: “Mujiue Marei” é um texto único de F. M. Dostoiévski, em que ao longo de quatro páginas o escritor apresenta de modo evidente ao leitor a sua estrutura da imagem (a estrutura que reproduz cada coisa do mundo da forma como ela se revela ao olhar profundo do artista), seu método criativo e sua maneira de discutir temas teológicos. O método de *close reading* e contextual permitem analisar e descrever a estrutura da imagem, o método criativo e as formas de discussões teológicas, assim como enxergar o sentido e o objetivo da presença de textos artísticos no *Diário de um escritor* e analisar os profundos significados do conto propriamente dito, que descrevem o processo de transformação do olhar, o surgimento do “olhar do artista”, que é carregado de “lembranças trazidas da infância”, tão caras a Dostoiévski.

Аннотация: «Мужик Марей» - уникальный текст Ф.М. Достоевского, в котором на пространстве четырех страниц писатель наглядно представляет читателю свою структуру образа (воспроизводящую структуру всякой вещи в мире в том виде, в каком она открывается глубокому взгляду художника), свой творческий метод и свой способ богословствования. Метод пристального и контекстуального чтения позволяет нам проанализировать и описать эти структуру образа, творческий метод и способ богословствования, а также увидеть смысл и цель появления художественных текстов в составе «Дневника писателя» и проанализировать глубинные смыслы самого рассказа, описывающего процесс изменения взгляда, появления у автора «глаза художника», обеспеченный столь важным для Достоевского «воспоминанием, вынесенным из детства».

Palavras-chave: Dostoiévski, “Mujiue Marei”; estrutura da imagem; teoria da criação; teologia do escritor.

Ключевые слова: Достоевский, «Мужик Марей», структура образа, теория творчества, богословие писателя

* Artigo submetido em 02 de maio e aprovado em 09 de maio de 2018. Pesquisa realizada no Instituto de Literatura Mundial Górkí (IMLI), da Academia Russa de Ciência, com financiamento do Fundo Científico Russo (RNF, projeto no 17-18-01432). Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432).

** Doutora em Letras, presidente da comissão de estudo do legado artístico de F. M. Dostoiévski do Conselho Científico História da Cultura Mundial da Academia Russa de Ciência, diretora do Departamento de Teoria Literária do IMLI. E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Dostoiévski nos atrai como um grande filósofo, um grande teólogo, um grande cristão. Mas não podemos ouvi-lo nem como filósofo nem como teólogo sem compreendê-lo como artista, sem assimilar sua *linguagem artística*. A melhor forma de estudar essa linguagem é pelos textos artísticos presentes no *Diário de um escritor*, na medida em que aqui, lado a lado com artigos de publicística, Dostoiévski às vezes chega bem próximo da manifestação daquilo que é o ápice de sua expressão em textos artísticos.

No capítulo que antecede o mais curto entre os textos mais significativos de Dostoiévski, “Mujiue Marei”, o escritor propõe diretamente uma estrutura da imagem do homem da maneira como ele a vê e a representa em seus textos artísticos:

No homem russo de origem humilde é preciso saber distinguir a sua beleza das camadas de barbárie. Nosso povo, pelas circunstâncias de quase toda a história russa, se dedicou tanto à devassidão e foi tão corrompido, tentado e constantemente atormentado que chega a ser surpreendente que ele tenha sobrevivido preservando sua imagem humana, e ainda mais sua beleza. Mas ele preservou também a beleza de sua imagem.¹

Vemos aqui uma imagem que não é nem dupla, mas tripla.² Se sairmos da superfície para o fundo, ela pode ser descrita da seguinte forma: camadas de barbárie – imagem humana – beleza dessa imagem.

É característico que “Mujiue Marei” seja apresentado pelo autor na qualidade de conclusão desse raciocínio antecedente (e, em certo sentido, como substituição a ele: como texto em que é dito exatamente o mesmo e muito mais). Isso nos permite formular o objetivo geral do aparecimento de textos artísti-

¹ DOSTOIÉVSKI, 1981, vol. 22, p. 43.

² Cf. KASATKINA, 2015.

cos no *Diário de um escritor*. Eles são apresentados por Dostoiévski no momento em que a profundidade da generalização e clarividência comunicadas tornam praticamente impossível sua reprodução na forma de raciocínio, de maneira discursiva. É justamente nesse momento que Dostoiévski passa à representação do concreto, à imagem, ao “caso isolado”, atualizando a arte como forma de transmissão direta da *experiência*, da sensação, do sentimento, sem passar pelas etapas do conhecimento e compreensão, incontornáveis para o texto discursivo, voltado à razão e não ao coração. Dostoiévski, ao chegar às mais elevadas ideias, as oferece ao leitor de modo que ele possa assimilá-las sem raciocínio; de forma que a ideia possa germinar nele como uma semente guardada na cápsula do enredo, e brotar no momento adequado.

Eis como ele realiza essa passagem em “Mujiue Marei”:

Mas acho muito entediante ler sobre todas essas *professions de foi*, e por isso contarei uma anedota, aliás, não é nem uma anedota, apenas uma lembrança distante que, *por algum motivo*, gostaria muito de contar *justamente aqui e agora, na conclusão de nosso tratado sobre o povo*.³

Apesar da expressão direta da vontade do autor (“contar justamente aqui e agora”), “Mujiue Marei” é constantemente editado, lido e interpretado separadamente do *Diário de um escritor*, arrancado de seu contexto. E isso, sem dúvida, dificulta sua compreensão, na medida em que o texto artístico é importante não apenas como conclusão do raciocínio e sua tradução para um campo que ele geralmente não alcança, mas o raciocínio anterior ao texto também é extremamente importante para o autor, pois apresenta a perspectiva sob a qual o texto artístico deve ser apreendido, coloca o leitor no mesmo ponto em que o autor, oferece certas chaves para o texto.

De forma extremamente significativa e estruturalmente impecável, Dostoiévski começa seu conto sobre “apenas uma lembrança distante”, embora para o leitor, à primeira vista, isso pareça um tropeço do autor, uma incoerência e até certo descuido: “Naquela época, eu tinha apenas nove anos de idade...

³ DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 173. Grifos da autora. (N. da T.)

não, melhor começar com quando eu tinha 29 anos de idade”.⁴ Dostoiévski nos faz ver claramente que ele *intencionalmente* coloca uma recordação no centro de outra, combinando-as.

Compreendemos que tratam-se de *dois* acontecimentos, mas eles compõem *uma* recordação, pois um dos acontecimentos (o primeiro e mais importante) está *apenas* dentro de outro, mais tardio em termos temporais, mas sem o qual não haveria necessidade de recordar o primeiro. O primeiro acontecimento, à primeira vista, não é tão importante (por isso, inclusive, havia sido esquecido), mas adquire todo seu significado apenas ao se tornar o centro energético do segundo acontecimento. O primeiro acontecimento transfigura o segundo, mas o segundo é o único lugar em que ele *foi exigido*, e por isso ele pode renascer, manifestar-se, receber uma interpretação e revelar toda sua qualidade transformadora. O primeiro acontecimento despertou na memória de forma não consciente, apenas em termos narrativos, como uma obra de arte sentida, mas ainda não compreendida em toda sua profundidade, e foi percebido no momento em que se tornou vitalmente importante.

Precisamente aqui, Dostoiévski mostra de modo bastante “tecnológico” por que são tão importantes as lembranças da infância (as quais podemos esquecer completamente por um tempo), e como *funciona* aquilo que é descrito em *Os irmãos Karamázov*, em um olhar superficial, como certa afirmação sentimental e, por isso, duvidosa: “Muitos vos falam de vossa educação, mas uma lembrança maravilhosa, sagrada, conservada desde a infância, pode ser a melhor educação. Se o homem traz consigo muitas dessas lembranças para a sua vida, está salvo pelo resto da existência. Mesmo que guardemos apenas uma boa lembrança no coração, algum dia só isto já nos poderá servir como salvação”.⁵

Dois acontecimentos se combinam em uma recordação que, por sua vez, possui uma ação transformadora em relação a outros textos desse capítulo de *O diário de um escritor*, assim

⁴ Idem.

⁵ DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 996.

como dentro da recordação do primeiro acontecimento para o segundo. Surge uma estrutura textual tripartida, análoga à estrutura tripartida da imagem do homem proposta por Dostoiévski: texto publicístico – segunda recordação – primeira recordação.

Isso se inicia exteriormente, a segunda “recordação” surge com a descrição da “camada de imundice”: forçados se divertindo na Páscoa, sujeitos cuja imagem humana o Dostoiévski *daquele tempo* é inicialmente incapaz de perscrutar.

Antes de passar à recordação propriamente dita, observamos que mais à frente no texto será ressaltado de maneira especial que o conto é conduzido não pela pessoa de um narrador ou herói, mas justamente pela “minha” pessoa, a pessoa de Dostoiévski, o autor do *Diário de um escritor*. Aqui ele se distancia intencionalmente de outro texto sobre as galés, onde o narrador é ficcional, assinalando com isso a veracidade nesse caso:

Talvez tenham observado que até hoje não publiquei quase nada sobre minha vida nas galés, escrevi *Recordações da casa dos mortos* quinze anos atrás, usando um personagem ficcional, um criminoso que teria matado a esposa. A propósito, acrescento como detalhe, desde então muitos ainda pensam e afirmam que fui preso pelo assassinato de minha esposa.⁶

Mas, ao mesmo tempo, com essa referência ele evidentemente introduz “Mujique Marei” em relação contextual com *Recordações da Casa dos Mortos*. A partir desse momento, eles devem ser analisados como contexto próximo um do outro, e isso é fundamentado inclusive porque, na primeira parte de *Recordações*, o Natal é viva e detalhadamente analisado e profundamente sentido (como processo de surgimento do corpo único da humanidade), mas a Páscoa, que deveria ser o centro da segunda parte, é como que cortada, uma espécie de espaço vazio, um buraco em torno do qual se constrói o texto da segunda parte. Ali Dostoiévski, enfim, escreveu sobre a Páscoa, como ela era concebida por ele nas galés. Com sua insistência

⁶ DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 175.

na realidade e no fato de a narrativa ser feita por ele mesmo, ressaltou que o mistério da Páscoa, o mistério da possível ressurreição e transfiguração do homem, que sempre está presente e inextirpável dele, é o que de mais importante ele trouxe das galés. Contudo, ao mencionar aqui as *Recordações da casa dos mortos*, Dostoiévski ao mesmo tempo introduz em seu pequeno grande conto também o contexto do Natal, extremamente importante nele.

Assim, voltemo-nos à segunda recordação:

“Já era o segundo dia do ‘feriado’ na prisão, os forçados não tinham sido levados para o trabalho, havia muitos bêbados, xingamentos, a cada minuto começavam brigas em todos os cantos. Canções horríveis, baixas, *maidanes* com jogos de azar debaixo das tarimbas, uns presos, por algum excesso particular, espancados quase até a morte conforme sentença dos próprios camaradas e cobertos com casacos nas tarimbas até que voltassem à consciência e despertassem; algumas vezes chegavam a mostrar facas: tudo isso, nos dois dias de feriado, me atormentou até me deixar doente. De fato, nunca pude suportar sem repulsa uma farra popular regada a álcool, e especialmente aqui, neste lugar. Nesses dias, a chefia da prisão nem vinha dar uma olhada, não passava em revista, não procurava vinho, entendia que era preciso permitir que mesmo esses miseráveis se divertissem uma vez no ano, ou então poderia ser pior. Enfim, meu coração ardia de raiva. Encontrei o polonês M...tski, um dos presos políticos; ele me olhou de modo soturno, seus olhos brilharam e os lábios começaram a tremer:

‘Je hais ces brigands!’, rangeu ele a meia voz e passou direto. Retornei à caserna, apesar de ter saído feito um louco de lá apenas quinze minutos antes, quando seis homens saudáveis se atiraram de uma vez no bêbado tártaro Gazin para acalmá-lo e começaram a bater nele...”⁷

Aqui a ordem dos eventos é muito importante: a raiva arde no coração do narrador, suscitada pelo fato de que naquele momento ele não era capaz de ver nas pessoas que o cercavam nada além da excessiva camada de imundície, que ele toma naquele instante por essência do homem; é como se ele firmasse o olhar na terra que cobre o caixão sem supor houvesse

⁷ Ibidem, p. 173-4.

vida ali, ou melhor, é como se ele criasse esse caixão com seu olhar, como se em resposta a essa raiva de fora ressoassem palavras de ódio que sustentam que a imundície é *tudo* o que existe nesses “bandidos”; um ódio mortal, que deseja a destruição daquilo que odeia tão furiosamente.

Notamos que essas palavras não soam (ou não têm chance de serem compreendidas) até que a raiva surja internamente. Nosso interior condiciona o mundo ao nosso redor, é o que Dostoiévski parece sublinhar. Mas o mundo ao redor nos permite ver a monstruosidade daquilo que é internamente percebido como justa indignação. O mundo nos oferece uma ligação inversa clara e adequada – desde que estejamos dispostos a percebê-la. Podemos conhecer a nós mesmos apenas observando a forma como os nossos sentimentos se refletem no exterior. E depois de vê-los em sua forma verdadeira, teremos a chance e modificá-los.

Assim, o autor retorna à caserna. Ele está deitado e se entrega a lembranças, aparentemente numa tentativa de fuga daquela realidade miserável, mas de fato inicia o processo de ligação dela com a primeira lembrança e sua ulterior elaboração. E como que de passagem nos comunica como ele trabalha com os eventos da realidade para criar sua imagem *verdadeira*:

Essas lembranças surgiram por si mesmas, eu raramente as suscitava por vontade própria. Começava com algum ponto, um traço às vezes imperceptível, e então, pouco a pouco, tornava-se um quadro completo, uma impressão forte e integral. Eu analisava essas impressões, acrescentava novos traços àquilo que fora há muito vivido e, o principal, *corrigia, corrigia* sem parar: nisso consistia minha diversão.⁸

Do *detalhe* surge um *quadro completo*, que é *uma impressão forte e integral*. Essa passagem, aliás, indica uma forma de análise adequada ao modo de construção do texto de Dostoiévski: é justamente o detalhe, o traço quase imperceptível, que pode e deve ser seu ponto de partida, e seguindo as aventuras desse detalhe nós seremos capazes de reproduzir a linha de sentidos existentes no texto do escritor. A análise comple-

⁸ Ibidem, p. 175.

ta pode começar de qualquer ponto, de qualquer “traço imperceptível”, pois tudo no texto é entrelaçado e urdido, e não simplesmente entrelaçado, mas com esse “traço imperceptível” é tanto engendrado nele como se transforma a partir dele.

A impressão *forte e integral* está sujeita à análise do autor, ou seja, nela se oculta seu sentido profundo, são revelados “os fins e os princípios”, os quais não são mostrados ao leitor naquilo que é “essencial do visível e cotidiano” se colocarmos da maneira como ele flui, mas que podem ser revelados pelo artista “que tem olhos”; depois, por meio da *atribuição de novos traços*, esse pensamento, esse fundamento, essa base do universo,⁹ inicialmente observados apenas pelo autor, cada vez mais *se manifestam* no quadro total: por isso o próprio processo é chamado pelo autor de *correção*. Ao modificar os traços iniciais inerentes à lembrança, que não contribuíam para o surgimento do sentido do acontecimento e que, consequentemente, eram *fortuitos*, e ao atribuir novos *sentidos do acontecimento que se revelam*, o autor não altera, não distorce, mas *corrige* o quadro, aclara-o, permitindo a descoberta do sentido de forma maximamente clara, de modo que “o leitor, ao ler o romance, compreenda exatamente o pensamento do escritor, da maneira como ele o compreende ao criar a sua obra”.¹⁰

⁹ E como base do universo, como local dos “fins e princípios”, o herói de Dostoiévski, como lembramos no romance *Os irmãos Karamázov*, descreve a Bíblia: “Que livro são essas Sagradas Escrituras, que milagre e que força dá ao homem! É como se fosse uma estátua do mundo e do homem e dos caracteres humanos, e tudo isso nomeado e indicado para todo o sempre. E quantos mistérios resolvidos e revelados” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 400). Apontamos também para o fato de que os “fins e princípios”, que se encontram além dos limites do “essencial do visível e cotidiano”, é uma clara, embora alterada, citação: assim Cristo nomeia a si mesmo quatro vezes no Livro da Revelação de João: “Eu sou o Alfa e o Ômega, o princípio e o fim, diz o Senhor, que é, e que era, e que há de vir, o Todo-Poderoso (1, 8); “Eu sou o Alfa e o Ômega, o primeiro e o último” (1, 10); “Eu sou o Alfa e o Ômega, o princípio e o fim” (21, 6); “Eu sou o Alfa e o Ômega, o princípio e o fim, o primeiro e o último” (22, 13). Eis o centro profundo, a imagem interna recuperada pelo escritor que “possui olhos” em cada acontecimento da vida cotidiana.

¹⁰ Essa rica capacidade do leitor, reestabelecida pela realidade, de compreender inteiramente a intenção do autor ou, como diríamos hoje em dia, de interpretar de forma absolutamente adequada, é para Dostoiévski o único critério verdadeiro da arte: “Como reconhecer o caráter artístico em uma obra? Enxergar a harmonia, se possível completa, entre a ideia artística e a forma em que ela é apresentada. Digamos de maneira mais clara: o caráter artístico no romancista, por exemplo, é a capacidade de expressar seu pensamento em personagens e imagens de forma tão clara que o leitor, ao ler o romance, compreende o pensamento do

É interessante que nessa enunciação sobre a natureza da criação, cujas palavras-chave tomo emprestado aqui, Dostoiévski consolida afinidades de princípios da estrutura da imagem da realidade e da estrutura da imagem da grande obra de arte:

Com efeito, investigue algum fato da vida real, mesmo que não seja o mais incrível à primeira vista, e se o senhor tiver olhos e forças, descobrirá nele uma profundidade que não existe em Shakespeare. Mas a questão consiste no seguinte: aos olhos de quem e com as forças de quem? Não apenas para criar e escrever obras literárias, mas para simplesmente notar o fato é preciso também ser como que um artista. Para alguns observadores, todos os acontecimentos da vida se desenrolam na mais comovente simplicidade e são tão óbvios que não há sobre o que pensar, não há sequer algo que mereça ser visto [...] Contudo, é claro que nunca será possível esgotar todo o acontecimento, nem alcançar seu princípio e seu fim. Conhecemos apenas o essencial do visível e cotidiano, e ainda assim só de vista; já os fins e os princípios ainda representam para o ser humano algo fantástico”.¹¹

Por isso, os fatos da vida real não requerem uma reelaboração radical, mas apenas sua *correção*, e isso está longe de fazer de Dostoiévski um documentarista, e não destitui a integridade da obra de arte, que poderia parecer ser apresentada como mosaico de tais fatos “corrigidos”. Mas é preciso observar de passagem que a indicação dos fatos-protótipos no comentário aos textos deve ser acompanhada da análise das “correções” feitas pelo artista, do contrário o comentário apenas “espalhará” a obra de arte e desorientará o leitor, desviando radicalmente sua atenção da intenção do autor.

Dessa vez, na terrível caserna das galés, Dostoiévski se recorda de um encontro de sua infância com um “homem russo de origem simples”. Os vinte anos entre as lembranças são tirados como uma casca, como uma camada protetora, devolvendo ao autor a pureza infantil e a amplitude do mundo. Para ver o *interior* do outro, ele precisa antes de tudo recuperar o acesso ao

escritor exatamente da maneira como ele mesmo o compreendeu ao criar sua obra” (DOSTOIÉVSKI, 1978, p. 80).

¹¹ DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 353.

seu próprio *interior*, a si mesmo, que está encoberto pela casca da camada de imundice formada ao longo de vinte anos. Pois há coisas que não vemos não pelo fato de que elas estão ocultas por uma camada de imundice; há coisas que não vemos devido à nossa própria camada de imundice, que encobre nossa visão e bloqueia nossa capacidade de percepção. O autor precisa retornar a si mesmo até o momento (ou no momento mesmo) do encontro com a terrível e absoluta morte, que distorce radicalmente a perspectiva da visão humana; a morte que é a fonte de toda imundície e da qual tentamos nos esconder na casca do eu, ainda que o eu seja uma armadilha preparada pela morte para nós; a morte que se manifesta no conto pela imagem do lobo. Mas ainda voltaremos a isso.

O garoto brinca na natureza e ouve a pouca distância um mujiue que “lavrava firmemente no monte; o cavalo seguia com dificuldade e, de quando em quando, chegava até mim seu grito: ‘Eia, eia!’”¹². Se formos à propriedade Darovóie, que pertenceu à família de Dostoiévski, veremos que não há onde “lavar firmemente no monte”. O local é plano. E isso pode ser visto até mesmo pela descrição da região em “Mujiue Marei”. Sobre o que Dostoiévski começa a falar ao *corrigir* sua recordação? Ele fala de um movimento ascendente que não é físico, mas espiritual. A lavoura da terra é uma imagem do trabalho sobre si mesmo, do trabalho espiritual de elevação, da lavoura do próprio solo, sobre o qual deve cair e germinar o fruto da semente do Senhor, que é a semente da liberdade, como veremos adiante. Esse sentido é introduzido por Dostoiévski na imagem do mujiue que lava, *corrigindo* sua recordação.

De repente, o garoto que brincava tranquilamente ouve um grito: “É um lobo!”. Ele sai correndo, “fora de si pelo susto”, da mesma forma que, adulto, ele *corre* “feito um louco” da caserna ao ver os mujiues espancarem o tártaro bêbado, mas na primeira recordação, que se revela no coração da segunda e que está ligada a ela por termos de sinalização, ele “*corre* para a clareira na direção do mujiue que lavrava”.¹³

¹² DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 176.

¹³ Ibidem, p. 177.

Aqui, na recordação da infância, o mujique não é fonte de ameaça monstruosa, mas uma figura protetora e salvadora. Não é aquele *de quem* ele corre, mas *na direção de quem* corre. “Nosso mujique”. Dostoiévski apresenta de maneira surpreendente um claro “ritmo textual” em relação a essa situação. O garoto corre *do lobo*, mas só volta a si e se sente totalmente seguro quando em sua direção se atira “nosso cachorro Lobinho”.¹⁴ O defensor está oculto sob aquele que parece a fonte do perigo, pois quem leva o nome de lobo é um cachorro. Por isso é preciso buscar proteção não *contra* ele, mas *nele*. *Profundamente nele...*

Mas por que justamente o lobo assusta tão terrivelmente o garoto e se torna o símbolo do encontro com a morte, o símbolo do medo da morte? O lobo para a criança não é um rival, um inimigo, mas precisamente o mais puro pavor, pois a criança é apenas *alimento* para o lobo. “Chega um lobo cinzento e agarra pela lateral”, essa é uma canção de ninar sobre a morte. O conflito com o lobo é a materialização total do pequeno homem. Essa sensação de ser *quase o alimento* ressurge no autor diante dos forçados. “Bandido”, aquele que consegue seu sustento tirando a vida do homem por uma migalha. Nesse sentido, é significativo o relato recordado por Dostoiévski nas galés e registrado no “Caderno siberiano” do bandido que passava sermão em seu filho, que havia esfaqueado um mujique e tirado dele apenas uma cebola: “Idiota! Uma cebola, um copeque [...] Cem almas, cem cebolas, aí sim tem um rublo”. *O outro traz a morte* – é isso o que Dostoiévski sente e de que pretende fugir na Grande Festa da Ressurreição.

O mujique Marei é aquele que salva a criança do medo da morte, mas para o adulto ele transforma a sensação de morte em seu contrário: *o outro traz a vida e protege contra a morte*.

São extremamente importantes as palavras que Marei usa para acalmar o garoto.

¹⁴ Ibidem, p. 178.

– Mas o que é isso, que lobo? Foi impressão sua, veja! Que lobo pode haver aqui? – murmurou tentando me dar alento. Mas eu tremia todo e agarrava ainda mais forte seu casaco, devia estar muito pálido. Ele me olhou como um sorriso intranquilo, parecia alarmado e preocupado comigo.

– Se assustou mesmo, hein! – balançou a cabeça. – Já chega, querido. Ei, rapazinho!

Ele estendeu a mão e, de repente, afagou minha bochecha.

– Bem, já chega, que Cristo esteja contigo, faça o sinal da cruz.

Mas eu não fiz, os cantos dos meus lábios tremiam e, parece, isso o impressionou muito. Devagar, estendeu o dedo gordo, sujo de terra e com uma unha preta, e tocou suavemente meus lábios agitados.

– Ei, calma – ele sorriu para mim com um sorriso maternal e demorado. – Meu Deus, o que é isso, se acalme!

Enfim, entendi que não havia nenhum lobo [...]¹⁵

Inicialmente, Marei diz ao garoto (que ele chama de “querido” e “rapazinho”, palavras que criam dentro da narrativa uma atmosfera de nascimento da criança, amparada pela estranha e repetitiva exclamação “Ei”),¹⁶ que Cristo está com ele, e que ele deve fazer o sinal da cruz. Mas isso ainda não acalma o garoto. Em seguida, o sorriso de Marei, que antes era “intranquilo”, se torna “maternal”, e dizendo frases aparentemente incompreensíveis, compostas de interjeições, na verdade se dirige ao garoto com a palavra “Senhor”. Depois disso ele, enfim, compreende que não existe nenhum lobo. Estranhamente, Dostoiévski mostra aqui o processo de nascimento de Deus no homem, da sensação em si mesmo da imagem divina, independente da morte, que é vencida por Cristo. Pois se Cristo está com você, isso ainda não diz nada sobre sua imortalidade. Mas se Cristo está em você, a morte não existe. O outro se torna uma extensão na qual Deus pode nascer em você. No pequeno Dostoiévski, Deus nasce no olhar do mujique Marei. O Dostoiévski adulto compreende que ele pode dirigir ao outro esse olhar que faz nascer.

¹⁵ Ibidem, p. 177-8.

¹⁶ Aqui é preciso ressaltar que a palavra empregada por Dostoiévski, *ródnyi* (vertido como “querido”), designa uma forma de tratamento carinhosa, e que sua raiz é a mesma do verbo *rodít* (dar à luz). (N. da T.)

Em “Mujiue Marei” é muito importante o fato de que o lobo na realidade não existe. O grito do lobo é ouvido apenas pelo garoto. Já o cachorro Lobinho existe. O lobo que deixou o garoto fora de si de susto é apenas uma miragem, um erro de percepção, uma ameaça trazida por rumores e relatos de outrem. O cachorro Lobinho, que o deixou “completamente animado” (não apenas voltou a si, mas como que despertou internamente), é uma realidade direta e indubitável.

Por isso, o olhar de Dostoiévski se altera radicalmente:

Então, quando saí da tarimba e olhei ao redor, lembro-me de sentir subitamente que podia olhar para aqueles infelizes de uma forma completamente diferente, e que, de repente, como que por um milagre, todo o ódio e raiva tinham desaparecido do meu coração. Caminhei, olhando com atenção no rosto daqueles que encontrava. Esse mujiue difamado e de cabeça raspada, com marcas no rosto, bêbado, bradando sua rouca e embriagada canção, pode ser aquele mesmo Marei: com efeito, eu não consigo perscrutar seu coração. Naquela mesma noite, encontrei-me outra vez com M...tski. Infeliz! Nele não poderia haver quaisquer reminiscências de nenhum Marei, ele não via nada nas pessoas, além de ‘Je hais ces brigands!’. Não, naquela época esses poloneses sofreram mais do que os nossos!”¹⁷

Assim se reestabelece para Dostoiévski a *imagem humana* nos forçados estigmatizados. Graças à sua recordação de infância, ele aprende a ver *através* da camada de imundície, ele adquire o “olhar do artista” que penetra fundo as coisas. Mas, vejamos, ele não se orgulha disso diante do preso polonês, mas se compadece dele. Dostoiévski compreende que aquilo que lhe foi concedido naquele instante, aquilo que abriu seus *olhos*, não é um mérito, mas um *privilégio* recebido graças à recordação da infância. Um privilégio que ele agora tem a obrigação de compartilhar com os demais, com qualquer membro da humanidade (o artista, em certo sentido, se torna a visão recuperada de toda a humanidade, ele é o órgão da humanidade toda, que deve cumprir sua obrigação), e especialmente com aqueles que não tiveram nenhum Marei na infância.

Não apenas a imagem humana se reestabelece, mas também sua *beleza*. E a beleza da imagem é sempre *feminina* em

¹⁷ Ibidem, p. 180.

Dostoiévski. “A imagem humana” do mujiue lembra o Deus-Pai como ele às vezes é representado: “um mujiue de uns cinquenta anos, corpulento, bastante alto, com muitos fios grisalhos e sua vasta barba castanho-escuro”.¹⁸ Mas o nome do mujiue *não existe* (“não sei se existe tal nome”,¹⁹ escreve Dostoiévski), ou seja, não existe a forma masculina na língua russa (nas línguas europeias ele é bastante comum), pois é o nome feminino “Maria”. E Dostoiévski se lembrará nas galés de sua ternura feminina, *maternal*.

[...] recordei-me daquele sorriso *maternal* e carinhoso do pobre mujiue camponês, de seu sinal da cruz, de seu aceno com a cabeça: ‘Se assustou mesmo, hein, rapazinho!’. Mas em especial daquele seu dedo gordo, sujo de terra, com o qual ele suavemente e com tímida ternura tocou meus lábios trêmulos. É claro que qualquer um confortaria uma criança, mas naquele encontro solitário aconteceu algo inteiramente diverso, e ainda que eu fosse *seu próprio filho*, ele não poderia me dirigir um olhar que irradiasse amor mais puro; mas o que o levou a fazer isso? Ele era nosso servo, e eu o filho de seu senhor, ninguém ficaria sabendo como ele me afagou e nem o recompensaria por isso. Será que ele amava tanto assim as crianças pequenas? Existem pessoas desse tipo. O encontro foi solitário, no campo vazio, e apenas Deus, quiçá, viu lá de cima que sentimento humano profundo e esclarecido e que *ternura delicada*, quase *feminina*, pode existir no coração de um mujiue russo bruto, bestialmente ignorante, que ainda não esperava ou mesmo imaginava sua liberdade.²⁰

“O mujiue forte e corpulento com vasta barba”, no fundo de sua imagem, onde sua *beleza* se revela, é Mãe que cuida, protege e é infinitamente misericordiosa²¹ (o dedo de que o au-

¹⁸ É praticamente assim que Deus-Pai será representado no mural de teto na Fortaleza de Milão (Castello Sforzesco), na capela de Herzog (século XV).

¹⁹ Ibidem, p. 177. Justamente devido à “dúvida” do autor, os pesquisadores seguem um caminho evidentemente falso, explicando o nome “Marei” como variante popular de “Mário” e realizando, com base nisso, um longo embate do “nosso mujiue” com o chefe militar romano. Cf.: VETLÓVSKAIA, 2018, n. 1. Da existência do nome Marei, Dostoiévski não duvidava, mas justamente aqui era necessário que o leitor sentisse toda a inverossimilhança do acontecido. Esta é outra “correção” intencional, uma vez que, segundo a recordação de A. M. Dostoiévskia, “Marei” se chamava Mark (Cf. DOSTOIÉVSKI, 1981, p. 344).

²⁰ Ibidem, p. 179-80.

²¹ Assim também, o Deus-Pai representado na Fortaleza de Milão, debaixo da vasta barba,

tor se recorda *especialmente*, sujo de terra e gordo [ou seja, de carnalidade acentuada: de fato Maria é a origem do corpo de Deus], com o qual ele comunga a terra com o garoto assustado, em combinação com o nome, reproduz uma imagem muito significativa para Dostoiévski: “Mãe de Deus – Mãe Terra”).

Assim a beleza salva o mundo, se formos capazes de desenterrar a imagem humana da camada de imundície e enxergar a imagem humana através da camada de imundície dos outros. Depois, das profundezas de sua imagem humana sólida, corpulenta, forte e protegida, liberar *sua beleza* indefesa (pois não se protege), impensadamente dispensada, infinitamente misericordiosa.

Mas Dostoiévski não apenas faz uso do nome da Mãe de Deus para a criação e revelação de sentidos de seu próprio texto artístico. Ele também, ao mesmo tempo, se utiliza de seu texto para fazer a exegese do texto bíblico. E se em primeiro lugar há a ação do escritor, em segundo há a ação do teólogo. Esse é o princípio geral da criação de suas obras: Dostoiévski, ao “unificar” seu texto com o texto bíblico ou com a história cristã por citações e alusões, em seguida, no próprio “corpo” do texto artístico, em seu enredo e estrutura revela sentidos inesperados da fonte, comunica algo não apenas sobre o personagem, mas também sobre Cristo. Em outras palavras, ele inicialmente usa a alusão para comunicar sentidos complementares ao texto, no qual a alusão é introduzida, em seguida, para comunicar alguns sentidos complementares sobre o texto ao qual a alusão se refere. Ao combinar o texto bíblico ou o enredo com aquilo que é concretamente narrado por ele em certo momento da história, ele retira o estranhamento de nossa percepção da história bíblica, é como se ele nos lançasse em seu abismo, fizesse dela não uma abstração teológica, mas uma novidade, um “escândalo” e uma “loucura”.²²

Assim, voltando à última citação apresentada, tentaremos compreender agora não o que a imagem de Maria oferece para a compreensão da imagem de Marei, mas o que a imagem de

revela um delicado peito desnudo feminino. De modo geral, a representação do “Pai que alimenta” não era muito frequente, mas estava longe de ser excepcional na arte cristã.

²² Cf. Coríntios, 1, 23.

Marei oferece para a compreensão de Maria. Como Dostoiévski, por meio da confrontação dessas imagens, implode nossa rígida e falsa representação da Mãe de Deus. Pelo encontro do mujiue *animalesco e ignorante* com o filho de seu senhor, pelo serviço humilde e amoroso do subalterno, mas ainda o mais forte, prestado ao seu frágil e impotente superior, Dostoiévski revela a distância que separa o homem – Marei – de Deus e de seu filho. Ele nos obriga a sentir essa irrepresentável distância entre aquilo que para nós é muito mais fácil imaginar e compreender. A infinita distância e toda a firmeza e liberdade de Maria, que decidiu e desejou superar essa distância (ou menosprezá-la, como Marei, num impulso de amor e cuidado) e tomar como “próprio filho”, com a ternura maternal daquele que, enfim, é para ela mais do que o “filho do senhor”, seu Deus (e aqui o gesto de Marei atua de maneira absolutamente particular, com os dedos sujos de terra tocando os lábios do garoto: assim a Mãe apresenta a terra à Prole que não pertence à terra: apresenta-a à sua desgraça e pobreza, mas também àquilo que proporciona seu crescimento. Cristo irá repousar duas vezes no ventre da terra: no Natal e no Sepultamento, a terra dá a luz a ele nesta e na outra vida.

Mas sua abnegada aceitação e cuidado maternal e terno com o Superior é o caminho não apenas para a sua liberdade, mas para toda a humanidade (assim como a iluminada ternura de Marei é para Deus [e para Dostoiévski] prova de sua prontidão para a liberdade de todo o povo russo). A partir de então, Deus vê nas profundezas de cada homem aquela que respondeu ao seu chamado e com desvelo tomou para si a tutela de sua fragilidade infantil. Da mesma forma, nas profundezas de cada forçado, Dostoiévski vê Marei.

A beleza *de qualquer* homem se torna indestrutível para Deus, pois foi cuidada e protegida pela Mãe de Deus. No universo da interpretação teológica, podemos ler mais a fundo a citação apresentada como prova da infinita e imortal esperança de Deus no homem, diante de cuja liberdade da vontade humana estão fechados todos aqueles que não lhe abriram os movimentos do próprio coração:

Então, quando saí da tarimba e olhei ao redor, lembro-me de sentir subitamente que podia olhar para aqueles infelizes de uma forma completamente diferente, e que, de repente, como que por um milagre, todo o ódio e raiva tinham desaparecido do meu coração. Caminhei, olhando com atenção no rosto daqueles que encontrava. Esse mujique difamado e de cabeça raspada, com marcas no rosto, bêbado, bradando sua rouca e embriagada canção, pode ser aquele mesmo Marei: com efeito, eu não consigo perscrutar seu coração.²³

Dessa forma, a páscoa nas galés se torna para Dostoiévski o momento de seu nascimento como artista, de abertura de seus “olhos de artista”, capazes de ver o homem como *beleza* (Maria, que na Anunciação *permite* que Deus fique com o homem, ou seja, revela e realiza a possibilidade de transfiguração de qualquer homem em Homem de Deus) encerrada na *imagem humana*, que pode se tornar seu caixão coberto, como a terra, a *camada de imundície*, mas a imundície pode se converter em terra fértil, e a imagem humana pode se tornar o local de ressurreição da beleza. Então, é possível transfigurar-se a si mesmo e aos outros, como se tornou “vivo” o caixão do Senhor, “fonte de nossa ressurreição”²⁴.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DOSTOIÉVSKI, F. M. “Dois suicídios”. In: *Contos reunidos*. São Paulo: Editora 34, 2017. Tradução de Priscila Marques.
- _____. “Mujique Marei”. In: *Clássicos do conto russo*. São Paulo: Editora 34, 2015. Tradução de Priscila Marques.
- _____. *Os irmãos Karamázov*. São Paulo: Editora 34, 2008. Tradução de Paulo Bezerra.
- _____. *Pólnoe Sobránie Sotchiniéni v tridtsati tomakh*. Leningrado: Naúka, 1978, vol. 18.
- _____. *Pólnoe Sobránie Sotchiniéni v tridtsati tomakh*. Le-

²³ DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 180.

²⁴ “Portador da vida, mais belo que o paraíso, realmente mais resplandecente do que qualquer palacete real, Cristo, Vosso túmulo é a fonte de nossa ressurreição”. Hino de Páscoa da Igreja Ortodoxa.

ningrado: Naúka, 1981, vol. 22.

KASSÁTKINA, T. *O sagrado no cotidiano*: a imagem dupla nas obras de F. M. Dostoiévski. Moscou: IMLI-RAN, 2015. Disponível em: <<http://biblio.imli.ru/index.php/teor-litr/597-svyashchennoe-v-povsednevnom-dvusostavnyj-obraz-v-proizvedeniyakh-f-m-dostoevskogo>>

VETLÓVSKAIA, V. E. “Diário de um escritor” de 1876: sobre “Mujiqie Marei”. In: *Dostoiévski i mirováia kultura. Filologúitcheski jurnal*. Moscou: IMLI-RAN, 2018, nº 1.

Tradução de Priscila Marques²⁵

²⁵ Priscila Nascimento Marques é tradutora, mestre e doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde atualmente realiza estágio de pós-doutoramento (bolsa Fapesp, processo 2015/17830 -1). E-mail: priscilanm@gmail.com

Стратегия передачи слов-реалий в переводе на португальский язык рассказа И.С. Тургенева «Хорь и Калиныч» из цикла «Записки охотника»*

Мария Михайловна Мазняк**
Ольга Сергеевна Фомина***

Аннотация: В статье анализируются способы передачи с русского языка на португальский культурно-маркированных слов – реалий на примере текста И.С. Тургенева «Хорь и Калиныч». Приводится краткая история создания цикла «Записки охотника», а также ретроспективная история его переводов на иностранные языки.

Abstract: This article considers the transference ways of the culturally-marked words – realia - from Russian to Portuguese in Ivan Turgenev's Khor and Kalinych. A brief history of the collection Notes from a Hunter's Album as well as a retrospective history of its translations into foreign languages are given.

Ключевые слова: реалия; перевод; Тургенев; эквивалентность; русский язык; португальский язык; аналог.

Keywords: realia; translation; Turgenev; equivalence; Russian language; Portuguese language; analogue.

1. О цикле И.С. Тургенева «Записки охотника»

* Artigo submetido em 22 de fevereiro e aprovado em 27 de fevereiro de 2018.

** Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры романской филологии Филологического факультета Санкт-Петербургского Государственного Университета, постоянный член CompaRes. Основная сфера деятельности: португальский модернизм, поэтика, фонетика португальского языка, постколониальный дискурс, перевод. mmmazniak@mail.ru.

*** Студентка 4 курса португальского отделения кафедры романской филологии Филологического факультета Санкт-Петербургского Государственного Университета, fomina.olga96@gmail.com.

В 1847 году в некрасовском «Современнике» появился «Хорь и Калиныч» - первый очерк из «Записок охотника», который принёс Тургеневу широкую известность. Разнообразие содержания цикла соответствует богатство жанровых форм: бытовой очерк, рассказ, психологическая новелла, «картинка с натуры», лирический этюд, пейзажная зарисовка – все эти жанры, проникнутые философскими размышлениями, оказались равно доступны писателю, сумевшему внести свой вклад в развитие русской новеллистической прозы.

Обстоятельства появления на страницах литературного журнала рассказа «Хорь и Калиныч» были описаны Тургеневым в воспоминаниях: «Только вследствие просьб И.И. Панаева, не имевшего чем наполнить отдел «Смеси» в 1-м номере «Современника», я оставил ему очерк, озаглавленный “Хорь и Калиныч”»¹. Возможно, что подзаголовок «Из записок охотника» был сознательно дан Панаевым с целью привлечь читателя к весьма распространённому в 30-40-е годы XIX века жанру охотничьих рассказов. Возможно, также, что смысл «внешнего» для рассказа названия носит более глубокий и более обобщённый смысл. Охотник может восприниматься как сторонний, почти беспристрастный и одновременно заинтересованный наблюдатель, наделённый даром глобального созерцания, подмечающего даже самые мелкие детали; он - очевидец, свидетель, летописец, является одновременно и своеобразным проводником между персонажами и читателем. Почти все встречи охотника с героями рассказов цикла происходят почти случайно: в поисках ночлега, хороших охотничьих мест, по пути, но всегда эти встречи – неожиданные открытия как для рассказчика, так и для читателя. Известный

¹ Тургенев И.С. Записки охотника; Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1979. С. 11.

литературный критик В.Г. Белинский пророчески определил творческую судьбу Тургенева: «Вы и сами не знаете, что такое «Хорь и Калиныч», - писал критик автору. – Судя по «Хорю», Вы далеко пойдёте. Это Ваш настоящий род...»².

«Записки охотника» создавались Тургеневым в атмосфере намеченного в ряде европейских литератур эстетического, или точнее, неэстетического переосмысления действительности, нашедшего своё отражение в движении к «низам» общества, к народу, к простому человеку, что не раз отмечал Белинский: «настоящий род таланта Тургенева физиологический очерк разных сторон русского быта и русского люда»³.

Художественный принцип «физиологического очерка» - подчёркнутая достоверность изображения – совпадал с самой природой таланта Тургенева: рисовать с натуры. С первой же страницы рассказа «Хорь и Калиныч» читатель вовлекается в привычное для «физиологического очерка» рассуждение о том, чем отличается мужик Орловской губернии от мужика Калужской губернии. Автор специально сопоставляет два основных психологических типа – и именно это делает сюжетом очерка. Мужики предстают здесь как некие объекты изучения, достойные самых скрупулёзных, детализированных описаний (внешности, уклада жизни, воззрений и т.п.) Его образы большей частью имели реальные прототипы, их отдельные черты автобиографичны, в языке много этнографических «эссенций»⁴.

Сохранились многочисленные мемуарные свидетельства о существовании реальных прототипов тургеневских героев из «Записок охотника». Так, реальным лицом был знаменитый Хорь, мужик, «наделённый государственным умом» и «лбом Сократа». Известно, что А.А.

² там же. С. 574.

³ там же. С. 7.

⁴ Тургенев И.С. Записки охотника; Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1979.

Фет записал свои впечатления от встречи с этим русским крестьянином, которого обессмертил Тургенев:

В запрошлом году, в сезон тетеревиной охоты мне привелось побывать у одного из героев тургеневского рассказа «Хорь и Калиныч». Я ночевал у самого Хоря. Заинтересованный мастерским очерком поэта, я с большим вниманием всматривался в личность и домашний быт моего хозяина. Хорю теперь за восемьдесят лет, но его колоссальной фигуре и геркулесовскому сложению лета нипочём⁵.

Эта книга принесла Тургеневу всемирную славу. Вскоре после выхода в свет первого отдельного издания «Записки охотника» получили известность в Европе и Америке. Первые переводы «Записок охотника» стали появляться уже в 50-е годы XIX века во Франции, Германии, Англии, затем Дании и других европейских странах.

Интересна судьба переводов «Записок охотника». Первый перевод цикла на французский язык вышел в самом начале войны 1854 года и явился скорее не пропагандой русскоязычной культуры, а орудием политической борьбы. Тургенев, не удовлетворённый не только качеством перевода, но и политической ситуацией, возникшей в связи с выходом первого французского издания, выступил с открытым письмом, в котором выразил свой протест. Но даже этот далеко не блестящий перевод заставил французских писателей обратить внимание на автора «Записок охотника» - и в первую очередь Проспера Мери-ме, ставшего впоследствии не только популяризатором творчества Тургенева во Франции, но и другом русского писателя. В 1858 году во Франции вышел перевод «Записок охотника», выполненный Ипполитом Делаво, одним из лучших славистов того времени. Перевод был сделан при непосредственном участии самого Тургенева. Это единственный авторизованный перевод «Записок охотника», что и значит на титульном листе книги: «единственное издание, авторизованное автором»⁶.

⁵ там же. С. 579.

⁶ Тургенев И.С. Записки охотника; Повести и рассказы. М.: Худож. лит. С. 582.

В Германии переводы рассказов из «Записок охотника» начали появляться уже в 1849 году, то есть значительно раньше, чем в других странах Европы. Однако известность и популярность «Записок охотника» среди немецких читателей утвердилась с середины 50-х годов, после выхода в свет двухтомного издания в переводе Августа Видерта, который был также одним из лучших интерпретаторов этих произведений для европейского сознания.

Английские читатели впервые познакомились с рассказами из «Записок охотника» в 1855 году на страницах популярного в то время журнала "Household Words" («Вседневное слово»), редактором которого был Чарльз Диккенс.

Несколько позже возник интерес к произведениям Тургенева в Америке. Одним из популяризаторов писателя был литературный критик Томас Перри, много писавший о Тургеневе ещё в 70-х годах XIX в. Именно Северная Америка эпохи аболиционизма была особенно открыта гуманистическому голосу писателя за освобождения крепостных крестьян.

Отметим также, что переводы «Записок охотника» появлялись во второй половине XIX века на датском языке, откуда началось их распространение по скандинавским странам; ещё при жизни Тургенева «Записки охотника» были переведены на финский язык⁷; отдельные рассказы цикла переводились на славянские языки Восточной Европы.

В истории переводов на зарубежные языки русской художественной прозы ранним переводам «Записок охотника» также принадлежит весьма важное место: их многочисленность и наличие ряда близких по времени повторных переводов того же русского текста, выполненных разными лицами, позволили сразу же сделать подробные сопоставления этих переводов в пределах одного или даже нескольких языков (немецкие, фран-

⁷ Отметим, что в это время Финляндия входила в состав Российской Империи.

цузские и английские переводы «Записок охотника» появились почти одновременно) и тем самым глубже проникнуть в существо русского оригинала; обилие критических отзывов и рецензий, вызванных этими изданиями, ещё более способствовало возможности на основе изучения этих переводов сделать некоторые важные теоретические обобщения – о первоклассных качествах русского литературного языка, о лучших способах его передачи средствами иностранной речи. Тургенев пристально и с большим вниманием следил за всеми этими переводами, сверял их с русским текстом, давал советы переводчикам, протестовал против допущенных ими искажений. В результате основные европейские литературы едва ли не в первый раз получили образцовое произведение русской художественной прозы в наиболее близком к оригиналу виде. Последствия этого и для самого Тургенева и для судьбы за рубежом русского художественного слова были очень значительны.

В издание 1874 года вошли двадцать пять рассказов, и с тех пор состав «Записок охотника» никогда больше не менялся.

В середине XIX века «Записки охотника» были уже широко распространены во всех странах Европы. С тех пор критическая литература об этом произведении Тургенева росла повсеместно; множились также и переводы книги на всё возрастающее количество языков.

2. Слова-реалии и особенности их перевода

Проблема непереводимости оригинального текста всегда была и остаётся актуальной для теории и практики перевода. Реалии как безэквивалентная лексика, представляют собой особую трудность при переводе не в последнюю очередь потому, что они являются абсо-

лютно привычными для языка оригинала и абсолютно непривычными для языка перевода. Под «реалией» часто понимают «предмет», «вещь», «понятие» или «явление», характерное для истории, культуры, быта, уклада того или иного народа, не встречающееся у других народов. Вариативность номинаций, входящих в понятие «реалия», сводятся к одному обобщающему определению - реалия синонимична самому понятию «жизнь», а следовательно, отражает не только бытовые и культурные проявления определённого народа в определённую эпоху, но и имплицитно ориентируется на психологию читателя подлинника.

Понятие «перевод реалий» довольно условно, поскольку реалии, как правило, непереводимы, но, несмотря на это, могут быть переданы на другой язык. Основные трудности при передаче реалий сводятся к следующему: 1) реалия, как правило, не имеет эквивалента в переводящем языке из-за отсутствия у его носителей предмета или явления, обозначаемого этой реалией и 2) необходимость, наряду с предметным значением, передать национальную и историческую окраску данной реалии. «Переводчики избирают разные способы перевода реалий в зависимости от того, насколько значительную функцию выполняет тот или иной знак-реалия для поэтики переводимого текста»⁸. Поэтому если переводчику удастся максимально точно передать слова-реалии, найти удачный эквивалент, им будет достигнута одна из необходимых целей художественного перевода – создание текста, обладающего одинаковой с подлинником способностью эстетического и эмоционального воздействия на читателя.

В фокус внимания настоящей статьи попадает рассказ «Хорь и Калиныч» из цикла И.С. Тургенева «Записки охотника» в переводе на португальский язык Иринеу Франку Перпетуу, изданного в 2013 в Издательстве 34 в

⁸ Гарбовский Н.К. Теория перевода. М.: Издательство Московского университета, 2007. С. 483.

Бразилии. В начале рассказа «Хорь и Калиныч» читаем следующее: «Орловский мужик невелик ростом, сутуловат, угрюм, глядит исподлобья, живёт в дрянных осиновых избёнках, ходит на барщину, торговлей не занимается, есть плохо, носит лапти...»⁹. Второе предложение – то есть начало рассказа – как камертон, задаёт тон всему произведению и представляет читателю «полный набор» типичных атрибутов жизненного уклада Орловской губернии. В этом русском сообщении можно обнаружить сразу четыре реалии: социально-классовая – мужик, государственно-административного устройства – барщина, этнографические – избёнка, лапти. Эти узнаваемые слова становятся не просто вокабуляром описания крестьянского русского быта, но, в силу, частотности их употребления, приобретают символическое значение для читателя-рецепиента. Этот рассказ, по праву можно назвать эмблематичным произведением данного цикла и наиболее «узнаваемым» произведением для многих поколений русскоязычных читателей. Известный английский прозаик Джордж Мур, встретившийся с Тургеневым в 1878 году, писал в своих воспоминаниях о новаторском характере «Записок охотника»: «При чтении их литература понимается нами как нечто совершенно новое, так как они совершенно новы по форме и содержанию и не имеют в прошлом никаких корней... Это не жизнь плюс художник, это просто жизнь...»¹⁰.

3. Способы перевода реалий в рассказе И.С. Тургенева «Хорь и Калиныч»

3.а. Описательный перевод. Транскрипция/транслитерация с пояснением переводчика.

⁹ Тургенев И.С. Записки охотника; Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1979. С. 27.

¹⁰ Там же. С. 584.

Транскрипция/транслитерация – один из наиболее распространённых, по-своему «лёгких», а часто единственно-возможных способов передачи на язык перевода реалий языка оригинала. Этот способ сохраняет графический облик и звучание оригинального слова и оба эти компонента уже сами по себе становятся основными маркерами, позволяющими читателю произведения на языке перевода увидеть и услышать отличное от его культуры явление. Встречающиеся в рассказе слова-реалии как «мужик», «телега», «изба», «самовар», «балалайка», «староста» зафиксированы в авторитетном словаре Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa: “mujiqe”, “telega”, “isbá”, “samovar”, “balalaica”, “estaroeste”. Например: «И хорошо, батюшка, делаешь; стреляй себя на здоровье тетеревов да **старосту** меняй почаще», (“No que faz muito bem, meu pai: atire à vontade nos tetrazes e troque de **estaroeste** com mais frequência”), где в уста Хоря вложена мысль о необходимости перемен.

Однако, некоторые реалии в рассказе уже вышли из употребления и представляют собой сложность не только для иностранного, но и для русскоязычного читателя, относящегося к другому поколению. Для этого требуются пояснения, которые часто берёт на себя переводчик, являясь в полном смысле слова проводником информации между автором и читателем.

1. «Кроме немногих раки́т, всегда готовых к услугам, да двух-трёх тощих берёз, деревца на **версту** кругом не увидишь...».

1.a. “Tirando uns salgueiros sempre às ordens e umas duas ou três bétulas ralas, não se vê uma árvore sequer no raio de uma **versta**...”.

Встречающаяся в данном примере верста – русская единица измерения расстояния, равная, примерно, 1,07 км – остаётся при переводе без изменений, однако переводчик добавляет уточняющий комментарий в сноске: “Medida russa equivalente a 1,07 km”. Величина версты

неоднократно менялась ввиду относительно неточного измерения самой метрической единицы, однако неизменная близость её значения к 1 км сохранила употребительным слово и в современном разговорном русском языке, придав ему метафорическое значения большого и чаще всего пустого расстояния. Сохранение оригинальной формы данной единицы измерения расстояния “versta” представляется оправданным, так как существующая в португальском языке единица измерения “légua”, используемая до введения в оборот метрической системы, равна 6,600 m в Бразилии и 5,572 m в Португалии¹¹, то есть, значительно больше русского аналога.

2. «В этой конторе я продал купцу Аллилуеву четыре **десятины** лесу за выгодную цену».

2.a. “Nesse escritório, vendi ao negociante Allilúiev quatro **deciatinas** de floresta por um bom preço”.

Ещё одна встречающаяся реалия, требующая пояснения. Десятина – старая русская мера измерения площади. Первоначально десятина измерялась двумя четвертями и представляла собой квадрат со сторонами в 1/10 версты. Для современного читателя данная реалия требует пояснение. В книге находим пояснение переводчика: “Antiga medida agrária russa, equivalente a 1,09 ha”.

3. «... а приедем торговцам, которые, за неимением **безмена**, считают **пуд** в сорок **горстей**...».

3.a. “... mas para negociantes forasteiros, os quais, por falta de **balança**, contam um **pud** como equivalente a quarenta **mãos**...”.

Встречающиеся в данном примере единицы меры представляют некоторую трудность как для переводчика, так и для иноязычной читательской аудитории. В этом предложении собраны сразу две разноплановые реалии, обозначающие единицы измерения массы: «пуд» и «горсть». Первая из них – пуд – устаревшая единица

¹¹ Dicionário eletrónico HOUAISS da Língua Portuguesa. – CD-ROM – Serial – DHS-21571925.

измерения массы русской системы мер, равный, примерно, 16 кг. Данная реалия не переводится, а транслитерируется, и поясняется в сноске: “Medida russa antiga igual a 16,3 kg”. Следующая реалия – горсть – может быть охарактеризована как «народное» измерение объёма чего-либо, представляющего собой сложенную ладонь в форме временного вместилища, и измерения вещества, удерживаемого в ней. Эта реалия переведена более широким по значению словом “mão” – «кисть», «рука», что, тем не менее, не искажает его значения. Смысл высказывания призван сориентировать читателя на том, что приезжие торгошники обманывают крестьян, так как сорок горстей вряд ли может соответствовать 16 кг пуда.

Упомянутые в этом же предложении простейшие весы – безмен – заменены более универсальным по значению словом “balança”.

4. Да принеси нам **квасу**».

4.a. “E nos traga **kvas**”.

Типичный славянский кислый напиток – квас – остаётся в неизменном виде при переводе, а в сноске переводчик даёт лаконичное пояснение: “Refresco fermentado de pão de centeio”.

5. «... бегал за **дрожками**...».

5.a. “... corria atrás da **drójki**...”.

Безусловно требует пояснения и реалия «дрожки» – лёгкая четырёхколесная открытая повозка для коротких поездок: “Carruagem leve, aberta, de quatro rodas”.

Следует остановиться ещё на одном примере.

6. « - Попал Хорь в вольные люди, - продолжал он вполголоса, как будто про себя, - **кто без бороды живёт, тот Хорю и náбольший**».

6.a. “ - Se Khor estivesse entre os livres - prosseguiu, como que só para si - , **todo mundo que não tivesse barba seria maior do que Khor**”.

Данная фраза требует пояснения не только для португалоязычных, но и для отечественных читателей. В примечании В. Фридлянда поясняется: «Намёк на чиновническую власть, который не избежать крестьянину, даже освободившемуся от крепостной зависимости (чиновники по указу Николая I от 2 апреля 1837 г. не имели права носить усы и бороду)»¹². Об этом говорится и в примечании переводчика: “Alusão ao funcionarismo público. Devido a um decreto do tsar Nicolau I, de 1837, os funcionários públicos estavam proibidos de usar barba e bigode”.

К реалиям здесь можно отнести упомянутый указ императора Николая I, восходящий, также к известной реформе Петра I. Пафос данного высказывания - в критике современного Тургеневу социального и административного устройства, в котором крестьянин остаётся зависимым, «униженным и оскорблённым» даже после фактического и юридического освобождения от крепостной зависимости. В этом размышлении Хоря спрятана критика и, возможно, пессимизм Тургенева относительно принципиальных изменения сложившейся ситуации в ближайшем будущем.

3.b. Описательный экспликативный перевод

Экпликативный способ перевода, при котором раскрытие значения лексической единицы исходного языка при помощи дополнительных вербальных средств, развёрнутых словосочетаний, раскрывающих существенные признаки обозначаемого данной лексической единицей явления, по праву считается громоздким и неэкономным. Однако нередко именно этот вариант необходимо применить переводчику для адекватной передачи встречающейся в оригинале безэквивалентной лексики. Часто переводчики прибегают к сочетанию нескольких приёмов – транскрипции или калькированию, описательному переводу и экспликативной инфор-

¹² Тургенев И.С. Записки охотника; Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1979. С. 584.

мации, дав последнюю в сноске или в комментарии. Это даёт возможность сочетать краткость и экономность средств выражения, свойственных транскрипции, с раскрытием семантики данной единицы, достигаемой через описательный перевод.

7. «На наличные деньги он берёт **рубль** двадцать пять **копеек** – полтора рубля **ассигнациями**, в долг – три рубля и целковый».

7.a. “À vista, ele aceita **um rublo** e vinte e cinco **copeques em moedas**, mais um rublo e meio **em notas**; a crédito, três rublos **em nota**, e mais **um em moeda**”.

В приведённом примере содержится конкретная информация, связанная с денежными величинами. При переводе переводчик прибегает к минимальным пояснениям, которые вставляет в текст произведения. В первом примере переводчик восполняет информацию, не выраженную в тексте оригинала: «двадцать пять копеек» - “vinte e cinco copeques em moedas”, то есть монетами, что коррелируется с экспликационным добавлением далее – “em notas”, то есть, банкнотами, что, в свою очередь, является переводом слова «ассигнации», означающего бумажный денежный знак в России с 1769 по 1843 гг. Выбор такого решения перевода представляется оправданным, так как, во-первых, уравнивает денежные понятия, встречающиеся в тексте в рамках одной фразы и, во-вторых, облегчает восприятие фразы при переводе.

8. «Да, в прошлом году **гривенник** пожаловал».

8.a. “Sim, no ano passado deu **uma moeda de dez copeques**”.

Гривенник – серебряная монета достоинством в десять копеек. Именно это определение было выбрано в качестве переводческой перифразы для передачи денежной единицы. Переводчик сделал выбор в пользу передачи смысла, то есть факта, что в прошлом году помещик Полутыкин пожаловал Калинычу десять копеек.

9. «Я уж ему не раз говорил: «**Откупись**, Хорь, эй, **откупись!**...».

9.a. "Já lhe disse mais de uma vez: "**Compre sua liberdade**, Khor, **compre**..."

10. « - Послушай-ка, Хорь, - говорил я ему, - отчего ты **не откупишься** от своего барина?»

10.a. " – Escute, Khor – disse-lhe - , por que você **não compra a sua alforria** do patrão?"

Тексты «Записок охотника» И.С. Тургенева иногда опосредованно, иногда непосредственно поднимают вопрос существования формы крепостного права в России. Повелительная форма «откупись», являясь редуцированной формой «откупись от барина», буквально «выкупи себя», «выкупи себе свою свободу» понятна читателю, знакомому с историей России. В первом примере переводчик решает добавить пояснение: "Compre sua liberdade...", то есть, «купи свою свободу». Во втором примере переводчик также прибегает к экспликации данного понятия, однако делает это на «бразильский» манер. Вместо слова «свобода» употребляется "alforria", желая "приблизить" восприятие текста к культурному фону реципиента.

Разница в переводе одного и того же по семантике высказывания кроется в личности говорящего. Первая фраза вложена в уста помещика Полутыкина, барина, хозяина крепостных крестьян, среди которых оказывается и Хорь. Здесь переводчик поясняет глагол «откупись» родовым понятием «свобода» ("liberdade"), что придаёт разговору неформальный оттенок. Вторая фраза – это замечание самого рассказчика, охотника, человека стороннего. Употреблённое здесь в качестве экспликации слово "alforria" приобретает анафорическое значение и синонимично понятию «вольная». Это юридическое понятие придаёт беседе более формальный оттенок двух незнакомых людей.

3.d. Аналоговый перевод

Нередко переводчику необходимо подыскивать в переводящем языке аналог для иноязычной реалии, знакомый реципиенту. Часто в роли функционального аналога выступают подходящие для сравнения предметы, а также единицы измерения, принятые в стране переводящего языка. Применение перевода этого типа в ряде случаев может вызвать и местные ассоциации.

11. «Посреди леса, на расчищенной и разработанной поляне, возвышалась одинокая **усадьба** Хоря».

11.a. "Em meio à floresta, em uma clareira limpa e bem cuidada, **a casa** de Khor se erguia, solitária".

Анафорическое понятие «усадьба» заменено родовым понятием "a casa" – «дом».

12. «... сошёлся я в поле и познакомился с одним калужским **мелким помещиком**».

12.a. "... eu me deparei com o campo e travei conhecimento com **um pequeno proprietário** de Kluga..."

Помещик – владелец **поместья** в **России** с конца XV – до начала XX вв. Имущественное положение помещиков было неоднородно. Основным показателем их финансовой состоятельности в первой половине XIX века было душевладение. К мелким помещикам относились владельцы от 21 до 100 душ. В данном случае переводчик выбирает существительное «proprietário», буквально означающее: «que ou aquele que detém a posse legal de um bem imóvel, de terra, fábrica, casa comercial, banco, empresa de prestação de serviços etc»¹³. Содержание передано верно, однако при первом упоминании теряется понятный русскоязычному читателю смысловой акцент на лежащий в основе принцип расчёта финансовой состоятельности Полутыкина – владение крепостными крестьянами-душами.

¹³ Dicionário eletrónico HOUAISS da Língua Portuguesa. – CD-ROM – Serial – DHS-21571925.

13. «... духом сомчи: **барина** везёшь».

13.a. "... vá a toda: você está levando **o patrão**".

Барин – человек из привилегированных классов (помещик, дворянин). Слово «барин» также употреблялось как форма обращения зависимых людей к представителям высших сословий. Для перевода выбрано слово «patrão», что, на наш взгляд, является удачным так как сразу устанавливает иерархию взаимоотношений персонажей.

14. «Я вам стану **оброк** платить хороший».

14.a. "Vou pagar ao senhor um ótimo **tributo**".

Следующая реалия – оброк – оказывается более сложной для рецепции иностранными читателями. Оброком называлась одна из форм повинности зависимых крестьян, которая заключалась в уплате помещику своеобразной дани в денежном или продуктовом выражении. Частноправовая практика функционирования оброка позволяет рассматривать его, в широком смысле, как разновидность налога. Этот принцип заложен в выборе переводчиком аналогичного слова в португальском языке – «tributo».

15. «Теперь он мне сто **целковых** оброка платит...».

15.a. "Agora ele me paga um tributo de cem **rublos**..."

Встречающаяся здесь реалия «целковый» означает старинную серебряную монету достоинством в один рубль. Замена более архаичной номинации более современной и стилистически нейтральной, на наш взгляд, уместна, так как для смысла фразы важнее оказывается номинал денежной единицы, чем ещё номинация.

16. «**Баба мужику** слуга».

16.a. "A **mulher** é a serva do **homem**".

В данном примере реалия «мужик» переводится на португальский язык, а не воспроизводится, как в других

случаях, несмотря на то, что в оригинале употребляется одно и то же слово: « - Скажите, пожалуйста, - спросил я Полутыкина за ужином, - отчего у вас Хорь живёт отдельно от прочих ваших **мужиков?**» (" - Diga, por favor - perguntei a Polutikin, no jantar - , por que Khor vive isolado dos outros **mujiques?**"). Гипонимическая замена в данном случае оправдана, так как здесь слово «мужик» несёт в себе родовое значение «мужчина», «муж» и противопоставляется значению «женщина», «баба». Эта разница, контекстуально и имплицитно понятная русскоязычному читателю, передаётся при переводе словом "homem", имеющим родовое понятие и противопоставленное понятию "mulher". Одновременно с этим антонимичное понятие «баба» передаётся с помощью родового понятия "mulher", то есть гендерная оппозиция «мужик» - «баба», характерная для разговорного русского языка, передаётся стилистически нейтральными "homem" - "mulher". Смена регистра сохраняет смысл высказывания.

17. «За несколько **медных грошей** баба отдаёт «орлу» не только всякую ненужную тряпицу, но часто даже мужнину рубаху и собственную **паневу**».

17.a. "Por alguns **tostões de cobre**, a mulher vende à "águia" não apenas todos os trapos inúteis, como, muitas vezes, até mesmo a camisa do marido e sua própria **saia**".

Встречающаяся здесь денежная единица – медный грош – столь привычная русскоязычному читателю имеет более сложную этимологию. В России монеты для оборота с обозначением номинала в грошах официально никогда не чеканилась, однако в силу эквивалентности двух серебряных копеек грошу в XVI–XVII веках, монеты в две копейки и получили название «гроша» и такое название стало общеупотребительным термином и зафиксировано в литературных памятниках и исторических документах. Выбранный для перевода эквивалент – tostão – оправдан и уместен, так как одно

из его первых значений – «moeda de níquel (no Brasil) ou de prata (em Portugal) equivalente a 100 réis»¹⁴ - в полной мере отражает значение.

Следующая бытовая реалия – панёва, или понёва означает женскую шерстяную юбку замужних женщин из нескольких кусков ткани с богато украшенным подолом – передаются при помощи гипонимического перевода, где в качестве эквивалента выбирается более широкое по значению слово “saia” – «юбка». Перевод представляется оправданным для современного читателя, хотя в данном случае теряется существенная деталь – панёва – верхняя юбка, сшитая из добротной ткани. Отдать такую юбку за «копейки» - скорее всего, необдуманный и весьма расточительный поступок. Конечно, панёва непонятна и современным русскоязычным читателям рассказа Тургенева, однако её «ценность» раскрывается в противопоставлении «всякой ненужной тряпицы». При переводе этот нюанс потерян, однако общий смысл фразы сохранён.

18. «Сейчас, батюшка, сейчас, - раздался голос со двора, - **лапоть** подвязываю».

18.a. “Já vou, meu pai, já vou”, soou uma voz que vinha do pátio, “estou amarrando **as alpargatas**”.

Одна из самых узнаваемых реалий русского крестьянского быта наряду с избой, самоваром и балалайкой – лапти – плетёная из лыка или бересты низкая обувь, охватывающая только стопу. Несмотря на национальный колорит данного слова, разновидность такой обуви встречалась и у других народов, в том числе, у североамериканских индейцев и австралийских аборигенов. Вместо привычного в данном случае приёма транслитерации, переводчик заменяет «лапти» на схожий элемент «alpargatas».

¹⁴ Dicionário eletrónico HOUAISS da Língua Portuguesa. – CD-ROM – Serial – DHS-21571925.

19. «... между брёвнами и по косякам окон не скиталось резвых **прусаков**...».

19.a. "... nos troncos e no umbral da janela, não havia **carochas** ligeiras a perambular..."

Следующая интересующая нас реалия – наименование в просторечии рыжих тараканов «прусаками», происходящее от мнения, что этот вид насекомых попал в Россию из Пруссии. Такая деталь требует отдельного пояснения. При выборе слова переводчик остановился на более общем значении «carocha» = «barata», означающим «таракан». Возможно, замена слова эквивалентом более общего значения связана с фактом существования разных типов тараканов, в том числе и в Латинской Америке.

4. Заключение

В заключении можно сделать вывод, что при передаче слов-реалий в художественном тексте немаловажным становится прагматический подход: необходимость правильно понять предложенную языком оригинала реалию, проанализировать её важность для контекстуального выражения, и затем определить способ её передачи на иностранный язык, принимая во внимание психологию читателя-реципиента. В проанализированном тексте рассказа переводчику удаётся соблюсти баланс разных способов передачи культурно-маркированной лексики подлинника (транскрипция, транслитерация, калькирование, описание, пояснение), и одновременно передать настроение оригинального текста Тургенева, сохранить его смысл и звучание на португальском языке.

Библиография

ГАРБОВСКИЙ, Н.К. Теория перевода. М.: Издательство Московского университета, 2007.

ТУРГЕНЕВ, И.С. Записки охотника; Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1979.

HOUAISS, A. Dicionário HOUAISS da Língua Portuguesa. – CD-ROM – Serial – DHS-21571925.

TURGUÊNIEV, Ivan. *Memórias de um caçador*. / Tradução, posfácio e notas de Irineu Franco Perpetuo. – São Paulo: Editora 34, 2013.

Moskvá-Petuchkí– a última estação*

Gabriela Soares Silva **

Resumo: Este artigo apresenta uma abordagem do romance *Moskvá-Petuchkí*, de Venedíkt Eroféiev, por meio da retomada do arquétipo do iuródstvo para a compreensão do caráter anti-heroico do protagonista, bem como da imagem de Moscou como símbolo de uma cidade opressora.

Abstract : This article presents an analysis of Venedikt Erofeev's novel *Moskva-Petushki*, retrieving the *iurodstvo*'s archetype to understand the protagonist's anti-heroic character, as well as the image of Moscow as a symbol of an oppressive city.

Palavras-chave: Venedíkt Eroféiev; literatura soviética; anti-herói.

Keywords: Venedikt Erofeev; Soviet Literature; Antihero.

* Artigo submetido em 29 de maio e aprovado em 06 de junho de 2018. Este artigo é parte da tese de doutorado *Utopia e declínio: a ruptura do paradigma do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V. Eroféev e V. Makánin*, 2017, USP, realizada com auxílio da FAPESP.

** Mestre e doutora pelo Programa de Literatura e Cultura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: gabriela.soares.her.silva@gmail.com

A vida do escritor russo Venedíkt Eroféiev (1938-1990), em vários aspectos conhecida apenas parcialmente, é considerada uma incógnita. É possível que isso se deva ao modo de vida que levou. Quando criança, teve o pai, Vassili Vassílievitch Eroféiev, preso pelo regime sob acusação de propaganda antissoviética. Eroféiev foi então enviado para um orfanato. Em 1955, já adulto, ingressou na Universidade de Moscou, mas foi logo expulso. Ao longo de alguns anos, frequentou outros cursos universitários em diferentes cidades, dos quais também foi desligado. Teve diversos empregos e passou muitos anos sem residência fixa, vivendo sem *propiska*¹ em várias cidades da URSS.

Dono de uma personalidade forte e opiniões controversas em relação às normas sociais e culturais e alcoólatra desde muito cedo, Eroféiev estava longe de se encaixar nas regras da sociedade, à qual não poupava críticas, e seu comportamento “escandaloso” lhe rendeu frequentes conflitos com as autoridades. A conduta de Eroféiev o transformou numa espécie de “lenda” entre os poucos amigos e conhecidos, criando uma correspondência entre mito e realidade que ele mesmo alimentava:²

Muito foi escrito sobre Venedíkt Eroféiev, inclusive por pessoas que o conheceram bem, e, via de regra, isso tomou forma enquanto a “lenda” ainda estava viva, e permaneceu praticamente sem alteração nessas memórias. O que provavelmente é verdade. [...] E, no caso de Vênia [o narrador do romance], mito e realidade coincidem de maneira suficientemente próxima, sobretudo levando-se em consideração que essa “lenda” foi construída por ele mesmo, de diversas maneiras, com suas próprias mãos...³

¹ Registro de residência e controle migratório.

² As traduções das citações feitas ao longo do artigo são de minha autoria, exceto quando indicado nas referências bibliográficas.

³ FREIDIKIN, 2008.

Da obra de Eroféiev, proibida durante a era Bréjnev, poucos textos foram publicados. Os que chegaram a público ou foram significativamente censurados ou reproduzidos apenas no exterior. O próprio escritor permaneceu praticamente desconhecido em seu país até a década de 1980. A publicação de seus textos só se tornou possível com a perestroika e a glasnost, e a sua recepção, sobretudo de *Moskvá-Petuchkí*⁴, embora tardia, tornou-o uma grande influência na literatura do período de abertura da União Soviética.

Escrito por volta de 1970 e considerado o seu trabalho mais representativo, *Moskvá-Petuchkí* havia circulado no país apenas como *samizdát*⁵ e só viria oficialmente à luz em 1988, pela revista *Triésvost i Kultura* (*Sobriedade e Cultura*), numa versão que omitia diversas passagens; o texto completo, sem cortes e com todas as “obscenidades”, sairia apenas em 1995. Graças ao trabalho de edição realizado por Vladímir Mura-vióv, amigo de Eroféiev, desde então vêm sendo recuperados e publicados textos póstumos e os originais que sobreviveram. Como *tamizdát*,⁶ *Moskvá-Petuchkí* foi publicado em 1973 pela revista israelense AMI e logo traduzido para diversos idiomas.

Moscow Circles; Moscow Stations; Moscow to The End of The Line; Moscou-sur-vodka; Moscú-Fin de la línea; De Moscovo a Petuchki: A lucidez de um alcoólico genial; Mosca-Petuški: Poema ferroviário, são alguns dos títulos que o romance recebeu em idiomas ocidentais. É interessante observar que, em todas essas opções de tradução do título (a despeito de qualquer decisão mercadológica que visasse deixá-lo mais apelativo), percebe-se uma necessidade de explicitar algo do próprio conteúdo do livro, que vai além da mera relação geográfica entre os dois lugares, de forma a salientar

⁴ Traduzido para o português por Eduardo Soma. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Literatura e Cultura Russa da USP. Link: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-09122016-135054/pt-br.php>

⁵ Reprodução individual de materiais censurados e distribuídos de mão em mão entre os leitores.

⁶ *Tamizdát*: manuscrito original adquirido e publicado por editora estrangeira.

que se trata de um verdadeiro percurso, uma jornada, uma trajetória errante, na qual se entrevê o caráter peculiar de seu protagonista.

Essas tentativas mostram a dificuldade de compreender o que se encontra por trás da denominação *Moskvá-Petuchkí*, o que ela traz de característico, tendo em vista a iminência do indeterminado no interior da narrativa. Tal aspecto não se impõe pelo título em si, pois nele não há nada de incompreensível ou enigmático: trata-se apenas de uma relação entre dois espaços que nos encaminham diretamente para o cerne, para a essência do texto.

A partir dessa problemática, não é possível ignorar o fato de que seu autor deu o subtítulo de *poema* (поэма)⁷ ao romance. Essa caracterização não é apenas uma apropriação irônica e cômica do termo, mas sugere algumas relações pertinentes no que se refere tanto à estrutura do livro quanto ao percurso do personagem, isto é, aponta tanto para a conexão do protagonista com para o cronotopo da narrativa como para o seu desfecho paradoxal.

O gênero de poema narrativo, compreendendo a épica, traz a imediata questão de como *Moskvá-Petuchkí* se vincularia de alguma maneira com tal tradição, já que essa conexão está longe de ser evidente. Se para a épica é necessário que haja uma busca, uma jornada, então, poderíamos dizer que no romance de Eroféiev existe um percurso a ser vencido, uma jornada a ser cumprida, com obstáculos, peripécias e encontros inesperados. Contudo, ao contrário da epopeia, o resultado alcançado não é o de superação e vencimento da jornada. Vênia, o narrador do *poema*, encarna os atributos do herói às avessas, ignora os ideais clássicos de virtude e nobreza – curiosamente, porém, conserva uma certa ideia de justiça e moral. Essa discussão sobre o deslocamento do gênero *poema* também remete a *Almas Mortas*, de N. Gógol, subintitulado da mesma maneira.

⁷ Poema narrativo de caráter épico-lírico, que pode conter temas heroicos, épicos, críticos, satíricos, etc.

O personagem-narrador de *Moskvá-Petuchkí* conta os episódios de sua vida de maneira muito eloquente, descrevendo em detalhes todos os ciclos do seu vício em bebidas alcoólicas, desde a abstinência até a ressaca, e passando por todas as suas peregrinações pela cidade em busca de uma forma de aplacar a sua “sede”. Dorme nas ruas, em entradas de casas e edifícios desconhecidos, sem sequer se lembrar de como chegara a tais lugares.

Com uma riqueza minuciosa de descrições sobre aspectos de seu cotidiano, Vênia demonstra todo um vasto conhecimento do universo que permeia o seu vício: sabe o nome e o preço de todas as bebidas, oferece um repertório variado de receitas caseiras com ingredientes inusitados, bem como de locais onde pode encontrar suas doses de vodca, cerveja, vinho, etc. Apesar da temática do alcoolismo, *Moskvá-Petuchkí* (é preciso lembrar, por ocasião de sua primeira publicação na URSS, o engano da revista *Triésvost i kultura*, dedicada à temperança e aos bons hábitos, que via no texto de Eroféiev um panfleto contra o alcoolismo) apresenta questões que ultrapassam a mera controvérsia social e problematiza alguns obstáculos com que se defronta o homem soviético, transpondo-os para uma perspectiva trágica da vida humana ante o determinismo de um destino imposto.

Além do fato evidente de o personagem se chamar Venedíkt Eroféiev, o álcool, o comportamento errático e atípico o levam a inevitáveis comparações com a vida de seu autor, como se Vênia fosse uma espécie de alter ego de Eroféiev, o que induz o leitor a ver em *Moskvá-Petuchkí* uma narrativa de caráter autobiográfico. As descrições detalhadas de suas bebedeiras constroem não só um quadro do seu cotidiano, mas definem o álcool como sua ocupação principal. O único compromisso de Vênia no decorrer da narrativa, além de se embriagar, é com a pretendida viagem a Petuchkí, que se revela a única constante em sua vida.

Verdade e delírio

O álcool, o discurso por vezes desconexo e aberrante,⁸ os fatores espacial e temporal não lineares e o diálogo com entidades extra-sensoriais, todos esses elementos conjugados, colocam em perspectiva uma outra dimensão possível da narrativa: a do sonho, do delírio ou da alucinação. Seria possível enxergar todo o trajeto de Vênia como inexistente: ele não teria tomado o caminho errado entre as estações de trem ou sido vítima de uma situação fantástica aquém de seu controle. Porém, independentemente de ser real ou não, o significado do cronotopo *não necessariamente se altera. Ao invés disso, essas incertezas podem ser incorporadas e expandidas em diferentes sentidos.*

Michel Foucault, em *História da Loucura*, reconstitui as facetas da insanidade a partir da Idade Média (europeia) e exemplifica de maneira abrangente as variadas formas como essa questão era interpretada no período, e as diversas e violentas maneiras como a sociedade procurava lidar com a situação. Um dos estigmas atribuídos àquele considerado louco seria a sua impureza, a alma condenada e, em consequência, a proibição da sua entrada em igrejas e locais sagrados.⁹ Além disso, há registros que comprovam a existência da *Stultifera navis*, embarcação que carregava os insanos para fora dos limites das cidades, isolando-os da população comum. A função da *Stultifera Navis* assemelha-se àquela das embarcações que conduzem os condenados para a danação, comuns em representações medievais, como a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, ou o *Auto da Barca do inferno*, de Gil Vicente. A transição de um mundo para outro, ou da cidade para fora dela, possui, em última instância, o mesmo sentido subjacente: o de purificação. Afastar tais indivíduos do convívio social acabava por marginalizá-los: “os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos para fora de seus muros; deixava-se que

⁸ SIMMONS, 1993.

⁹ FOUCAULT, p.11, 2003.

corressem por campos distantes, quando não eram confiados a grupos de mercadores e peregrinos”.¹⁰

Esse ato de recusa e negação do louco tem em sua base uma necessidade de ordem, pois, naquela época (e também nos dias de hoje), não era o louco aquele cuja conduta, de certa forma, não possuía explicação? Trata-se de um comportamento que não pode ser tipificado ou introduzido nas normas sociais, por provocar ações consideradas desordenadas. E, numa sociedade que vive sob um conjunto de leis em que a pureza é um *pré-requisito para* a vida além-mundo, tais “aberrações” não têm lugar e devem ser excluídas, sendo tratadas da mesma maneira que o pecado em relação ao espírito. A compreensão da loucura está, então, ligada à vulnerabilidade dos homens, a seus medos e superstições. Desse modo, o estranho, o ininteligível, está sempre no campo das ameaças possíveis.

Na cultura russa, esse fenômeno possui outra faceta, que perpassa séculos de história: o *iuródstvo* (юродство), a loucura sagrada. Essa prática ascética tem sua origem na Bíblia e chegou à Rússia por meio de Bizâncio, por volta do século XIV. Seus praticantes renunciavam às comodidades da vida, tipicamente vivendo na pobreza como sem-teto, sobrevivendo apenas da caridade de estranhos: “Aqueles que adotavam essa forma de ascetismo não apenas tinham que recusar qualquer tipo de bens materiais, como também de abandonar todos os seus entes queridos e viver uma vida de privação física e espiritual. Da mesma forma, tinham que renunciar à própria inteligência perante outro homem.”¹¹ Tal recusa completa do ser tinha como objetivo alcançar um estado de espiritualização mais elevado, aproximar-se de Deus; escapar do mundo material seria o meio de atingir esse propósito.

Tanto nos praticantes de *iuródstvo* como na “loucura” referida por Foucault há um discurso direcionado para desmascarar e desestabilizar um mundo injusto, uma cultura opres-

¹⁰ Idem, p. 9.

¹¹ CRIVELLER, 2011, p.57.

sora e alienada de seu povo. O louco (sagrado ou não) é uma provocação, age como a consciência da sociedade.

A tipologia do *iuródstvo* atravessa a cultura russa e tem repercussões significativas na literatura. A peça *Boris Godunov*, de Púchkin, e o romance *O idiota*, de Dostoiévski, são notáveis exemplos da utilização desse recurso. A importância da relação entre o ascetismo e os mecanismos de poder não se restringe a épocas cujo papel desempenhado pela ortodoxia era de grande relevância para a sociedade: a utilização desse arquétipo, despido de seu componente religioso, também sobrevive na literatura soviética. O seu propósito recai numa das definições do *iuródstvo*: “a essência da loucura sagrada é uma loucura fingida que tanto promove humildade no louco sagrado como também fornece a ele ou a ela uma *persona* que pode falar a verdade de forma mais direta do que a permitida pelas normas sociais convencionais”,¹² e, nesse sentido, responde a uma crise de autoridade.

Esse paralelo entre o louco sagrado da tradição russa e Vênia é reforçado pela cena final do romance, pois é nas proximidades do Kremlin, no extremo da Praça Vermelha, que se encontra a Catedral de São Basílio, ou Catedral de Basílio Abençoado (Собор Василия Блаженного). Construída no século XVI por ordem de Ivã, o Terrível, a catedral marca o centro geográfico da cidade, que se expandiu em círculos em torno dela. A vida do santo que dá nome à Catedral, Vassíli, o Bendito, é um dos exemplos mais conhecido de *iuródstvo*. Trata-se de um homem que dedicou a vida a defender e ajudar os mais necessitados. Abdicou de quaisquer bens materiais, andava nu e, por meio de privações, procurava estabelecer um exemplo moral para as pessoas. Assim como outros loucos sagrados, Vassíli também era considerado um homem com grande poder espiritual, agraciado pelo dom da profecia. Como explica Ziolkowski:

O típico louco sagrado dos anos posteriores era um leigo e andarilho. Uma das características distintivas desses loucos era a sua vestimenta bizarra, que frequentemente incluía al-

¹² ZIOLKOWSKI, 1988, p.131.

guma parafernália das mais rigorosas formas do ascetismo, tais como correntes. Eles tendiam a se vestir com roupa esfarrapada e insuficiente; isso, no rigoroso clima russo, era uma realização ascética por si mesma, assim como o era o hábito frequente de dormir ao ar livre ou em alpendres de igrejas. Uma característica significativa do comportamento dos loucos sagrados em relação aos outros se encontra, muitas vezes, em suas ações aparentemente ridículas, mas supostamente intencionais. Por exemplo, Vassíli, o Abençoado, atirava pedras na casa do bom, mas beijava a casa do mau, porque, enquanto o diabo espreitava o primeiro, os anjos lamentavam dentro da última.¹³

Segundo Karamzin, Vassili não temia Ivã, o Terrível, pois reprovava seus atos e dirigia-se a ele sem qualquer hesitação.¹⁴ Além de ser um dos mais importantes santos da Igreja Ortodoxa Russa, Vassíli tem larga participação na literatura russa, sendo mencionado, por exemplo, em *Os demônios*, de Dostoiévski, e nos contos de N. Leskov.

A loucura – seja como produto de uma questão psicológica, seja induzida pelo álcool – não é um tema inédito em Eroféiev. Seu *Zapíski psikhopáta* (*Notas de um psicopata*), cujo título foi inspirado em “Zapíski sumaschédchego” (“Diário de um louco”), de Gógol,¹⁵ também é uma narrativa que possui paralelos autobiográficos, mas, nesse caso, os eventos referem-se especificamente ao período em que o autor foi expulso da Universidade de Moscou, em 1957. O texto foi escrito em forma de diário, assim como *Moskvá-Petuchkí*, apesar de não constituir propriamente uma autobiografia, já que os elementos ficcionais se sobressaem. Nessas notas, o personagem também se autodenomina Venedíkt, faz uso de um discurso delirante induzido pelo álcool e mantém diálogos com interlocutores imaginários. Além disso, outro ponto de convergência se encontra nas últimas anotações de *Zapíski psikhopáta*: um relato relacionado à morte do personagem, que imagina o próprio funeral e enterro em detalhes vívidos,

¹³ Idem, p. 132.

¹⁴ Ibidem, p. 134-135.

¹⁵ CRIVELLER, 2011, p.52.

numa narrativa contínua que descreve os acontecimentos de modo como se eles de fato tivessem ocorrido:

11 de junho

Fui enterrado no Cemitério de Vagánkovo.

E agora tento recordar em vão a melodia da marcha fúnebre que me levou para debaixo da terra.

Às vezes me parece que não houve marcha, e que os que acompanhavam o caixão se moviam relutantes, virando-se a todo momento, como se esperassem que de algum lugar lá atrás, de uma hora para outra, se fizessem ouvir os sons soluçantes de uma orquestra...¹⁶

Apesar do narrador não estar propriamente morto, a construção assertiva das frases incorpora à sua voz um aspecto de além-túmulo. Em *Moskvá-Petuchkí*, a narrativa de Vênia não se detém quando este se converte em defunto: ele continua relatando como o fato ocorreu e, de forma breve, faz uma reflexão sobre a falta de consciência na morte (o que é contraditório, visto que ele faz essa reflexão conscientemente), antes de cair no silêncio.

É importante ressaltar que as personagens de Eroféiev, em ambos os textos, apesar de ressoarem certos atributos do *iuródstvo*, não possuem o caráter moral-didático do louco sagrado. Em *Zapíski psikhopáta*, “na visão do narrador, a loucura é o recurso mais precioso, no qual o escritor traça – no seu caso [do personagem] – a sua atitude antissocial, a própria inércia que toma conta dele depois da morte do irmão, terminando por transformar-se em atividade criativa”.¹⁷ Sua loucura está mais próxima do caráter marginalizado dos praticantes de *iuródstvo* e das implicações políticas de suas atitudes.

Em *Moskvá-Petuchkí*, pode-se dizer que Vênia vivencia situações análogas. Além dos elementos já mencionados, ele é um errante e solitário, suas relações interpessoais são *limitadas pela própria personalidade*, o seu *habitat* está nas ruas, afastado da participação em mecanismos oficiais da socieda-

¹⁶ EROFÉEV, 2016, p. 215.

¹⁷ CRIVELLER, 2011, p.57.

de (não consegue manter um trabalho), e, se considerarmos a narrativa no âmbito do irreal, todos os diálogos ocorrem apenas em sua cabeça, uma espécie de monólogo inconsciente. Não se pode ignorar a profunda contradição entre o sagrado e o terreno em *Moskvá-Petuchkí*, o que coloca o personagem tanto na esfera da loucura tradicional, terrena, como na de uma descoberta mística, a do *iuródstvo*. Somando-se a isso, seria ele também um dessacralizador, um herege, por não fazer parte do *modus vivendi*. Dessa maneira, Vênia é um “profano” habitante soviético – e exclui a palavra cidadão, pois a ela está associada uma série de direitos e deveres –, um ser estranho e alheio ao universo da ordem.

A sua posição como indivíduo (por si só) à parte do mundo constitui uma violação dessa mesma ordem, o que o coloca como alguém sem lugar, sem função, indesejável: “seja como for, me colocaram para fora [...]. As classes baixas não queriam me ver e as altas não podiam falar de mim sem rir. ‘As classes altas não podiam e as baixas não queriam’”.¹⁸ Em decorrência disso, ele não só é afastado como também se destaca das relações oficiais, ou mesmo implícitas, mantendo apenas o vínculo com Petuchkí, com a mulher e o filho que lá estão. Por isso, a ele é vetado o acesso ao Kremlin, o local sagrado do comunismo, além da sua jornada ser, inicialmente, para fora dos limites da cidade, a um espaço permissivo, onde aparentemente tudo é possível.

O trem rumo a Petuchkí, então, assumiria a imagem da nau dos loucos descrita por Foucault, que leva os indesejáveis, os bêbados, vagabundos e desajustados para longe, para além da Moscou da suposta ordem. Essa necessidade de afastar a desordem talvez se deva ao fato de que o louco seja justamente aquele que mostra aquilo que não se quer ver, ou porque, em sua demência, ele seja capaz de enxergar problemas que os outros, em sua normalidade, não enxergam. De uma maneira ou de outra, a ordem apenas distingue aquilo que lhe pertence: o restante deve ser eliminado. Vênia é o louco que quer lem-

¹⁸ Moskvá-Petuchkí, p. 28. A partir daqui, as citações desta obra serão indicadas pela sigla “M-P”.

brar ao povo soviético a sua verdade, fazê-lo ver o outro lado de seus semelhantes, não por meio da crítica explicitamente direcionada, mas pelo reconhecimento desses *outros* da sociedade. Nas palavras de Foucault: “A loucura não diz respeito tanto à *verdade* e ao mundo quanto ao homem e à *verdade de si mesmo* que ele acredita distinguir”.¹⁹

Se, após a peregrinação para fora da cidade, o caminho natural para o louco seria a internação, a criação de um *Hospital dos Loucos*,²⁰ qual espaço estaria destinado a Vênia, uma vez que Petuchkí constitui um local não de confinamento, mas, ao contrário, de libertação? Se tomarmos o conceito espacial de Baak da “anti-casa”, isto é, uma habitação opressiva e insegura,²¹ a única casa que o herói de *Moskvá-Petuchkí* poderia possuir, ou ser possuído por, seria o manicômio, o *Hospital dos Loucos*, a *psikhúchka* (психушка).

O resultado dessa antinomia entre ordem e desordem, entre o sagrado e o profano, culmina no castigo exemplar dado aos loucos na Idade Média: o espancamento público.²² Esse ato se dirige não somente ao expurgo do louco, mas também à sua objetificação, ao lhe tirar aquilo que é pertencente ao humano e de direito de todos. Nesse sentido, a morte de Vênia, apesar de parecer acidental, abrupta, é inevitável dentro de uma ordem das coisas em que a vida já tem suas funções e valores predeterminados.

Moscou: destino inapreensível

A Moscou de Eroféiev tem um papel fundamental na estrutura narrativa. A cidade não é apenas cenário, o espaço onde o personagem habita e se move, mas, de maneira imperativa, é o centro de uma convergência de motivos que dão o tom da narrativa. É, por um lado, a cidade-limite, reduto do poder e

¹⁹ FOUCAULT, 2003, p. 25.

²⁰ Idem, p. 43.

²¹ BAAK, 2009, p.60.

²² FOUCAULT, 2003, p.11.

refúgio de seus habitantes, mas, por outro, é o tormento dos que nela estão marginalizados, carregada de uma essência política da qual emanam as leis sociais e morais. Para além das suas constantes mutações, existe também uma imposição cultural. Com essa multiplicidade de papéis e significados, a cidade estabelece um conjunto simbólico e arquetípico capaz de interligar todas as instâncias narrativas de *Moskvá-Petuchki*.

A partir de 1930, com significativas mudanças ocorridas na esfera do poder e Stálin no papel de secretário-geral, houve uma mobilização do governo em transformar a capital Moscou no centro do estado soviético. Tal processo teve início com o planejamento de engrandecer a cidade por meio da arquitetura e, a partir dela, essa transformação se espalharia por outras esferas, como cultural, artística, social e, conseqüentemente, política. O papel de grandiosidade atribuído a Moscou não é de maneira nenhuma um produto da era soviética, mas data desde a Idade Média, quando se ambicionava que a cidade se tornasse uma espécie de “Terceira Roma”. No período soviético, o aspecto religioso provindo da ortodoxia se extinguiu, mas a comparação ainda se faz possível se aproximarmos a importância política de Moscou daquela exercida pela capital do Império Romano no auge da era clássica:

Embora a Moscou dos anos 1930 aspirasse a se tornar a “Terceira Roma”, como centro do sistema de crenças do mundo (pós-cristão), em muitos outros aspectos ela é mais comparável a Roma no auge da era clássica do que em sua posterior encarnação como centro da cristandade.²³

Assim, a capital soviética assume o posto de autoridade política e cultural (já que a última está submetida à primeira) e, conseqüentemente, ética e moral. Faz-se necessária, no espírito do marxismo, uma dialética entre espaço e poder. Em outras palavras, a paisagem urbana de Moscou deveria refletir não necessariamente o que a sociedade era na época, mas invocar, na sua imponência, tudo aquilo que o comunismo aspirava, um exemplo da nova ideia de beleza requerida pela nova sociedade:

²³ CLARK, 2011, pp. 20-21.

Líderes do Partido, expandindo o tropo marxista, declararam que era hora de reconstruir Moscou como 'modelo' para proletários e comunistas de todo o mundo, que seriam inspirados a segui-lo. A Moscou redesenhada seria uma capital deslumbrante, cuja glória refletiria no regime que a erigiu e proporcionaria o núcleo do seu sistema simbólico, um exemplo para a nova ordem (Stalinista) sociopolítica e cultural.²⁴

A cidade modelo carregaria em sua própria estrutura os componentes da narrativa socialista não apenas em função de exibi-los, mas também como um mecanismo de memória constante, lembrando aos seus habitantes (e visitantes) o regime político e social ali instaurado. O simbolismo por trás dessa grandiosa arquitetura é o de um vigilante silencioso. A marca do novo sistema entraria para a história tanto de maneira cultural quanto estética.

Assim, a nova ordem, representada por uma "nova Moscou", teria um papel ativo no campo das artes. Na literatura, essa estética se manifestaria na própria forma e no tema, e, por meio deles, revelaria os símbolos de tudo o que a cidade e o poder que emana dela representam. Pode-se dizer que a literatura sobrepujou o papel exercido pela religiosidade e assumiu a função não apenas de representação social, mas também de formação de uma nova identidade nacional baseada nos novos preceitos socialistas, na criação de uma noção de coletividade. O heroísmo nessa literatura é um veículo significativo, senão imprescindível: personagens representando os valores patrióticos da guerra, relatos de cunho autobiográfico, discursos sobre o valor da indústria, apologias da cidade como reflexo do moderno e do funcional. Dentro do modelo de história adotado pelo regime soviético, todos esses elementos têm em sua essência o impulso necessário para conduzir ao futuro.

Nesse sentido, a capital do comunismo precisaria estar à altura de tal desafio, representando de forma compatível o idealismo requerido pelas conquistas passadas e futuras do socialismo. As modificações no espaço urbano da cidade vieram acompanhadas de uma série de motivos metafóricos. K. Clark

²⁴ Idem, p.84.

nota que o herói exerce uma função determinante no que concerne à disseminação do socialismo que procede de Moscou para o restante do país:

Moscou representa o socialismo alcançado, uma cidade ideal, e o herói do romance funciona como um emissário que une Moscou e as províncias, espaços imperfeitos. Sua chegada a Moscou indica que a União Soviética está a caminho de seu destino no comunismo. Consequentemente, apenas o herói e seus mentores, isto é, aqueles que estão avançados em consciência, podem avançar em termos espaciais, ir e ver Moscou (ou Stálin).²⁵

Moscou coloca-se, então, quase como um espaço sagrado, somente para os iniciados: apenas o herói (positivo) pode alcançá-la em todas as instâncias. Em *Moskvá-Petuchkí*, nosso “herói” está só, marginalizado, não tem, e certamente não desejaria ter, um mentor,²⁶ como no enredo clássico do realismo socialista. O personagem, ainda que seja um habitante da cidade, está longe de tê-la sob seu controle. Ele não possui endereço (individual ou coletivo), não possui direito à própria mobilidade, vai para onde a cidade o guia, e sem acesso algum ao centro máximo do poder soviético, o Kremlin. O protagonista habita apenas as ruas da cidade, sua “anti-casa”. Sobre a impenetrabilidade de Moscou, ele não faz nenhuma alusão, apenas à presença incógnita desse centro fortificado que assombra seu destino – um local ancestral, dotado de aspectos múltiplos de sentido, que não só o soviético. Ele habita uma outra faceta de Moscou.

A autoridade governamental não apenas se encontra no Kremlin como também representa a mais elevada hierarquia ética, moral e cultural. Isso pode ser ilustrado pelo pôster criado por Viktor Ivánovitch Govorkov em 1940, intitulado “*O kajdom iz nas zabótitsia Stalin v Kremlje*” (“Stálin se ocupa de cada um de nós no Kremlin”), que mostra Stálin em sua sala na torre do Kremlin, a luz acesa tarde da noite, tal como um farol na cidade, em sinal de seu trabalho incansável de reflexão en-

²⁵ Ibidem, p.123.

²⁶ Personagem que auxiliaria o herói, por meio das próprias experiências, a moldar seu comportamento, conhecimento e paixões visando o ideal do “homem novo”.

quanto escreve o destino do país.²⁷ O pôster data de pouco depois do início da Segunda Guerra Mundial: apesar de se tratar de uma campanha de energia elétrica, ele reflete, mais do que nunca, o momento em que era imperativo conservar a ideia de que a guerra era em defesa da pátria e de que Stálin empenhava-se incansavelmente para assegurar o futuro do país. A simbologia do Kremlin excede a do governante e assume sentidos até mesmo místicos: de sentinela da cidade, da união que resiste à multiplicidade, do bastião que subsiste, da Torre de Babel.²⁸

Em *Moskvá-Petuchkí*, o farol da cidade está incógnito. O aspecto urbano apresentado pelo personagem tem um ar de clausura, sufocante, como se a cidade se fechasse sobre Vênia. São ruelas, entradas de casas – nada da grandiosa e imponente Moscou idealizada pelo poder soviético. Uma representação da capital como uma cidade labiríntica, lembrando sua origem medieval. O farol da cidade se oculta de Vênia, não mostra sua luz protetora e vigilante. A torre o exclui porque ele não representa um emissário da autoridade socialista, não é um herói nem um mentor, não está em consonância com a nova ordem, mas, ao contrário, figura como o avesso desse sistema. É possível dizer que Vênia também nega o Kremlin, isto é, o seu poder, ao nunca conseguir (consciente ou inconscientemente) deitar os olhos sobre ele. O maior símbolo do poder não faz parte do seu imaginário, uma maneira alternativa de recusar o sistema como solução:

Oh, se todo mundo, se cada um no mundo fosse como eu agora, fraco e assustado, sem certeza de nada: nem de si nem da seriedade de seu lugar sob o céu – como seria bom! Sem entusiastas, sem proezas, sem obsessões! Uma covardia universal! Eu concordaria em viver na Terra por toda a eternidade se antes me mostrassem um canto onde nem sempre houvesse lugar para heroísmos. A “Covardia universal” é a salvação para todos os males, a panaceia, o predado da grandiosa perfeição!²⁹

²⁷ CLARK, 2011, p. 88-92.

²⁸ Idem, p.91.

²⁹ M-P, p.14.

Vênia faz uma súplica pelo avesso do mundo em que vive, referindo-se explicitamente à narrativa da literatura oficial, ao “homem novo”. Um mundo sem furor ideológico, sem certezas categóricas e sem urgências quanto ao futuro. Nesse clamor do personagem revela-se a ausência de uma visão messiânica do mundo em que prevalecem apenas as certezas e as seguranças, ou seja, para ele a solução para os males da sociedade não está atrelada ao futuro programado da narrativa soviética. Vênia propõe a “covardia universal” em oposição ao heroísmo oficial, uma inércia, assim como em *Zapiski psikhopáta*.

O fato do Kremlin se recusar a Vênia o tempo todo, apenas para atraí-lo no final, quando ele pretendia deixar Moscou para sempre, corrobora a posição de anti-herói do personagem e não permite que ele saia impune dessa sua missão às avessas. Assim, o retorno de Vênia à Moscou inalcançável é apenas uma jornada para interromper o seu curso. Ele continua sendo indesejável nesse espaço, e os responsáveis pelo seu assassinato, bem como a sua motivação, não são tão importantes quanto o resultado alcançado — o desejo da cidade se fez.

Os aspectos de *Moskvá-Petuchkí* tratados aqui expressam, ainda que de maneiras diferentes, uma ruptura com os paradigmas da literatura programática. Porém, mais do que isso, tais elementos convergem para formar uma narrativa única, dissociada daquela produzida pela dissidência literária de sua época. Eroféiev encontrou sua própria estratégia de dissensão com os modos da literatura oficial por meio de uma narrativa singular. Trata-se de uma forma literária experimental que, numa relação simbiótica entre a vida do autor e a ficção, criou um herói problemático, marginalizado, cujos traços característicos principais são os dele próprio, Venedíkt Eroféiev: vagante, alcoólatra, desempregado, subversivo. Entretanto, essa narrativa de inspiração autobiográfica é repleta de ambiguidades; as lacunas deixadas por ela apenas acentuam seu aspecto alucinante e desordenado.

Os delírios do personagem errante criam uma Moscou alternativa, cruel e ininteligível, que exerce o papel de clausura, de cidade opressora, ao contrário da função preconizada de cida-

de-modelo do socialismo. A capital do poder é um grande símbolo soviético invertido pelo autor, e sua malfadada tentativa de evadir desse espaço apenas reforça o caráter implacável da vida que assola o protagonista. A Moscou surreal de Eroféiev é, por esse mesmo motivo, mais real. Um mundo louco e sem sentido pede uma resposta à altura; assim, o arquétipo do *iuródstvo* resgata uma qualidade recorrentemente utilizada na literatura russa como forma de se contrapor à autoridade em exercício, e, no caso de Eroféiev, essa figura assimila outro traço essencial da cultura russa, a vodka. O personagem parte então para um discurso profano e delirante como forma de confrontar a sua época.

O poema de Eroféiev nos devolve à Moscou dos anos 1970, com o ápice acumulado dos feitos (ou dos malfeitos) soviéticos desde o seu início, e é na atmosfera opressiva da estagnação de Bréjnev que Eroféiev conduz a sua sátira. Ainda que o degelo de Khruschóv tenha trazido um pouco mais de liberdade, o que permitiu o surgimento de uma literatura mais crítica e que explora novas e velhas formas literárias, a ideia geral, o padrão de arte voltado para o futuro, para a construção da nova sociedade, jamais deixou de ser imposto. À sombra do heroísmo cego, o propósito de suprimir a individualidade e moldar a vida dos cidadãos de acordo com um programa era ainda o desejado pela oficialidade e permanecia como um lugar-comum na literatura. Nesse contexto, Eroféiev não tomou o mesmo rumo de seus contemporâneos dos anos 1960, mas tendeu para o extremo dessa negação do herói. Os mecanismos que constituem a narrativa do herói positivo estão pelo avesso em *Moskvá-Petuchkí*, e seu protagonista, em consequência, é um anti-herói e, mais do que isso, um anti-herói positivo. Ele é aquele que simplesmente não acredita, que traz a dúvida onde só podiam existir certezas, tem na inércia a fórmula para ser vivida, além de uma tristeza que não tem causa específica.

Cercado pela “magia branca”, como Andrei Siniávski chamou os momentos de clareza proporcionados pela vodka,³⁰ o anti-herói de Eroféiev conduz o símbolo da Rússia soviética,

³⁰ WAEGEMANS, 2003, p. 579.

o trem, a uma jornada pela insanidade do momento vivido e pelo grande vazio daquele que não faz parte dessa conjuntura. O trem do progresso, da industrialização, do futuro o conduz apenas a uma viagem ilusória. A próxima estação não pode ser a liberdade, mas sim o findar da consciência.

Referências Bibliográficas

- BAAK, Joost Van. *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration*. Amsterdã: Rodopi, 2009.
- CLARK, Katerina. *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, cosmopolitanism, and the evolution of Soviet Culture, 1931-1941*. Massachusetts: Harvard University Press, 2011.
- CRIVELLER, Claudia. "Madness as an aesthetic and social act in Russian autobiographical prose. The case of Venedikt's Erofeev's Memoirs of a Psychopath", In __: *Toronto Slavic Quarterly*, nº36, Spring, 2011.
- EROFÉIEV, Venedikt. *Moskvá-Petuchkí*. São Petersburgo: Izdatelstvo "Azbuka", 2015.
- _____. *Zapíski Psikhópáta*. São Petersburgo: Izdatelstvo "Azbuka", 2016.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FREIDKIN, Mark. "O Venedikte Erofeeve". In: *Text only*, nº26, 2008. Disponível em <http://textonly.ru/case/?issue=26&article=27417>, último acesso em 11/06/2018.
- SIMMONS, Cynthia. *Their Father's Voice: Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov and Sacha Sokolov*. Nova York: Peter Lang, 1993.
- WAEGEMANS, Emmanuel. *Historia de la literatura rusa*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.
- ZIOLKOWSKI, Margaret. *Hagiography and Modern Russian Literature*. Nova Jérsei: Princeton University Press, 1988.

Sobre a mulher em *Contos de Kolimá**

Andrea Zeppini Menezes da Silva**

Resumo: Este artigo propõe uma discussão a respeito das imagens femininas presentes em *Contos de Kolimá*, principal obra de Varlam Chalámov, que passou dezessete anos em campos do Gulag e escreveu sua prosa sobre essa experiência. Através de suas personagens femininas, o autor nos mostra importantes aspectos de sua visão de mundo, de sua ética, de sua prosa.

Abstract : This article proposes a discussion about the feminine images in *Kolyma Tales*, main work of Varlam Shalamov. He spent seventeen years in Gulag camps and wrote his prose about this experience. Through his female characters, the author shows us important aspects of his ethics and his prose.

Palavras-chave: Varlam Chalámov; Gulag; mulher
Keywords: Varlam Shalamov; Gulag; woman

* Artigo submetido em 04 de maio e aprovado em 03 de junho de 2018.

** Doutora pelo Programa de Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: dedazeppini@hotmail.com

O presente artigo se propõe a tratar de um tema na obra de Varlam Chalámov que, provavelmente por não ser central em sua prosa, ainda não foi muito explorado pela crítica: a questão do feminino.

Chalámov passou dezessete anos confinado nos piores campos do Gulag: a experiência é a base de sua escrita artística. E dezessete anos praticamente isolado das mulheres, com algumas exceções. É compreensível, portanto, que elas não ocupem um lugar de grande destaque em sua prosa. De todo modo, estão lá, ainda que em raras aparições. É justamente sobre algumas delas que comentaremos aqui, buscando uma reflexão sobre a imagem da mulher desenhada pelo autor nessas figuras. Como ele vê a mulher, como a apresenta em sua obra? No mundo de terror e violência vivido pelo autor, que papéis desempenham as mulheres, mais do que no campo, na escrita de seus contos? São essas as questões sobre as quais se debruça este artigo. Não há a intenção, portanto, de determinar neste trabalho a situação da mulher no Gulag de maneira geral. Trata-se apenas de verificar, através das personagens femininas escolhidas para este artigo, a visão de Chalámov sobre a mulher e o papéis desempenhados por ela em seus contos e em sua experiência no campo. Como já foi ressaltado, é um tema novo nos estudos sobre a obra do autor, o que não nos dá muito material prévio com o qual possamos dialogar.

Chalámov tem uma obra extensa: poesia, teatro, ensaios, cartas. Escolhemos aqui, para pensarmos o feminino em sua prosa, os *Contos de Kolimá*. Trata-se de sua obra-prima, composta por seis ciclos de contos onde o autor retrata, ficcionaliza e recria sua experiência nos campos stalinistas. Desses contos, selecionamos as personagens femininas que nos pareceram mais emblemáticas.

Para iniciarmos, dois contos nos chamam a atenção. Já no primeiro volume, *Contos de Kolimá*, encontramos “Chuva” (1958) e “A primeira morte” (1956). Aparecem nessa ordem no ciclo – o que foi escrito antes vem depois – separados por alguns contos. “Chuva” trata de um dia de trabalho especialmente inóspito e terrível para os prisioneiros, obrigados a permanecer horas a fio em poços que cavavam com pás e picaretas, enfiados na terra até a cintura, completamente encharcados durante vários dias, sob os açoites de uma chuvinha fininha e gelada. Enlouquecedor. A situação é tal que desperta no narrador suas lembranças sobre uma tentativa frustrada de suicídio – que ele não repetiria – e traz, a uma outra personagem, a decisão de se matar, que não se concretiza. Pois bem, é nesse contexto, no meio deste trabalho, que surge uma mulher:

Lembrei-me então da mulher que um dia antes passara por nós no atalho, sem dar atenção aos chamados da escolta. Nós a cumprimentamos e ela nos pareceu tão bonita: a primeira mulher que víamos em três anos. Ela acenou com a mão, apontou para o céu, para um ponto no canto do firmamento e gritou: “Está próximo, rapazes, está próximo”. A resposta foi um berro animado.¹

E é este simples gesto que vai marcar o narrador:

Nunca mais a vi, porém a vida inteira me lembrei dela: como conseguiu nos compreender e consolar daquele jeito. Apointou para o céu sem nem pensar no além-túmulo. Só indicou que o sol imperceptível se punha no ocidente, que estava próximo o fim do dia de trabalho.²

Não sabemos nada a seu respeito: o narrador diz tratar-se de uma prostituta ou ex-prostituta, pois, segundo ele, era só isso que as mulheres podiam fazer ali. Essa rápida menção à possível ocupação dessa personagem indica o lugar da mulher no contexto do trabalho escravo do campo. De todo modo, o narrador não dá mostras de conhecer a mulher nesse conto, mas nota que ela vem contrastar com o dia interminável, com o trabalho interminável, onde tudo, as montanhas, a chuva, o céu, as pessoas em suas roupas rotas, tudo, era cinzento, triste

¹ CHALÁMOV, 2015, p. 58-59.

² Ibidem, p. 59.

e construía uma “harmonia diabólica”. É contra esse pano de fundo que surge essa mulher, encarnação, naquele momento, da esperança da única coisa boa que poderia acontecer: o término do dia de trabalho.

O próximo conto, “A primeira morte”, trata justamente da morte da mulher que acenara para a brigada que trabalhava encharcada sob a chuva inclemente. Faz uma rápida menção a esse episódio para contar como a brigada encontrara seu corpo sem vida no meio da neve, em uma encruzilhada no caminho, ao lado de seu assassino, um agente de polícia especializado em produzir processos para os presos através de delações falsas, ameaças e subornos. Aqui, a mulher não é mais uma prostituta ou ex-prostituta, mas Anna Pávlovna, secretária do chefe da lavra. Era amada pela brigada, justamente por ter compreendido tudo o que um ser humano poderia compreender naquele momento do aceno, por ter infundido, com seu simples gesto, um pouco de confiança naqueles homens desesperados. A morte da mulher termina por expressar a injustiça e a extrema violência no campo. Não há lugar para a esperança e qualquer um, ou uma, que atente contra essa lei, recebe a morte como punição: Anna Pávlovna foi assassinada por ciúme.

O conto que vem imediatamente depois deste é “Tia Pólia” (1958), pertinente para nossa discussão, por trazer uma personagem feminina interessante. Tia Pólia era “faxina” do chefe da lavra. O que significa que era empregada da família e que, portanto, ocupava um cargo de confiança. Tão escrava quanto todos os outros detentos, com a diferença de que, ao invés de trabalhar nas minas, conseguira o cargo de cozinheira do chefe. Por estar tão próxima deste, como acontecia com outros “faxinas”, Tia Pólia gozava de algum prestígio e o usava para ajudar seus conterrâneos ucranianos, arranjando-lhes serviços leves ou incluindo-os em alguma lista de soltura. Tia Pólia estava na casa do chefe há sete anos, mas ninguém ali sabia seu verdadeiro nome ou sobrenome. Ela contava viver ali mais alguns anos, até conseguir ser libertada.

Tinha tudo planejado, mas aconteceu de ficar doente e ir para o hospital. Sabia que estava morrendo. Por sua alta posição, lhe deram um quarto separado, recebia visitas de damas e militares e a todos prometia interceder junto ao chefe. Da esposa deste, recebia todo domingo um embrulhinho e um pacotinho, mas nenhuma visita. Tia Pólia conseguiu até que um “padre” fosse confessá-la e, depois de sua morte, ser enterrada sob uma cruz. Seu túmulo, na vala comum do hospital, ganhou o ornamento feito por um artista internado. Como ninguém sabia o nome da mulher, a inscrição foi feita com o nome errado e teve que ser corrigida depois, por insistência do tal padre. Este conto mostra, portanto, uma figura que, ainda que seja a de uma escrava, encontra brechas no próprio sistema, não apenas para sobreviver, mas também para ajudar os outros. Mais uma mulher mostrada de maneira positiva por Chálov, como esperança de vida para os detentos, em contraste com a predominância da morte presente nos campos.

O conto que segue imediatamente “Tia Pólia” é “A gravata” (1958). Trata-se aqui da personagem Marússia Kriúkova, “moça coxa que se envenenou com Veronal, juntou e engoliu vários comprimidos brilhantes, miudinhos, amarelinhos e ovalados”.³ No entanto, errou a dose e não morreu, apenas vomitou e, depois da lavagem do estômago, foi mandada para um campo provisório. Mas como a personagem chegou até aí? Sua história começa em Quioto, como filha de um emigrado. Nos anos trinta decidiu voltar para a Rússia, conseguiu o visto e foi presa em Vladivostok. No interrogatório quebraram sua perna. Quando o osso cicatrizou, foi mandada a Kolimá. Acontece que Marússia sabia bordar muito bem, habilidade que foi logo descoberta pelos chefes: “Nunca lhe pagavam pelos bordados: davam um pedaço de pão, dois torrões de açúcar, cigarros; a propósito, Marússia não aprendeu a fumar. O admirável bordado, cujo valor chegava a algumas centenas de rublos, acabava nas mãos da chefia”.⁴ De todo modo, essa habilidade a protegeu dos trabalhos gerais e ela pôde exercer sua profissão.

³ Ibidem, p. 165-166,

⁴ Ibidem, p. 166.

Ainda assim, era uma escrava. O narrador a conhece quando ela é internada em seu hospital. Em agradecimento ao tratamento recebido, ela borda uma gravata para ele e uma para o cirurgião. Mas não tem autonomia para dar presentes: o chefe termina por lhe roubar as gravatas. Indignada, Marússia conta essa história ao enfermeiro e, em uma sessão de cinema no campo, onde se encontravam prisioneiros e livres, mostra ao narrador a gravata que seria dele no pescoço do chefe. Escrava. Ainda assim tentando encontrar espaços de resistência.

Nesse contexto, é interessante lembrar da personagem-título do conto "Lida" (1965), presente em *A margem esquerda*, segundo volume do ciclo. Lida entra na vida do narrador do conto quando este já tinha saído dos trabalhos gerais, do trabalho nas minas, que eram mais que terríveis, fatais. Os últimos anos de pena do narrador foram cumpridos em trabalho interno: como enfermeiro dentro de um hospital. Chálamov conseguiu, pela intervenção de um médico seu amigo, fazer um curso de enfermagem para detentos, que salvara sua vida. É nesse período de sua história que se localiza o conto.

Pois bem, Lida entra na vida do narrador quando este era o responsável pela sala de triagem de um grande hospital. Ainda que detento, cabia a ele a decisão sobre quem internar ou não: cargo de grande responsabilidade, já que o hospital era o principal caminho de salvação para prisioneiros extenuados pelas minas. O conto trata do período do final da pena do narrador, que sabia que a libertação não seria uma salvação, ou, melhor, sabia que não seria verdadeiramente libertado, pois possuía, em sua ficha de registro, a fatal letra "T" de trotskista. Esse estigma, pois essa letra não era menos que isso, condenava à morte seus portadores, não permitindo que fizessem outro tipo de trabalho que não os braçais, e não permitiria que o narrador saísse de Kolimá após o fim da pena. Krist, o narrador do conto, ao buscar uma solução urgente, se lembrou de Lida, que conhecera dois anos antes em circunstâncias especiais.

A história dessa moça dá outra mostra da vulnerabilidade das mulheres nos campos, pois se encontravam em condição ainda pior do que os homens: talvez mais escravas que eles, se

isso fosse possível. Lida, uma presa comum, chegara ao hospital pedindo a internação para fugir do assédio do chefe do campo, de quem era secretária. Para deixar o caminho livre, ele já mandara o marido “de campo” da prisioneira para uma lavra punitiva e não deixava Lida em paz. Krist aceitou-a no mesmo instante, para ajudá-la. O tempo passou e ela acabou permanecendo no hospital, fazendo alguns trabalhos, indo parar na seção de registros, que era onde se encontrava no final da pena de Krist. Este pediu para que ela, ao registrar seu passaporte de saída, “errasse” e se esquecesse da letra “T”. Ao que ela acedeu prontamente.

Na verdade, há uma outra versão do fim do estigma de trotskista nos registros de Chalámov, narrada por ele próprio em outro conto, que não menciona Lida nem essa troca de favores. Nesta outra versão, o “T” teria caído quando ele recebe nova pena e, ainda que fosse uma pena de dez anos, acaba lhe salvando a vida, por tirá-lo dos trabalhos gerais. De todo modo, essa história de Lida abre a perspectiva sobre a compreensão do autor a respeito da precária situação da mulher. Ainda que seja uma ficcionalização de aspectos do campo, o conto “Lida” mostra um narrador que se coloca ao lado da mulher e não ao lado do chefe que a assediava. Também mostra uma mulher que luta para se livrar do assédio: vítima, mas tentando elaborar estratégias para sobreviver, o que faz lutando por sua internação. Por outro lado, ela consegue uma posição que, por sua vez, lhe permite ajudar os outros.

No conto “O procurador verde” (1959), Chalámov trata do tema da fuga, ou, na gíria do campo, da “libertação pelo procurador verde”. O conto é escrito quase na forma de um ensaio, onde o narrador discorre sobre a necessidade, a vontade, a possibilidade das fugas, sua alta frequência, bem como sobre alguns casos pontuais. Todos fracassados. Mas, no meio disso tudo, relata o caso de um prisioneiro que “quase” conseguiu, à custa de muito sangue frio, cálculo, ousadia. Chegou a ficar dois anos em liberdade, até ser encontrado e pego. E foi pego justamente através de sua mulher. Esse episódio é pertinente para nossa discussão, pois o conto descreve as agruras pelas

quais passavam as esposas de homens feitos prisioneiros pelo Estado, bem como a força e a coragem que tinham para passar por cima da burocracia, do assédio, de toda a violência, para conseguir um simples encontro com seus maridos. A mulher de Krivochei, o fugitivo em questão, entra no rol das mulheres corajosas, que se sacrificam por seus maridos e os seguem para a prisão. Tradição iniciada talvez com as esposas dos dezembristas, retomada por Dostoiévski em obras como *Recordações da casa dos mortos* e *Crime e Castigo*, e que ganha sua versão no contexto do Gulag quase cem anos depois, no terceiro volume de *Contos de Kolimá*, *O artista da pá*.

Ainda antes do engenheiro empreender sua fuga, a mulher vai até ele: “Alguns meses se passaram, e a mulher de Pável Mikháilovitch veio de Khárkov para vê-lo. Ela não viera visitá-lo. Não, ela viera para seguir o marido, repetindo a façanha das esposas dos dezembristas”.⁵

E, a partir dessa decisão de seguir o marido, as mulheres passavam por toda sorte de martírio:

As esposas que iam atrás dos maridos condenavam a si mesmas ao frio, às constantes torturas das peregrinações atrás dos maridos, que de quando em quando eram transferidos para algum outro lugar, e as esposas precisavam abandonar o lugar de trabalho, achado com dificuldade, e ir em direção a regiões perigosas para as mulheres, onde elas podiam ser submetidas à violência, a roubos, ao escárnio⁶...

E era só o começo:

Mas, mesmo sem viajar, cada uma dessas mártires estava destinada a passar por galanteios grosseiros e importunações da chefia, começando dos postos mais altos e terminando em um soldado de escolta qualquer, que já tomara gosto pela vida em Kolimá. Receber propostas de fazer companhia a um solteirão bêbado era o fado de todas as mulheres, sem exceção, e se, para uma presa, simplesmente davam ordens – “Tire a roupa e deite-se” –, sem qualquer Púchkin ou Shakespeare, contaminando-a com sífilis, com a esposa de um zek a abordagem era ainda mais atrevida. Pois, após

⁵ CHALÁMOV, 2016b, p. 278.

⁶ Ibidem, p. 279.

o estupro de uma presa, era sempre possível deparar-se com uma denúncia feita por um amigo ou adversário, um subalterno ou um chefe, mas o “amor” com a esposa de um *zek*, como pessoa juridicamente independente, não podia ser enquadrado em nenhum artigo.⁷

Se o *zek* (acrônimo de *zakliutchióni*, que significa detento) encontrava-se no degrau mais baixo da escala humana no campo, podemos ter uma ideia então de onde se encontrava a esposa do *zek*. E todo esse sacrifício era em vão, pois a mulher dificilmente conseguia um encontro com o marido. Dificilmente conseguia encontrar trabalho no mesmo povoado em que ele estava preso. Se conseguia tal façanha, o marido logo era transferido para longe. Ela também não conseguia entregar nenhuma comida para ele. O máximo que alcançava era uma promessa de algum chefe que, em troca de entregar o pão ao marido, exigia da mulher o próprio corpo. Pior ainda se essa fosse a esposa de algum “inimigo do povo”. Aí, então, qualquer insulto era “um mérito, uma façanha, e de qualquer forma era considerado positivo do ponto de vista político”.⁸

Acontecia de algumas se alistarem para um trabalho de três anos: “Fortes de espírito – e precisavam ter mais força que seus maridos detentos –, elas aguardavam o prazo de seus contratos e iam embora, sem mesmo terem visto os maridos”.⁹ Muitas vezes perdiam as esperanças e, temendo perseguições no “continente”, terminavam por se casar novamente no norte mesmo, esquecendo seus maridos e a si próprias.

Foi esse longo caminho o percorrido pela esposa do engenheiro, que conseguira encontrar um emprego e um lugar para morar em Magadan. Quando o marido fugiu, ela ficou presa no norte: não permitiram seu retorno. O que era extremamente penoso. “Eram-lhe torturantes aquela taciturnidade branca da natureza, aquele muro de cerrada indiferença humana, a completa falta de informação e a inquietação, a inquietação pelo destino do marido – ele podia simplesmente ter morrido

⁷ Idem.

⁸ Ibidem, p. 280.

⁹ Ibidem, p. 281.

de fome no caminho”.¹⁰ Completamente sozinha, ela queria e precisava conversar com alguém, mas com quem? Sentia em todos um espião. Estava certa, todos os seus conhecidos foram convocados, em algum momento, a delatar algo sobre Angelina Grigórievna. De todo modo, no segundo ano de sua permanência no norte, ela começou a receber certa quantidade de dinheiro por mês. E foi justamente essa ajuda, ainda que o marido tomasse todo o cuidado para lhe mandar, que o delatou. As autoridades terminaram por descobrir o paradeiro do engenheiro a partir de seus depósitos. Assim que ele foi capturado, a esposa foi liberada para sair do norte e, esgotada, foi o que fez. Ele ficou preso ainda alguns anos e, quando libertado, arranhou outra mulher. Essa passagem também é interessante para o tema que estamos tratando aqui, pois mostra uma prática do campo, que só o campo poderia engendrar. O engenheiro fora arrumar uma mulher na feira de noivas do *sovkhoz* Elguen.

Próximo ao *sovkhoz* Elguen, um *sovkhoz* feminino, há um posto de gasolina, na beira do povoado, “na natureza”. Ao lado, colados aos barris de gasolina, há arbustos de salgueiro e amieiro. Ali se reúnem todas as noites as mulheres libertas de Elguen. Também vão para lá, de carro, os “noivos” – ex-presos, que procuravam uma companheira para a vida. Os pedidos de casamento são rápidos, como tudo na terra de Kolimá (exceto a sentença no campo), e os carros retornam com os recém-casados. Tal familiarização, em caso de necessidade, é realizada nos arbustos: os arbustos são espessos o suficiente, altos o suficiente.¹¹

Chalámov passa bastante tempo descrevendo a situação da mulher nesses casos, o que foi reproduzido aqui em grande parte. Nota-se, em seu texto, uma simpatia pela condição feminina, uma compreensão a respeito da precariedade de sua situação e, por outro lado, uma admiração por sua força e até mesmo, por que não, por sua capacidade de se sacrificar.

Para falar do tema do feminino na obra de Chalámov, dois textos ainda chamam bastante a atenção. Um deles é “A mulher

¹⁰ Ibidem, p. 286.

¹¹ Ibidem, p. 290.

no mundo do crime” (1959), que se encontra no quarto volume de *Contos de Kolimá, Ensaaios sobre o mundo do crime*. Este volume é um tanto diferente do restante do ciclo. Ele traz o que o próprio nome indica: ensaios e não contos. O tema do mundo do crime foi extremamente importante para Chalamov e, de certa forma, moldou sua visão de mundo pós-campo e sobre o campo. Para o escritor, o bandido da ordem, ou seja, o bandido que pertencia àquela espécie de máfia que se formara nos campos stalinistas, era o grande responsável pelo clima irrespirável e deletério que reinava. Ou seja, mais do que as autoridades, a escolta, os chefetes, quem realmente instaurou a violência desmedida e gratuita nos campos foram os bandidos. Chalamov dedicou um volume inteiro de seus *Contos de Kolimá* ao tema.

Segundo o conto-ensaio, as mulheres no mundo do crime se dividiam em dois grupos: as ladras, que tinham a função de roubar, como os homens, e as prostitutas, que faziam companhia aos *blatares* (gíria do campo para os bandidos que pertenciam à ordem). O primeiro grupo era menor que o segundo e as ladras gozavam de certa deferência entre os ladrões. Também planejavam roubos, executavam ações, mas jamais participavam dos chamados “tribunais de honra”, prerrogativa dos homens. Ainda que em condições desiguais em relação aos homens, gozavam, portanto, de certo respeito.

Já as prostitutas eram as amigas dos bandidos e lhes arranjavam meios de viver. Se houvesse necessidade, auxiliavam nos roubos, praticando pequenas ações, tais como a vigília, o repasse do produto do roubo e outros. Mas estavam em último lugar na escala humana. O narrador comenta:

O desprezo pelas mulheres é ensinado desde os primeiros anos aos herdeiros dos *urkas*. Alternam-se aulas teóricas e práticas com exemplos concretos dos mais velhos. A mulher – um ser inferior – foi criada somente para saciar as bestiais paixões dos bandidos e, por ocasião de suas farras, ser alvo de grosserias e objeto de espancamento em público. Um objeto vivo de que o *blatar* temporariamente se serve.¹²

¹² Ibidem, p. 63.

Esse parágrafo contundente resume o lugar e o tratamento da maioria das mulheres no mundo do crime. Uma diferença de grau, talvez, de intensidade, se comparada à situação no restante dos campos, onde a mulher também não passava de um objeto. Nesse contexto, os estupros coletivos não eram raros, fosse no mundo do crime ou não.

A mulher prostituta estava longe de ser dona de seu destino, ou de seu corpo:

E se ontem, antes do aparecimento desse novo cabeça, a prostituta dormia com outro ladrão, de quem era considerada uma propriedade, e que tinha o direito de oferecê-la aos companheiros, com o surgimento de outro cabeça dá-se a transferência de todos esses direitos ao novo patrão. Se amanhã ou depois este for detido, ela volta a pertencer a seu antigo companheiro. E se aquele já estiver detido quando isso ocorrer, então apontam a ela quem será seu novo proprietário – senhor de sua vida e morte, de seu destino, seu dinheiro, sua conduta e seu corpo.¹³

E eram obrigadas a ir com quem fosse: mero objeto dos bandidos. Nenhuma equidade era possível em relação às mulheres. Segundo o narrador, apenas uma mulher escapava a esse tratamento: a mãe do bandido. “O culto à mãe unido ao hostil desprezo pelas mulheres em geral – eis a fórmula ética da bandidagem para a questão feminina, expressa com o peculiar sentimentalismo da cadeia”.¹⁴ Cercado por um mundo impiedoso, o bandido sabe que só a mãe ficará com ele até o final.

Mas o narrador aponta a falsidade de tal sentimento, que chama de “fingimento e falsidade teatral”. Pois a mãe, enaltecida pelo bandido, colocada em um pedestal, nunca recebe uma ajuda desse filho que ganha milhares de rublos roubados. Para o narrador, “o culto à mãe é uma espécie de cortina de fumaça que esconde o indecoroso mundo do crime”. Pois, “um culto à mãe que não se estende à esposa, nem às mulheres em geral, não passa de mentira e falsidade”. As obrigações da paternidade, por exemplo, passam bem ao largo da imagina-

¹³ Ibidem, p. 63.

¹⁴ Ibidem, p. 73.

ção do *blatar*. Este não tem nenhuma crise de consciência em considerar para a própria filha um futuro como prostituta ou até mesmo como companheira de um ladrão importante. No contexto da relevância do mundo do crime na configuração assustadora do *lager*, “a atitude em relação às mulheres é o papel de tornassol de toda a ética”.¹⁵ Nessas observações do narrador, notamos um homem indignado com a situação da mulher e, ao mesmo tempo, a importância que a questão feminina tem para ele, pois é a expressão de toda a ética do mundo do crime e, por consequência, do mundo do campo.

Para terminar, o último texto a ser tratado neste trabalho é um longo conto, presente em *A ressurreição do lariço*. Trata-se de “A medalha de ouro” (1966). Diferente da maioria dos contos presentes nos seis ciclos, mas acompanhando os outros mostrados neste trabalho, a protagonista é uma mulher. Além disso, não é uma vítima e sim uma lutadora, vista pelo narrador como uma heroína. Seu nome: Natália Seguêievna Klíмова, revolucionária do Partido Socialista Revolucionário. Para escrever essa história, Chalámov teve contato com sua filha mais velha, além de ter feito uma detalhada pesquisa. Se o escritor já nutria bastante simpatia por esse grupo, das páginas do conto exala profunda admiração pela moça. Como vamos ver, pelas moças, mãe e filha.

Condenada à morte por um atentado terrorista, Natália Klíмова, ainda bem jovem, tem sua pena comutada para trabalhos forçados pela intervenção do pai, que, em um requerimento ao presidente do tribunal, fala em um tom estranho, quase que de pai para pai, desconsiderando sua filha como pessoa, como ser pensante, como alguém capaz de fazer escolhas por ela mesma. Para esse pai, tratava-se apenas de uma deslumbrada, que pulara do tolstoísmo para o terrorismo de repente, que não entendia nada de política e com certeza tinha sido instruída por outras pessoas. Por isso, não merecia a condenação. A morte do pai tornara o requerimento praticamente irrefutável e aquele consegue seu intento.

¹⁵ Ibidem, p. 74.

Chalámov não esconde a admiração pela autora da *Carta perante a execução*, publicada em 1908. Klímova escrevera esse texto no cárcere: comunhão com a natureza, frescor de sentimentos, sinceridade, liberdade. Nem fanatismo, nem didatismo.¹⁶ A mulher aparece nesse conto não como vítima, mas como a própria força de vida: Klímova era radiante,

aceitava de bom grado toda a felicidade da existência, porque aceitava a vida em sua completude, com alegrias e mágoas, ligadas organicamente, inseparáveis. Isso não era uma concepção filosófica, mas um sentimento espontâneo de uma natureza rica e forte. Ela via tanto no heroísmo como no sacrifício a maior, a mais desejada felicidade da existência.¹⁷

Chalámov pesquisou a vida de Klímova ao lado de sua filha, que trazia o mesmo nome da mãe. Nessa outra Natália, Chalámov descobre a mesma força vital da mãe, ainda que esta se expressasse de outra maneira, pois tratava-se de outro mundo, outra época, outras questões e tragédias. Ao voltar para a Rússia, para a terra de sua mãe, essa mulher fora parar nos campos de trabalho, onde passa dez anos. Eis aí sua façanha: “conservar a fé no ser humano por meio de sua experiência pessoal, de sua vida, não era proeza menor que a causa de sua mãe”.¹⁸ E, ainda que fosse filha de quem era, decide deixar o passado para trás e viver, seguir o seu próprio destino. Se desfaz de uma medalha de ouro, última lembrança de sua mãe, pois o mais importante era sobreviver. Eis sua força.

O recorte feito para o presente trabalho buscou, portanto, apresentar contos e trechos onde o olhar de Chalámov para a mulher é perceptível. Nesse contexto, podemos observar um escritor sensível para a questão feminina: tendo conhecido o pior dos campos stalinistas, Chalámov deixa claro em sua prosa a ideia de que o quinhão mais difícil sempre coube às mulheres. Ainda que descreva, indignado, vítimas, também aponta mulheres que conquistaram, cada uma a seu modo, um mínimo de autonomia. Que conseguiram, de certa forma, lutar por sua sobrevivência.

¹⁶ Ibidem, p. 184.

¹⁷ Ibidem, p. 191.

¹⁸ Ibidem, p. 211.

Na obra de Chalámov, os homens aparecem como vítimas, carrascos, cruéis, sobreviventes. Positivos e negativos. As mulheres, salvo engano, são retratadas como uma contraposição ao terror. Como vimos ao longo do artigo, representam a esperança, uma luz no fim do túnel, ou no fim do dia. Mas a humanidade que a mulher traz em sua obra joga uma luz que torna a violência ainda mais terrível. Não só pelo contraste que sua coragem, compreensão, força e generosidade fazem aos atos desumanos dos homens, como também por sua vulnerabilidade. É como se a presença da mulher nos contos agudizasse o horror; um respiro para aprofundar ainda mais o absurdo.

Outro dado interessante na relação do autor com essas personagens é que, mesmo quando as mulheres são autoras de atos de brutalidade – como algumas mulheres do mundo do crime, por exemplo –, há sempre o contexto de sua posição subalterna em relação aos homens que, se não justifica tais atos, de certa forma, os torna mais humanos. Há bastante diferença na forma com que os homens e as mulheres do mundo do crime são retratados: para Chalámov, os bandidos não eram gente. E mesmo o tratamento que dispensavam às mulheres é uma prova dessa afirmação. Quanto às mulheres do crime, enquanto sua força é admirada pelo autor, sua posição de objeto do homem, sua fragilidade, são denunciadas com indignação.

A descrição da mulher nesse mundo é contundente, pelo horror que encerra, mas também por outro motivo: a maneira como a mulher é tratada revela a ética de todo um grupo. Ao descrever a maneira com que o bandido se serve da mulher, Chalámov mostra toda a violência e absurdo do mundo do crime e seu papel deletério nos campos. Podemos pensar também que a maneira como o autor vê a situação da mulher diz muito sobre sua própria ética, sobre seu olhar para a vida. Em suas personagens femininas se expressa, talvez, o que ele mais abomina: a desumanização do homem; e o que mais admira, a força de vida.

O conto “A medalha de ouro” mostra duas mulheres fortes, que acreditam na vida e não se deixam abater. Nem mesmo pelo sofrimento vivido nos campos, máquinas devoradoras de

gente. Talvez seja o conto onde a humanidade e a crença nela apareçam de maneira mais resplandecente. E mostram-se através de personagens femininas, que tiram sua força da natureza, da comunicação direta com os animais, da fé na vida. Fé que o próprio Chalamov, apesar de seus sofrimentos e ceticismo, também nunca chegou a perder.

Referências Bibliográficas

- CHALÁMOV, Varlam. *Contos de Kolimá*. Tradução de Denise Sales e Elena Vasilevich. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. *A margem esquerda* (Contos de Kolimá 2). Tradução de Cecília Rosas. São Paulo: Editora 34, 2016a.
- _____. *O artista da pá* (Contos de Kolimá 3). Tradução de Lucas Simone. São Paulo: Editora 34, 2016b.
- _____. *Ensaio sobre o mundo do crime* (Contos de Kolimá 4). Tradução de Francisco de Araújo. São Paulo: Editora 34, 2016c.
- _____. *A ressurreição do Lariço* (Contos de Kolimá 5). Tradução de Daniela Mountian e Moissei Mountian. São Paulo: Editora 34, 2016d.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Recordações da casa dos mortos*. São Paulo: Nova Alexandria. 2006.

Eisenstein no Brasil:* uma breve introdução

Fabiola Bastos Notari**

Resumo: Por que ver, ler e falar de Serguei M. Eisenstein hoje? Qual a importância deste cineasta para o público brasileiro? Neste artigo apresento de maneira breve e sucinta as discussões desenvolvidas na tese *Eisenstein no Brasil*. Trata-se de uma pesquisa inédita sobre a influência que a teoria e os filmes de Eisenstein tiveram sobre alguns acontecimentos histórico-culturais no Brasil, ou mais especificamente sobre a atuação de determinados intelectuais e instituições que foram apoiadores, divulgadores e defensores da linguagem cinematográfica como expressão artística.

Abstract: Why watch, read, and talk about Sergei M. Eisenstein today? How important is this filmmaker to the Brazilian public? In this article I present briefly and succinctly the discussions developed in the thesis *Eisenstein in Brazil*. The thesis presents an unprecedented research on the influence that Eisenstein's theory and films had on some historical-cultural events in Brazil, or more specifically on the performance of certain intellectuals and institutions that were supporters, disseminators and defenders of cinematographic language as artistic expression.

Palavras-chave: Serguei M. Eisenstein; crítica e interpretação; história; linguagem cinematográfica; recepção crítica.

Keywords: Sergei M. Eisenstein; Criticism and interpretation; History; Cinematography; Critical reception.

“O leitor tem de aceitar o inconformismo de Eisenstein e por isso, embora todo o verdadeiro estudioso do cinema deva ler Eisenstein, o prazer da leitura limitar-se-á às suas aventuras mentais. Apesar de excêntrico, era um pensador erudito, um apaixonado por filosofia, arte, política e filologia e o fruto destes estudos está bem aparente e visível em seus ensaios.”

(Roger Manvell)

* Artigo submetido em 28 de maio e aprovado em 04 de junho de 2018. Este artigo é parte da tese de doutorado Eisenstein no Brasil, 2018, USP, realizada com auxílio da FAPESP.

**Doutora pelo Programa de Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, mestre em Poéticas Visuais pela Faculdade Santa Marcelina (FASM/ASM) e bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, onde leciona desde 2012. Coordenadora do Grupo de Estudos “Livros de artista, livros-objetos: entre vestígios e apagamentos na Casa Contemporânea”, desde 2014, e é programadora visual da produtora cultural Ars et Vita. www.fabiolanotari.com. E-mail: bionotari@gmail.com

Breve introdução

São raras as pesquisas cujos projetos iniciais não sofrem transformações, uma vez que a própria dinâmica do seu desenvolvimento apresenta fatos e/ou situações que não poderiam deixar de ser inseridos ou de assumir posições que lhes são inerentes. Assim, neste trabalho, percebe-se que no tema proposto, Eisenstein no Brasil, não seria possível dissociar do antigo e atual cenário brasileiro a relação política, social, ideológica e cultural da vida e obra deste grande cineasta, teórico, professor e artista que foi Serguei Mikháilovitch Eisenstein.

Eisenstein no Brasil não é um trabalho sobre a vida e obra do grande cineasta russo-soviético; o que apresento neste artigo são questionamentos que permitem uma reflexão a respeito da influência que a teoria e a filmografia de Eisenstein tiveram sobre acontecimentos histórico-culturais no Brasil ou, mais especificamente, sobre a atuação de determinados intelectuais e instituições que apoiaram, divulgaram e defenderam a linguagem cinematográfica como expressão artística.

Durante as pesquisas de campo e teórica para este trabalho, configurou-se um cenário abrangente, em que Eisenstein constituía o ponto de contato. Nessa rede de conexões, decidiu-se esboçar um diagrama de conjuntos sobre alguns universos tangenciados pela sua produção artístico-teórica – seus escritos e filmes.

No diagrama que traça uma estrutura conceitual e gráfica da tese, são observados o desenvolvimento da crítica cinemato-

gráfica, a produção do cinema nacional brasileiro, a criação e expansão do movimento cineclubista associado à difusão das cinematecas, a sistematização e o estudo da teoria do cinema, as traduções de livros e artigos sobre cinema, a criação de cursos superiores de cinema, os movimentos sociopolíticos relacionados à valorização da cultura e ideologia soviética e, no movimento contrário, a censura.

Certas ideias são concretizadas em momentos pouco adequados. Apesar disso, substituem e superam as contradições da própria realidade e de si mesmas, na dinâmica de um constante e afirmativo vir a ser, cada vez mais aprimorado. Tais situações associadas a Eisenstein, ora políticas ora artísticas, pelas dificuldades enfrentadas e pela grandeza de suas experiências, justificam por si só o mister da elaboração deste trabalho.

A admiração que Eisenstein despertou no público brasileiro em diversas épocas infelizmente não foi registrada com tanto cuidado quanto as manifestações de exaltação e crítica de teóricos da linguagem cinematográfica e cineastas, entre eles Paulo Emílio Sales Gomes, um de seus maiores entusiastas e difusores, e Glauber Rocha, que nunca escondeu seu fascínio pelo cineasta russo-soviético.

A tese *Eisenstein no Brasil* aproxima e sistematiza os mais diversos materiais pesquisados: livros, teses, jornais, revistas, entrevistas e artigos, a partir de um recorte, até então o mais completo, da influência eisensteiniana em território nacional.

Ela se divide em três partes fundamentais, que se configuram a partir do diagrama de conjuntos a serem seguidos como guia de leitura. É importante indicar o *modus operandi* da tese, o que possibilita uma experiência teórico-visual a partir da formatação do texto no espaço da página em paralelo ao desenvolvimento do mesmo. A proposta é uma leitura contemporânea de Eisenstein a partir de componentes da montagem cinematográfica proposta por ele para a análise de um passado histórico e cultural, reunido por meio de pesquisa de campo e teórica, que reverbera até os dias atuais.

Trata-se de uma tese sobre a influência de Eisenstein no Brasil, elaborada em um programa de literatura e cultura russa, escrita por uma artista. O resultado não poderia ser diferente. O trabalho foi iniciado há bastante tempo, mas a realização de uma pesquisa mais sistematizada data dos últimos quatro anos.

É importante ressaltar que as transliterações do russo para o português têm como base a tabela apresentada na revista *Caderno de Literatura e Cultura Russa*.¹ Optou-se utilizar a acentuação mais próxima possível da fonética russa, com o intuito de auxiliar o público brasileiro na pronúncia. Há muitas controvérsias quando o assunto é transliteração. Alguns nomes possuem variação gráfica, pois em alguns momentos mantém-se a grafia original da publicação citada, como é o caso de Alexandre/Alesánder/Aleksander/Aleksandr Nevsky/Nevski/Niévski e Couraçado/Encouraçado Potemkin/Potiómkin. Com relação aos nomes de artistas, teóricos e cineastas já conhecidos do público brasileiro, a opção foi transliterar a partir da pronúncia russa, dessa maneira, o nome Sergei foi substituído por Serguei.

O diretor, como imagina Eisenstein, é simultaneamente um arquiteto, um poeta, um pintor, um compositor, mas sobretudo um artista cinematográfico no mais honrado e mais alto senso da palavra. Um artista que pensa sinteticamente, um artista inovador que abre novos caminhos, o infatigável descobridor e criador de novas formas capazes de mexer com a mente e o coração e ganhar a simpatia do espectador.²

Devo preveni-los imediatamente: estas anotações são completamente imorais. Ao mesmo tempo devo decepcionar aqueles que esperam vê-las recheadas de episódios imorais, detalhes sugestivos ou descrições obscenas. Não se trata disso de modo algum. Diante de vocês não terão – como direi – um Casanova vermelho e muito menos um relato dos episódios amorosos de um diretor de cinema russo.³

¹ Publicação do Curso de Língua e Literatura Russa do DLO/FFLCH da Universidade de São Paulo. 2004.

² NIZHNY, 1964, p. 14.

³ EISENSTEIN, 1987, p.33.

Diagrama de conjunto, o *modus operandi* da tese

A palavra diagrama pode significar desenho, registro, esboço, enfim, uma representação por meio de linhas.⁴ Compostas por desenhos e palavras numa relação dinâmica, essas estruturas plásticas indicam o caminho a ser percorrido para a construção do pensamento, auxiliando no processo de elaboração da tese. O diagrama em *Eisenstein no Brasil* é utilizado como ferramenta metodológica e demonstra ao leitor a trama de articulações entre pesquisa e discurso.

Representados por curvas fechadas simples, traçadas sobre um plano, os conjuntos permitem a representação das relações de pertencimento entre os conjuntos e seus elementos. Do mesmo modo, os espaços internos comuns a dois ou mais conjuntos representam a sua interseção, ao passo que a totalidade dos espaços pertencentes a um ou outro conjunto representa indistintamente sua união (figura 1).

Esses conjuntos constituem, respectivamente, as partes da tese, as quais apresentam as influências de Eisenstein em suas mais diversas facetas de cineasta, teórico, professor e artista (figura 2). A Parte I investiga a crítica cinematográfica brasileira. Nela estão inseridos os capítulos em que se enfatiza a postura dos críticos frente à cinematografia de Eisenstein, em sua grande parte publicada em jornais e periódicos. Entre os textos, apresenta-se de maneira pontual o início da crítica especializada em cinema, reformulada por Paulo Emilio Sales Gomes, um grande incentivador e difusor da linguagem cinematográfica, das teorias do cinema e da montagem de Eisenstein.

Associados a essas críticas, são citados alguns casos da produção artística e cinematográfica brasileira. Nela, seus filmes e suas teorias são estudados e abordados por cineastas brasileiros, que produzem ecos eisensteinianos nas pesquisas

⁴ HOUAISS, 2010, p.258.

acadêmicas que analisam o cinema nacional. Nessa parte, em específico, foi sistematizada a pesquisa de outros colegas a partir de levantamentos bibliográficos, livros, teses e artigos.

A Parte II dedica-se à estreita relação entre o movimento cineclubista e a criação das cinematecas no Brasil. O interessante dessa parte é a conexão entre as exhibições dos filmes de Eisenstein e outras linguagens artísticas, ou a associação feita entre estas exhibições e os espaços culturais de algumas cidades brasileiras. Nela, a compreensão do contexto social, político e ideológico ajudou a entender o fluxo dos movimentos sociopolíticos que se apropriavam das produções cinematográficas, principalmente russo-soviéticas ou de temática soviética, para discutir e se posicionar a favor ou contra o regime político de sua época: Era Vargas, Ditadura Militar e República Nova. Esta compreensão permeia todas as outras, pois aqui há um entendimento de como as produções artísticas podem ser manipuladas e utilizadas para um discurso ideológico.

Intencionalmente ou não, a filmografia de Eisenstein permite leituras políticas e ideológicas não apenas pelo período em que seus filmes foram produzidos de 1923 a 1944, mas também pela estética adotada, sendo esta última uma característica questionável, segundo muitos estudiosos e críticos de Eisenstein.

Em alguns casos citados na tese, órgãos reguladores deixaram de ter uma função exclusivamente técnica, assumiram um caráter político que incluía a censura e a perseguição do público interessado em Eisenstein, o qual não necessariamente estava vinculado ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB) ou a manifestações contrárias ao governo. Por causa dessas proibições, criou-se uma “mística” em torno de seus filmes.

A Parte III da tese é composta pelas relações construídas entre o estudo das teorias de cinema, as traduções de livros e artigos sobre linguagem cinematográfica de Serguei M. Eisenstein e a criação dos cursos superiores de cinema no Brasil, tendo em vista os pontos de contato entre o cineasta russo-soviético e sua produção teórica e fílmica.

Eisenstein no Brasil: uma breve introdução

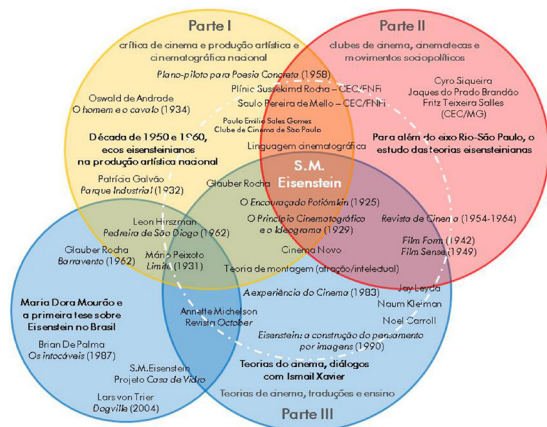


Diagrama de conjunto, *modus operandi* da tese
Eisenstein no Brasil

Representados por curvas fechadas simples, traçadas sobre um plano, os conjuntos permitem a representação das relações de pertencimento entre os conjuntos e seus elementos. Do mesmo modo, os espaços internos comuns a dois ou mais conjuntos representam a sua interseção, ao passo que a totalidade dos espaços pertencentes a um ou outro conjunto representa indistintamente sua união.

Essa tese não é mais a pretensão de esgotar o assunto. Eisenstein no Brasil. O objetivo principal a ser alcançado é a sistematização dos documentos recolhidos de fonte primária como possibilidade de diálogo entre cinema, história, cultura, tradução, ensino e arte, por isso a necessidade de construir uma tese mais visual. A montagem (cinematográfica eisensteiniana aplicada ao espaço e tempo no filme, agora estrutura-se no espaço e no tempo desta tese, viabilizando ao leitor uma experiência de imersão pelo *modus operandi* da leitura destas páginas, pois em paralelo ao texto principal, à tese, textos complementares ocupam as laterais, oferecendo aproximações entre diferentes pensadores que no espaço da página encontram-se para suscitar diálogos.

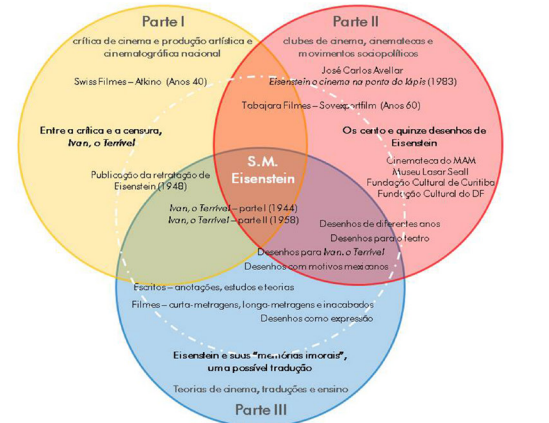
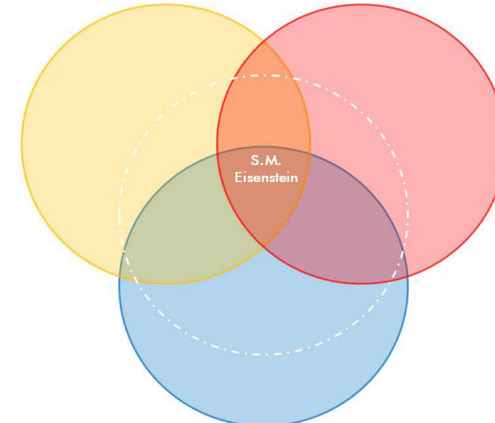
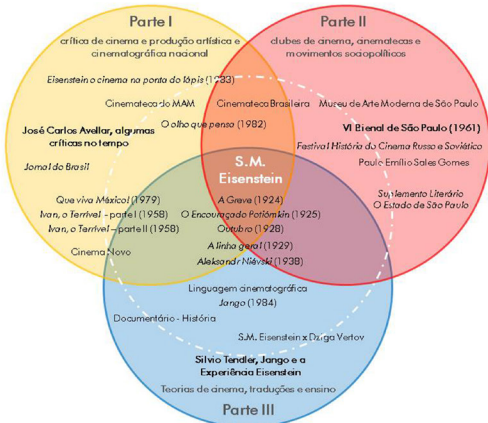
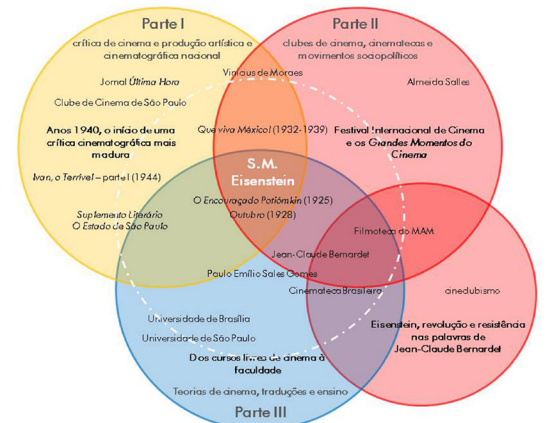
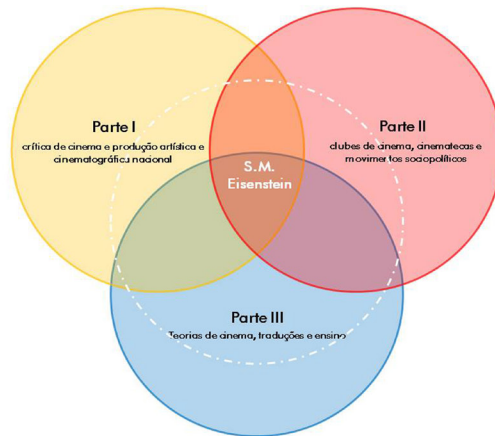
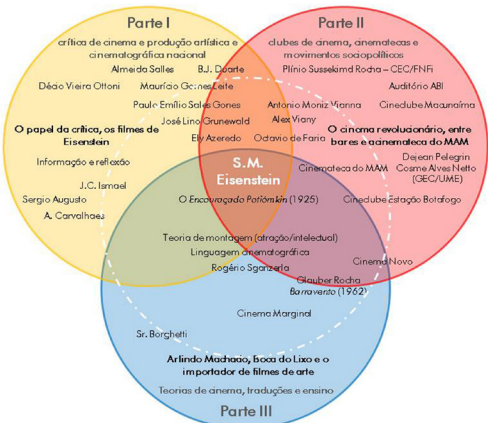
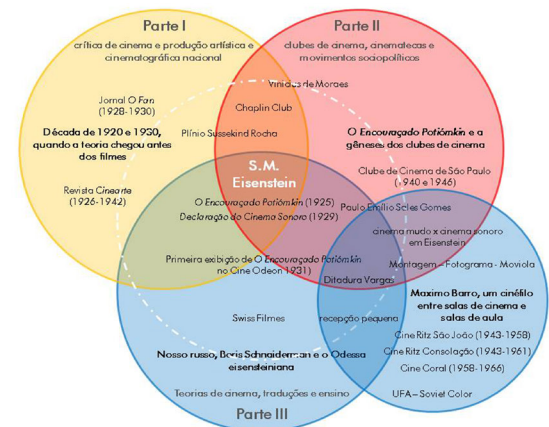
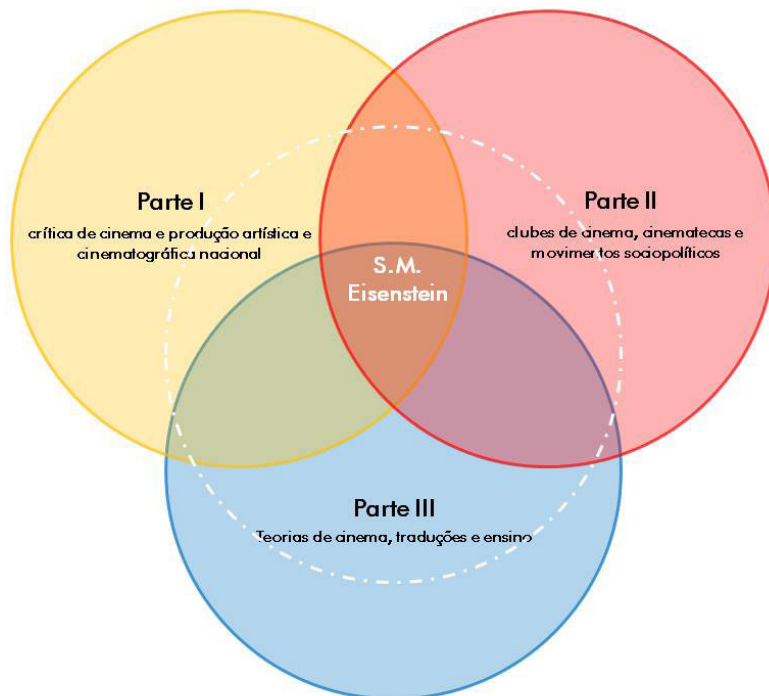


Figura 1: Diagrama de conjunto de *Eisenstein no Brasil*.

Figura 2: Funcionamento dos conjuntos.



Esta parte é constituída, em sua maior parte, por depoimentos orais recolhidos de maneira informal. Neles, o narrador sente-se à vontade para contar suas histórias, no intuito de contribuir com o objeto de estudo deste trabalho, respondendo à pergunta inicial: “Qual é a influência de Serguei M. Eisenstein em sua vida?”.

Para isso, a memória, principal fonte dos depoimentos orais recolhidos, é a chave para o mapeamento de questões culturais, políticas e ideológicas destes intelectuais em suas trajetórias profissionais, pois no processar da memória estão presentes as dimensões do tempo individual (vida privada roteiro biográfico) e do tempo coletivo (social, nacional, internacional).

As narrativas possuem a potencialidade de fazer o ouvinte viajar através da história narrada. Como fontes para construção do conhecimento histórico, elas têm um potencial inesgotável, pois também, como afirma Benjamin, “incorporam as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”.⁵

⁵ BENJAMIN, 1996, p.198.

Eisenstein no Brasil não tem a pretensão de esgotar o assunto. O objetivo principal a ser alcançado é a sistematização dos documentos recolhidos de fonte primária como possibilidade de diálogo entre cinema, história, cultura, tradução, ensino e arte, por isso a necessidade de construir uma tese mais visual. A montagem cinematográfica eisensteiniana, aplicada ao espaço e tempo no filme, é então estruturada no espaço e no tempo da tese, viabilizando ao leitor uma experiência de imersão pelo *modus operandi* da leitura destas páginas, pois, em paralelo ao texto principal, à tese, textos complementares ocupam as laterais, oferecendo aproximações entre diferentes pensadores que se encontram no espaço da página para suscitar diálogos.

Um dos capítulos: *O Encouraçado Potiômkin* e a gênese dos clubes de cinema

O Chaplin Club foi fundado em 1928 por Octavio de Faria e Plínio Sussekind Rocha na cidade do Rio de Janeiro. Para pesquisadores da área, é considerado o marco inicial da trajetória do movimento cineclubista no Brasil. O principal objetivo do clube era discutir o cinema como forma de arte, e o jornal *O Fan* era o veículo de divulgação e de debate das teorias cinematográficas.

Octavio de Faria era adepto da cinematografia do expressionismo alemão e acreditava na força dos planos longos, priorizando a narrativa de seu interior. Plínio Sussekind Rocha defendia o cinema russo e acreditava na força da montagem com uma proposta mais dinâmica e planos mais curtos. De todo modo, ambos acreditavam na expressão pura do cinema através das imagens.

Segundo Constança Hertz,⁶ nos debates do Chaplin Club o cinema russo ocupava um espaço significativo. Pudóvkin e

⁶ Artigo *Cinema mudo: teorias da década de 1930*.

Eisenstein, dentre outros, foram temas de artigos calorosos do grupo. Como naquela época não se tinha acesso aos filmes destes cineastas, as discussões ocorriam a partir de leituras feitas de publicações americanas e europeias, em especial as francesas, que ocupavam um espaço importante para o embasamento teórico.

No penúltimo número de *O Fan* (1930) foi publicado o manifesto redigido por Eisenstein, Aleksandrov e Pudóvkin sobre o cinema sonoro, de título *O cinema sonoro e o manifesto dos três cineastas russos*⁷ a partir das versões adquiridas através do *New York Times* de 7 de outubro de 1928 e da revista francesa *Cinéa-Cine* de 1930.

Segundo jornais da época, no dia 5 de fevereiro de 1931, na sala vermelha do Cine Odeon, foi exibido o filme *O Encouraçado Potiômkin*, de Serguei M. Eisenstein. A Sociedade Anônima Empresa Serrador foi a responsável por esse feito que mudaria a realidade dos cineclubistas e admiradores da linguagem cinematográfica.

Em 1940, foi fundado o Clube de Cinema de São Paulo na Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo. Por meio de projeções, conferências, debates e publicações, tinha como objetivo promover uma melhoria do nível crítico do público de cinema e aproximá-lo de importantes obras-primas da história do cinema, difundindo a teoria cinematográfica, quase desconhecida no Brasil.

Paulo Emílio Sales Gomes foi um dos fundadores do Clube de Cinema, logo após retornar de seu exílio na França, onde teve a oportunidade de conhecer e conviver com Plínio Sussekind Rocha. Foi Plínio quem o introduziu nos “mistérios da arte muda”, levando-o aos cineclubes franceses. E foi a partir de uma simples pergunta que Eisenstein entrou em sua vida para nunca mais sair. A pergunta foi a seguinte: “Você, que é comunista, conhece as fitas russas?”.

Como o clube não possuía os equipamentos necessários nem os filmes a serem projetados, então “os filmes e o equipamento

⁷ *O Fan*, número 8, Rio de Janeiro, 1930. pp. 10-14.

eram alugados, segundo Paulo Emílio, na Casa Isard, e, segundo Rudá de Andrade, na Mesbla".⁸

O Clube de Cinema despertava a simpatia de vários intelectuais, dentre eles críticos de cinema como Guilherme de Almeida. Mesmo tendo esse reconhecimento no meio cultural, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) de Getúlio Vargas o fechou, alegando falta de licença para funcionar.

No entanto, a memória do clube e o debate sobre cinema como arte, iniciado pelo Chaplin Club, continuou por meio das páginas do jornal *A Manhã*, com artigos e provocações publicadas por Vinicius de Moraes, que possibilitavam assim a continuidade dos debates e exibições cinematográficas e reviviam a velha polêmica entre o cinema mudo e o cinema falado.

A influência do Chaplin Club e a experiência do Clube de Cinema de São Paulo impulsionou Vinicius de Moraes a organizar o Clube de Cinema do Rio de Janeiro em 1942. Com o final do Estado Novo, em 1946, o Clube de Cinema de São Paulo ressurgiria, com uma geração de intelectuais herdeira direta da Universidade de São Paulo e da Escola Livre de Sociologia, organizada por Almeida Salles, Mucio Porphirio e Rubem Biáfora. Para as exibições de filmes, utilizavam o auditório do consulado americano.

No mesmo ano, no Rio de Janeiro, foi fundado o Clube de Cinema da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil (FNFfi), a partir do incentivo e da participação ativa de Plínio Sussekind. Seu acervo era composto por uma pequena filmoteca, com filmes encontrados em Minas Gerais, e entre eles havia uma cópia de *O Encouraçado Potiômkin*.

Nos cineclubes se davam as discussões teóricas e políticas. Era um espaço de atração de curiosos e novos participantes do movimento. Em alguns casos, também foram o espaço onde se deram cursos de cinema, já que ainda não existiam no Brasil faculdades e cursos de cinema regulares.⁹

⁸ Jr. CORREA, 2010, p.89.

⁹ SIMONARD, 2006, p. 70.



Figura 3: Tribuna da Imprensa, 30/06/1954.

O Clube de Cinema de São Paulo se tornou modelo referencial para outros cineclubes, ao proporcionar cursos e seminários aos associados, além das tradicionais exhibições cinematográficas.

Em março de 1949 foi inaugurado o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), a partir da iniciativa de Ciccillo Matarazzo. Em seu início, fora instalado no Museu de Arte de São Paulo (MASP), entidade criada por Assis Chateaubriand em 1947. Era a união de mecenas paulistas a favor do desenvolvimento da cultura nacional.

Desde seu início, o MAM-SP promoveu sessões de cinema organizadas pelo Clube de Cinema de São Paulo. Nele, a pequena filmoteca que Paulo Emílio Sales Gomes organizara para o clube foi incorporada ao Departamento de Cinema do Museu, dando origem à Filmoteca do MAM.

Em 1948, Alex Viany, Antonio Moniz Vianna, Salvyano Calvanti de Paiva e Luiz Alípio de Barros fundaram o Círculo de Estudos Cinematográficos (CEC) no Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, o crítico Paulo da Fontoura Gastal inaugurou o Clube de Cinema de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. As cidades de Fortaleza e Santos também receberam agremiações cineclubistas naquele ano.

Em 1954, dentro da programação do Festival Internacional de Cinema do Brasil, *Grandes Momentos do Cinema* foi um marco para a história da cultura cinematográfica. Com participação de Paulo Emílio Sales Gomes, seu programa visava nitidamente a formação do público, a colocá-lo em contato direto com os filmes de uma linha cronológica já clássica da história do cinema. E entre as películas exibidas, as de Eisenstein eram: *O Encouraçado Potiômkin*, *Que viva México!*, *Os dez dias que abalaram o mundo/Outubro*.

Alguns anos depois, em 1955, a filmoteca começou a apoiar com frequência os cineclubes brasileiros através da distribuição de filmes clássicos, os quais contribuíam para a ampliação de suas programações. Este foi o reflexo de um dos maiores objetivos de Paulo Emílio, a democratização da cultura via ci-



Figura 4: Tribuna da Imprensa, 05 e 06/03/1955.

neclubes e cinematecas.

Saulo Pereira de Mello e Joaquim Pedro de Andrade, discípulos de Plínio Sussekind Rocha e de sua paixão pela linguagem cinematográfica, juntamente com outros alunos da FNFi, fundaram o Centro de Estudos Cinematográficos (CEC). Com o objetivo de difundir a cultura cinematográfica, entre 1954, ano de sua fundação, e 1955, começaram a procurar pessoas interessadas em incentivar a criação de novos cineclubes dentro de outras unidades universitárias. Numa dessas conversas, Leon Hirszman foi um desses contatos, e com ele surgiu o Clube de Cinema da Escola Nacional de Engenharia.

Em 1956, a Filmoteca do MAM se constituiu como sociedade civil, transformando-se na Fundação Cinemateca Brasileira.

Das considerações finais, uma possível continuidade

Por que ver, ler e falar de Serguei Mikhailovich Eisenstein hoje? Qual a importância deste cineasta para o público brasileiro? Na tese *Eisenstein no Brasil* são apresentados pontos de contatos a partir de pessoas e instituições importantes para que seus filmes e suas teorias chegassem até os dias de hoje. Nesse caminhar entre o espaço e o tempo, é possível refletir sobre a influência direta desse cineasta em diálogo com a produção literária, artística, cinematográfica e intelectual brasileira.

Na tentativa de percorrer e reconhecer o maior número de pontos de contato, constatou-se que estudar Eisenstein hoje é estudar o que há de mais atual tanto em forma quanto em conteúdo, pois sua linguagem e sua teoria são sempre acessadas, logo, renovadas.

Atualmente, seus filmes são exibidos em salas de cinema em ocasiões especiais. No entanto, com o acesso à internet, é possível assistir obras que até então eram restritas ou indis-

poníveis, e acessar material sobre o cineasta a qualquer hora e em qualquer lugar; são filmes de longa e curta-metragem, fragmentos de gravações de filmagens nas quais o cineasta russo-soviético aparecia, uma infinidade de materiais que só fazem aumentar a sua credibilidade. Porém, essa é uma questão posterior e exterior ao cerne desta pesquisa, que se preocupou em mapear as intersecções entre as obras eisensteinianas e a cultura brasileira.

A questão político-ideológica é outro fator importante de aproximação entre seus filmes e o público, pois ainda vivenciamos ditaduras e assistimos às mesmas atrocidades neles representadas, ou seja, há uma identificação direta quanto ao tema abordado, o que não diminui a qualidade plástica e conceitual da obra, afinal, para o cineasta, a linguagem cinematográfica não está subordinada à representação da realidade, mas faz parte dela.

Sua obra transcende o fato de ter sido realizada em plena revolução soviética, ocorrida na Rússia a partir de 1917, pois Eisenstein tinha uma clara consciência a respeito da potencialidade da linguagem cinematográfica como instrumento político, social, mas também como arte.

Um filme só se torna cinema quando é projetado para seu espectador, quando o processo de formação das imagens ocorre de maneira sensível na inteligência daquele que o recebe, e com o qual interage por meio da montagem. Por este objetivo, é essencial pensar sobre a recepção de sua obra no Brasil.

Da ação às ideias, uma necessidade ideológica. Em sua primeira fase, o cinema mudo, Eisenstein enfatiza a ideia de radicalizar na fragmentação do tempo e do espaço, em oposição à narrativa clássica. Em especial, *O Encouraçado Potiômkin* é o seu filme mais citado, estudado e aclamado no Brasil. Essa afirmação é possível devido a alguns fatores: foi o primeiro filme a ser exibido em meados de 1930, o mais censurado, permaneceu proibido durante quinze anos pela Ditadura Militar, e, ao mesmo tempo, obteve maior repercussão internacional por ter sido eleito em 1926, pela Academia Americana de Ar-

tes, o melhor filme do mundo. Em resumo, por estes três fatores determinantes, o filme foi citado por um maior número de periódicos, conforme comprovado pelas fontes primárias acessadas.

David Bordwell no livro *El cine de Eisenstein* (1999) faz um rápido traçado das marcas eisensteinianas encontradas na teoria do cinema e na filmografia de alguns cineastas. Segundo ele, o cinema de Eisenstein exemplifica a nova forma de leitura exigida pela literatura e arte contemporânea. Jacques Aumont no livro *Pour un cinéma comparé: influences et répétitions* (1996), faz uma pesquisa similar, percebendo em Glauber Rocha a mesma organização de sistemas de contradições (conflitos), elemento básico da montagem de atrações.

O Brasil foi um dos países que recepcionou as suas obras, outros tantos também o fizeram e ainda o fazem, o que se pode perceber pela infinidade de eventos acadêmicos e artísticos que discutem e (re)apresentam o eterno contemporâneo Serguei M. Eisenstein.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. (Trad. de Sérgio P. Rouanet.) São Paulo: Brasiliense, 1996.
- DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS. *Tabela de transliteração do russo para o português*. São Paulo: Editora Ateliê: 2004. 1p.
- DERDYK, Edith. *Linha do Horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Intermeios, 2012.
- EISENSTEIN, Serguei. *Memórias imorais: uma autobiografia*. (Trad. de Carlos E. M. de Moura.) São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HERTZ, Constança. "Cinema mudo: teorias da década de 1930". Disponível em: <www.ciencialit.letas.ufrj.br/garrafa4/8.doc>. Acessado: 12 junho 2018.

HOUAISS, Antônio. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*; elaboração no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa, 4 ed. ver. e aumentada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

IVÁNOV, V. V. *Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios*. (Trad. de Aurora F. Bernardini e Noé Silva.) São Paulo: EDUSP, 2009.

Jr. CORREA, Fausto Douglas. *A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

NIZHNY, Vladimir. *Lecciones de cine de Eisenstein*. (Trad. de Leoncio S. Guytó e Román Gubern.) Barcelona: Editorial Seix Barral, 1964.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

A vida na arte de Maria Bachkírtseva: uma artista em expressão escrita e pictórica*

Ludmila Menezes Zwick**

Resumo: Neste texto apresento alguns breves trechos do diário de Maria Bachkírtseva (1859-1884) e algumas de suas pinturas, de modo a colocar a expressividade dessa artista como um anseio sublime e ao mesmo tempo visceral por ser humanizada, muito mais do que eternizada. Para apreciá-la como pintora, cabe perceber o quanto a obra escrita dessa artista é compatível com a obra pictórica, de modo a serem quase subordinadas uma à outra.

Abstract : In this text I present some brief excerpts from the diary of Marie Bashkirtseff (1859-1884) and some of her paintings, in order to put the expressiveness of this artist as a sublime and at the same time visceral yearning to be humanized much more than eternalized. In order to appreciate her as a painter, one must realize how much the artist's written work is compatible with the pictorial work, in order to be almost subordinate to each other.

Palavras-chave: Maria Bachkírtseva; diário; pintura
Keywords: Marie Bashkirtseff; diary; painting

* Artigo submetido em 23 de abril e aprovado em 30 de abril de 2018.

** Mestra em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo e doutora em Literatura e Cultura Russa pela mesma universidade. E-mail: apuslynx@gmail.com

Maria Bachkírtseva nasceu em 24 de novembro de 1858 em Gavrontsy, na Ucrânia (então parte do Império Russo), em uma família nobre e rica. Ainda na infância, fez viagens pela Europa com a família, chegando a residir na Alemanha, na Itália e, principalmente, na França.

Conhecida em vida como pintora, Bachkírtseva tornou-se ainda mais conhecida graças à publicação na França de seu diário,¹ poucos anos após sua morte prematura por tuberculose, aos 25 anos. Tratava-se, no entanto, de uma edição parcial, adaptada às preferências e às limitações da moralidade de seu tempo.

A norte-americana Jeannette Leonard Gilder (1849-1916) – uma das primeiras mulheres a trabalhar como jornalista – escreveu no prefácio à edição inglesa do *Diário*² que, embora outras mulheres tenham escrito *tão intimamente* sobre si próprias – entre elas, de modo notável, a matemática Sôfia Vassílievna Kovalíévskaja (1850-1891) –, nenhuma delas tivera suas confissões lidas na mesma extensão ou seus escritos chegaram a causar a mesma impressão que os de Maria Bachkírtseva. Para Gilder, na curta história da vida da artista, romance e

¹ Somente entre os anos de 1996 e 2005, Ginette Apostolescu transcreveu e publicou em francês a edição mais completa de seu diário, com dezesseis volumes, feita a partir do manuscrito original da Bibliothèque Nationale de France. Apostolescu dedicou-se à restauração do material ao longo de uma década, tarefa que também implicou decifrar todas as páginas do manuscrito.

² A primeira edição em inglês foi publicada em 1889, por sugestão de Gilder, que, com alguma dificuldade, conseguiu convencer Cassell & Company a publicá-lo. Na ocasião, o chefe da editora americana que recebera o manuscrito da tradutora estava muito incerto quanto ao sucesso do livro, mas Gilder estava confiante e o convenceu. Em poucos meses, as vendas superaram um quarto de um milhão de cópias; o livro foi discutido minuciosamente por críticos em jornais e revistas. Muitos escritores conhecidos e muitas revistas relevantes comentaram a obra; os escritores das revistas *The Century Magazine* e *A Atlantic* a aclamaram como algo único na literatura.

pathos se igualam, e sua precocidade, seu talento e sua morte prematura capturaram a atenção do público e tocaram o coração da jornalista.

O fato de o diário ter sido escrito em francês tem relação não apenas com o fato de ela residir naquele país, mas também com o costume russo das famílias nobres de ter dois professores, um russo e outro francês.

Na apresentação do diário, Bachkirtseva solicita que o leiamos por se tratar de um ser humano que nos conta todas as suas impressões desde a infância; sem qualquer traço de modestia, ela afirma que seria uma leitura interessante como documento humano, o que os leitores poderiam naquela época perguntar a Zola, a Goncourt ou até mesmo a Maupassant. Bachkirtseva afirma ter iniciado o diário aos doze anos, mas informa que sua escrita dessa idade até os dezesseis *não significava nada*. Em seguida, ela apresenta o pai, filho de um corajoso, tenaz, duro e mesmo feroz general da nobreza, nomeado para esse posto após a Guerra da Criméia. Seu avô se casara com a filha adotiva de um grande senhor; ela faleceu aos 38 anos, deixando cinco filhos, entre os quais o pai de Bachkirtseva e quatro irmãs. Ele se casou com sua mãe quando esta tinha 21 anos; após dois anos de casamento, sua mãe levou os dois filhos para a casa dos avós, onde, quando a artista não estava com a mãe ou com os avós, ficava com a tia, mais jovem que sua mãe.

A jovem lamenta sua doença e teme que sua família, ao encontrar o diário em suas gavetas após sua morte, o destruía depois de lê-lo. Se eles assim o fizessem, não restaria nada dela, algo que sempre a aterrorizara: viver, ter tanta ambição, sofrer, chorar e lutar para que ao final lhe restasse apenas esquecimento, como se jamais tivesse existido. Portanto, afirma que se não vivesse o suficiente para ser ilustre, ao menos o seu diário haveria de interessar aos naturalistas. A leitura da vida de uma mulher que escreveu dia após dia, como se ninguém no mundo fosse ler, mas que ao mesmo tempo possuía a intenção de ser lida, deveria sempre despertar curiosidade; a ela restava agora a certeza de que seria compreendida.

II

Em maio de 1870, a família de Maria Bachkírtseva fez uma viagem ao exterior para realizar um sonho muito acalentado por sua mãe, permanecer um mês em Viena e chegar em junho à cidade alemã de Baden-Baden. Enquanto ainda estavam nessa cidade, foi declarada a Guerra Franco-Prussiana, que levou a família a se refugiar em Genebra, num hotel à beira-lago, onde a menina teve um professor de desenho que lhe trouxe modelos para serem copiados.

Bachkírtseva manteve seu diário entre 1873 e 1884. Aos doze anos, residindo em Nice, em janeiro de 1873, escreveu sobre algo que iria ditar boa parte do ritmo dos anos iniciais de sua narrativa: suas preocupações de menina com a aparência e os primeiros amores platônicos. “*Não sou feia, sou bonita, sim, muito bonita. Sou extremamente bem feita, como uma estátua, tenho cabelos muito bonitos, tenho uma maneira muito boa de coqueteria, sei como me comportar com homens.*”³

No mesmo ano, em março, relata ter visto novamente o duque de H.,⁴ a quem dedica certa veneração. Para ela, ele parece um rei quando está em seu carro; na caminhada, ela também relata ter visto várias vezes a amante do duque, de preto, a quem achava linda, não tanto quanto seu penteado, e que era acompanhada de uma comitiva perfeita. Bachkírtseva percebe que tudo em tal senhora é distinto, rico, magnífico e contribui para elevá-la à categoria de grande dama. De certo modo, essa visão, ainda da menina, considera a mulher como um adereço que precisa de investimento para estar bonita e apresentável, a mulher que investe bastante tempo em sua aparência para estar sempre pronta a agradar visualmente. A mulher em questão é elogiada, pois todo o contexto contribui para a sua beleza: a casa, as vestes e a frequência no salão – onde todo o seu visual é aprimorado para torná-la a melhor possível –, es-

³ Bashkirteff, 1955, p. 15 (Tome I).

⁴ Trata-se do nobre escocês William Alexander Louis Stephen Douglas-Hamilton (1845-1895), o 12º duque de Hamilton.

ses são, enfim, seus paramentos de rainha. Bachkírtseva tece ainda uma crítica primária, dizendo não entender a mulher ou mesmo o homem que se negligencia após o casamento; a negligência mencionada relaciona-se à aparência. Infanta, acredita que será uma mulher feliz em cuidar da aparência para agradar ao marido, assim como o agradou na primeira vez; observa que a mulher retratada de robe e com creme no nariz é uma visão que profana o casamento, ou seja, essa mulher teria que estar sempre impecável. Não deixa de ser esta uma visão comum à época; ela também acreditava que teria de ser grata ao homem que se casasse com ela, e que ele deveria ser sempre agradado.

Mais adiante, em 30 de dezembro, lamenta o abismo que existe entre ela e o duque, especialmente se for com sua família para a Rússia no verão. Ela lamenta: como poderia acreditar que iria tê-lo se ele não pensava nela mais do que na neve do inverno passado? Ela inexistia para ele. Em Nice, poderia existir alguma esperança; partindo para a Rússia, tudo o que pensava ser possível desapareceria. Sente, então, uma dor lenta e calma, e as ideias mais tristes possíveis surgem em sua cabeça após ter imaginado cenas de alegria. Bachkírtseva era uma menina que estava encantada por um duque, despedaçada pelos próprios pensamentos, em especial o de que jamais seria amada por ele. Sem esperança, sente-se desejosa de coisas impossíveis.

Nesse período, encontra-se às voltas com tais questões intimistas; a partir daí atribui a Deus a tarefa de poder realizar tudo, inclusive unir-se ao duque, independentemente do tempo e da distância. Atribui a ele também a bondade, mas questiona o motivo de ele não lhe dar imediatamente aquilo que tanto deseja. Conclui que o onipotente não deixará sua alma repleta de dúvidas. Apaixonada, a menina sente-se realizada ao simplesmente pronunciar o nome do duque, que vê em toda parte; ele se torna o centro de sua existência.

Bachkírtseva encontra-se alheia às questões sociais de seu tempo, vive as angústias e anseios de uma menina da elite, passa boa parte do tempo intrigada com as pessoas dessa clas-

se social, as quais observa e critica com um olhar não distanciado e ainda imaturo, além de ater-se às *suas próprias indagações juvenis* ligadas à ideia de que o mundo deveria sempre atendê-la em seus desejos. Sem qualquer mazela econômica e sem estender o olhar para muito além de seu círculo – envolta por atividades como a compra de vestidos –, a menina revela-se com um humor triste, sem ideias positivas acerca de seu futuro, não porque existam dificuldades palpáveis, mas porque muito de seu cotidiano se configura um tanto monótono.

Frequenta a igreja com a família; mas diz não gostar de muitas coisas em sua religião. Acreditar em Deus e na Virgem Santíssima, mostra-se devota a ponto de rezar todas as noites, mas novamente centra-se em obter de Deus aquilo que deseja, o objeto de sua paixão, o duque que se tornou a substância de seus pensamentos. Roga então para que Deus tenha piedade dela. Há também, nesses primeiros anos de sua escrita, solicitações de auxílio mais corriqueiras, como melhorar seu canto ou aprender inglês em suas aulas particulares, aprendizado este que cobrado pela mãe, que a oprime.

Em muitos instantes, a menina observa os eventos da natureza, como a chuva, ao colocar sua cadeira no jardim. Ou, ainda, sente aquela ânsia comum aos muito jovens: “tenho treze anos; se perder tempo, o que será de mim? Meu sangue ferve...”.⁵ O coração bate e ela não quer ficar parada e aos prantos, essa infelicidade arruinaria sua saúde, seu caráter e a deixaria irritada e impaciente. Sente-se então irritada a cada momento, sortuda por não estar trancada em um convento, mas insatisfeita. A satisfação, em sua visão, poderá chegar apenas quando ela, tendo terminado os estudos de criança, puder cuidar seriamente da pintura, da música e do canto, atividades para as quais julga possuir muito talento.

Há também episódios oníricos, quando sonha que, ao olhar pela janela, avista o sol, parado e coberto por uma nuvem, a se expandir e cobrir quase metade do céu, sem brilho e calor. O sol permanece por alguns momentos imóvel e pálido. Ao final,

⁵ Bashkirteff, 1955, p. 20 (Tome I).

a menina questiona-se sobre o significado de seu sonho, se ele fora enviado por Deus como um aviso ou se seria apenas resultado de seus próprios nervos. E, enquanto “o tempo passa como uma flecha”,⁶ faz reflexões amadurecidas em meio à sua imaturidade:

[...] certa vez pensei que o coração é apenas um pedaço de carne; mas vejo que ele se comunica com o espírito. [...] O coração é um pedaço de carne que se comunica por meio de uma cordinha com o cérebro, que por sua vez recebe as notícias dos olhos ou ouvidos, e tudo isso faz com que seja o coração que vos fale, porque a pequena corda se agita e o faz bater mais do que o normal, e eleva o sangue para a face.⁷

Em meio à sua rotina de estudos, em especial pela manhã, as aulas de música com o professor Manote fazem com que Bachkírtseva se sinta um pouco mais realizada. Compara-se a algumas mulheres da alta sociedade que admira, mas conclui que dali a dez anos poderá ter a idade delas e ser mais bonita. Espera então por algo ainda vindouro, até finalmente vislumbrar o que queria: a vida como sinônimo de Paris. “Viver é Paris!... Paris está viva.”⁸ Antes desse vislumbre da capital francesa, martirizava-se por não saber o que queria.

Em alguns instantes sente-se contente, como no episódio em que decide ter um cavalo, perguntando-se se alguém já teria visto “uma menina como eu com um cavalo de corrida”.⁹ Em estado de graça, ela exalta sua fortuna por poder ter um cavalo, fala em despejar sua taça cheia demais para as pessoas pobres que não possuem nada. O mundo é sua vida, e ele a chama e a espera, enquanto gostaria de correr em direção a ele, ciente de que ainda não tem idade para ir ao mundo, mas anseia por isso.

Em sua opinião, seus sentimentos estão alinhados à mais severa moralidade: caso o objeto de sua paixão se case com outra, deseja então que ele ame a esposa. Enquanto isso, Ba-

⁶ *Op. cit.*, p. 26.

⁷ *Ibid.*

⁸ Bashkirteff, 1955, p. 27 (Tome I).

⁹ *Op. cit.*, p. 30.

chkírtseva segue com a família em viagens constantes. Cita Viena, Milão, encanta-se pela fronteira austríaca, com sua vegetação, o cultivo dos campos e suas casas limpas. Revela-se sensível às belezas da natureza, em sua forma de rochas áridas, ou de oliveiras pálidas, que mais remetem à paisagem morta, mas também a montanhas cobertas de árvores e planícies cultivadas.

Essas planícies, qual tapete de veludo, com seus trabalhadores, eram algo que a fazia permanecer à janela em êxtase sem se cansar. Seu coração enchia-se de admiração por esses camponeses. Sem esquecer completamente sua paixão pelo duque, a menina desfruta as paisagens vistas, questionando a todo instante a dedicação entre os casais, revelando entender que o amor os faria encontrar distrações suficientes um no outro. Observa que a mulher teria então seu coração cheio, sem espaço para outro, apenas se ele não estivesse vazio, dando espaço a outro.

Em dado momento, analisa sua própria escrita, apercebe-se de escrever melhor do que antes em francês, mas não como gostaria. Reflete acerca do futuro de seu diário. Até aquele momento, ele só interessaria a ela própria e a seus parentes próximos, mas gostaria de se tornar uma pessoa reconhecidamente interessante para todos a partir dele. Relata a vinda de seu professor de desenho, a quem dera uma lista de professores de outros assuntos que desejava aprender; o professor intriga-se com a quantidade de coisas que uma menina de tão tenra idade pretende estudar, o que a enfurece, mas o homem se desculpa dizendo ser este o raciocínio de alguém de vinte anos.

Bachkírtseva procura manter seu bom humor em todos os lugares, com o intuito de não se entristecer com arrependimentos nessa vida curta, em que as lágrimas chegam sem que se possa evitá-las. Tenta não estragar a vida com sua pequena miséria. E, então, numa segunda-feira, 13 de outubro, ao procurar sua lição, recebe da pequena governanta inglesa Heder a

notícia de que o duque irá se casar com a duquesa M.¹⁰ Vermelha como fogo, aproximando o livro de seu rosto, sente como se uma faca afiada afundasse em seu peito e começa a tremer tanto que mal consegue segurar o livro. Receosa de desmaiar, leva alguns minutos para se acalmar. Nesse dia, mais tarde, toca piano com fúria.

Algum tempo depois, a visão de Nice muda para a menina; tudo está ligado ao duque e rasga-lhe o coração ver as casas vazias; tudo o que a ligava ao lugar era ele, passa a odiar a permanência ali, não suporta, está entediada. Sua alma sonhadora só pensa nele, sente-se infeliz e sem esperança, clama a Deus para que a salve do infortúnio. Prefere a ignorância dos dias passados sem receber notícias do duque do que a triste verdade que em outros dias se estampam diante de seus olhos, como na sexta-feira de outubro em que as primeiras linhas dos jornais anunciavam o casamento. A pequena, que nesse dia ainda tinha uma aula de latim, ao ver as notícias impressas, caiu de joelhos e chorou. Não haveria palavra no mundo para expressar o que sentia; sentia-se dominada, assolada, morta de ciúmes e inveja. Sentia-se quebrada, embora ciente de que sua tristeza não seria eterna.

Mais tarde, no sábado, 18 de outubro, ainda afirma se sentir como se lhe tivessem arrancado o coração, como se tivesse visto o caixão do amado, embora ele ainda estivesse lá. “Sou uma criatura estranha, ninguém sofre como eu, e ainda vivo, canto, escrevo. Como mudei desde 13 de outubro, o dia fatal! O sofrimento está constantemente estampado em meu rosto.”¹¹ Era como se não possuísse nada no fundo de sua alma: “ele estava em minha alma como uma lâmpada, e a lâmpada se apagou”.¹²

A vida da artista transcorre em meio a viagens com a família, no cotidiano de uma classe social abastada e numa convivência pontuada pela religiosidade, seja pela devoção íntima

¹⁰ Mary Louise Graham, duquesa de Montrose.

¹¹ Bashkirtseff, 1955, p. 37 (Tome I).

¹² *Op. cit.*, p. 37-38.

das orações citadas ao longo do diário, seja pela presença no espaço físico da igreja. Em alguns momentos, ela se queixa de estar sempre cercada pela família, sente-se de mãos atadas por tias, avós, pais e professores. Cercada de empregados, a menina diz que jamais seria capaz de se interessar por qualquer homem que se encontrasse abaixo de sua posição. Ou seja, um homem rico e independente traria consigo o orgulho e certo ar confortável, vitorioso, já um homem pobre perderia a metade de si próprio, se tornaria pequeno, miserável e comum.

Bachkírtseva saudou a entrada do ano de 1874 com a família na Rússia. Nesse ano, reflete sobre sua aparência, seu cabelo está mais áspero do que nunca, seu vestido de lã branco e seu cachecol a fazem se parecer com os retratos do primeiro império, e, para completar tal contexto, só lhe faltaria estar debaixo de uma árvore segurando um livro. Num dado momento chega a se considerar uma divindade.

Em Veneza, na entrada do Palácio Ducal, diante da pintura de Paolo Veronese no teto, reflete sobre a expressão dos retratos, pensando que jamais seria capaz de representar bem o seu frescor, a sua brancura incomparável e a sua beleza principal. Já em Paris, em 24 de agosto de 1874, olhando-se no espelho e sentindo-se bonita, fala de seu empenho para alcançar seu sonho de se tornar famosa. Em setembro, de volta a Nice, caminhando com seus cães sob um céu puro, atribui ao lugar a sua saúde e o seu crescimento. Em Marselha, pouco tempo depois, reafirma reconhecer Nice como a sua cidade.

Em viagem pela França, ao comprar um romance em uma das estações, decide jogá-lo pela janela e voltar à sua leitura de Heródoto. Até então, Bachkírtseva *não havia feito menção* às suas leituras. Em 10 de setembro de 1874, numa sexta-feira, já estava em Florença, e três dias depois, sentindo a vida pela frente e que teria tempo para rever essas galerias, escreve: “Amo pintar, esculpir, enfim, amo a arte, onde quer que esteja. Poderia passar dias inteiros nessas galerias”.¹³ Desagrada-lhe a pintura da virgem de Rafael, por estar representada pálida,

¹³ Bashkirteff, 1955, p. 56 (Tome I).

com uma pele a seu ver artificial. Agrada-lhe a obra de Rubens, Van Dyck, Murillo, Paolo Veronese e, especialmente, Ticiano. Fica em êxtase no Louvre e com todas as galerias e palácios escuros.

Muitos episódios narrados no diário comprovam que a menina tinha acesso a uma educação de excelsa qualidade; em 1875, ela relata que seu laboratório está um horror, com todos os frascos, sais, cristais e ácidos amontoados em uma caixa, de modo desordenado. Com raiva, termina de quebrar o que está avariado e deixa intacto o restante. Nesse ano, em conversa com Deus, promete, caso ele se compadeça dela e satisfaça a sua ambição, ir a pé de Khárkov a Kiev ou até a Jerusalém.

Em Roma, em janeiro de 1876, reconhece a França como a sua terra. Seu lugar no mundo oscila entre Nice e Paris. A cidade italiana, portanto, servia apenas aos seus estudos. Em 3 de abril, declara ter mais quinze dias em Roma. Numa quarta-feira, 31 de maio, faz anotações de sua leitura de La Rochefoucauld e menciona leituras anteriores de Horácio e La Bruyère. Nada remete à monotonia nesses dias.

Sexta-feira, 28 de julho, Bachkirtseva *não está na França, onde*, segundo ela, todos os soldados pareciam Napoleão, mas em Berlin com a tia. A cidade remete-a a Florença, pois ali ela vive uma vida similar à que vivia na cidade italiana. São muitas idas e vindas ao longo do diário, inclusive para a Rússia, onde faz menção ao arco de Catarina II, aos niilistas, entre outras observações próprias de alguém que está constantemente enriquecendo seu olhar com imagens distintas a todo instante. No Natal de 1876, uma segunda-feira, relata ter saído no dia anterior de San Remo, com os pais, refletindo sobre uma vida destacada das coisas humanas, como os sentimentos e as nuvens.

No ano de 1877, Bachkirtseva diz se sentir entediada com sua rotina de leituras, desenhos e música. Aspira ao casamento, aspira por Paris com um café em um hotel bem administrado, um bazar e, com a chegada do inverno, a ópera. Em julho, vê bordados antigos e artísticos e outros adereços da nobreza.

Num sábado, 18 de agosto, compara a tia zangada com Hécuba de Homero, e diz não ter ficado com uma lembrança tão limpa e profunda de Dumas ou George Sand como ficara da descrição da captura de Tróia. Faz novos relatos de viagens, como a de uma quinta-feira, em 23 de agosto, para Schlangenbad. Nesse ano, aos dezoito anos, começou oficialmente a pintar.

Em 4 de janeiro de 1878, sexta-feira, escreve Bachkírtseva: “Começo a me tornar como eu queria ser. [...] evito aborrecimentos e reclamações; não faço muita coisa desnecessária”.¹⁴ A partir desse ano, a coisa necessária passa a ser sua arte; além das palavras de seu diário, reforça a sua necessidade expressiva por meio da pintura; aparecem dúvidas e críticas que ela tece a si própria ao se deparar, por exemplo, com desenhos que não a agradam. A certa altura, escreve que irá ao ateliê da Academia Julian¹⁵ para provar que, quando queremos, chegamos aos nossos objetivos, especialmente quando estamos desesperados, machucados, furiosos e impacientes; assim se sentia a artista. Especialmente impaciente.

No ano de 1878, a artista e uma colega da Academia Julian encontram-se num café com o pintor Robert-Fleury, que a elogia e revela esperar muito dela como artista; isso a leva a desabafar: “É com isso que tenho que me relacionar, especialmente em momentos em que toda a minha inteligência é invadida por esse terror inexplicável e aterrador, e em que me sinto afundando em um poço de dúvida, tormentos de todos os tipos sem causa real!”.¹⁶

¹⁴ Bashkirteff, 1955, p. 41 (Tome II).

¹⁵ A Academia Julian, fundada por Rodolphe Julian em 1868, era a única instituição que admitia artistas mulheres para estudar arte. Maria Bachkírtseva integrou o quadro da Academia em 1877; a artista manifestou-se no periódico feminista *La citoyenne* (“A cidadã”) solicitando que as mulheres pudessem frequentar a Escola Estatal de Belas Artes tal como os homens. Na Academia Julian, Bachkírtseva teve colegas como Ana Elizabeth (1856-1949), Anna Bilinska Bohdanowicz (1857-1893), Amélie Beaury Saurel (1849-1924), Emma Guinard (1860-1922), Sophie Schaeppi (1852-1921), Jenny Zilhardt (1857-1939), Augusta Roszmann (1863-1945), Madeleine Delsarte (1853-1927), Anna Nordgren (1847-1926) e Louise Catherine Breslau (1856-1927). Nesse contexto, temos também a fundação da União de Mulheres Pintoras, Escultoras e Escritoras em 1881, por Léon Bertaux (1825-1909).

¹⁶ Bashkirteff, 1955, p. 52 (Tome II).



Figura 1 – No ateliê, 1881, óleo sobre tela, 152,4 x 185,42 cm
Museu de Arte do Estado
(Dnipropetróvsk, Ucrânia)

Sua rotina é de novo formada por seu contato com acontecimentos artísticos, como a ópera, e também religiosos, como o oferecimento de uma ceia de Páscoa, na casa do padre, pela embaixada russa em Paris; nessa ocasião, ela julga estar cercada pelo que há de melhor da Rússia em Paris e questiona o porquê de o príncipe Orloff, então viúvo, não se apaixonar por ela e pedi-la em casamento; assim, ela seria embaixadora em Paris, quase imperatriz.

Num concerto de boêmios russos, numa sexta-feira, 5 de julho, acompanhada de outras cinco pessoas, entre as quais sua tia Dina, citada muitas vezes no diário, ela diz que, para tentar não deixar uma má impressão, convida dois dos mais belos boêmios e duas crianças e lhes oferece sorvete e vinho; por fim, acha muito divertido conversar com essas garotas jovens e virtuosas e poder observá-las de perto; considera-as, pois, exóticas.

Fugindo às chicanas domésticas, absolutamente ociosas, a artista tem o essencial de seu tempo tomado pelas atividades

no ateliê da Academia Julian, onde exalta o brilhantismo da oficina feminina, muito enriquecido pela competitividade entre os professores Robert-Fleury, Jules Joseph Lefebvre e Gustave Boulanger.

Em janeiro de 1879, revela sentir inveja da liberdade de andar sozinha, de sentar-se em bancos dos jardins, entrar em igrejas, museus e andar à noite nas ruas antigas, liberdade essa que seria a condição para se tornar uma verdadeira artista. Além de se sentir um tanto cerceada, a artista trata de frustrações cotidianas na Academia, como nos dias em que trabalhara honestamente, inclusive aos sábados, até as dez da noite, voltando para casa aos prantos e refugiando-se em Deus. Em algumas ocasiões, Bachkírtseva sente-se presa, desolada, sente-se coagida por algumas viagens que tem de fazer, com pessoas que a deixam profundamente infeliz. Ao se deparar com alguns retratos que julga medíocres, obtém certo fôlego diante do retrato de Victor Hugo, de Leon Bonnat, e da pintura de Louise Catherine Breslau.

Em 9 de agosto, uma terça-feira, ela toma seu primeiro banho de mar, como refúgio e desculpa para chorar. Angustia-a o sentimento de que gostaria de ter uma harmonia requintada em todas as minúcias da vida. Mais tarde, ainda em 1879, Bachkírtseva estende esse seu desejo de harmonia requintada à sua devoção aos príncipes e às dinastias, referenciais que fazem parte de seu ideal de convivência, pois estes a sensibilizam e fazem inflamar seu ânimo visual. Sempre que pensava nos grandes homens que serviram a outros homens, sua admiração manca e dissipadora revelava-se uma espécie de vaidade boba; ela achava os servos quase desprezíveis, e assumia-se como fielmente monarquista. Acerca da república, acreditava que, se as pessoas estúpidas escolhem mal, então elas não merecem nada melhor.

Além da devoção religiosa, Bachkírtseva era devota da aristocracia, que, em sua opinião, *não se constrói em um dia, mas também não deve encerrar-se em atrasos*; ela acreditava que os velhos regimes seriam a negação do progresso e da inteligência. Em seu entender, a aristocracia da raça seria abso-



Figura 2 – Joana d’Arc, Jules Bastien-Lepage, 1879, óleo sobre tela, 254 x 279,4 cm, Metropolitan Museum of Art

lutamente confirmada pelas boas maneiras e pela educação; para ela, existiria apenas uma igualdade possível, a igualdade perante a lei; todas as outras igualdades seriam ruins, invenções dos inimigos da liberdade e reivindicações ignorantes. A artista revela-se a favor da manutenção da divisão de classes sociais.

A falta de boas maneiras e de educação acarreta, segundo a sua percepção, a ausência de um governo sério ou de um homem virtuoso, assim como de casamentos por amor e, ainda, de uma arte verdadeira, a despeito de a França ser um país encantador e divertido, com seus tumultos, revoluções, modas, sagacidade, graça, elegância e tudo o que traz charme à vida. Há nesse país a força de alguns pintores, a exemplo de Géricault e, contemporâneo a ela, Bastien-Lepage, mas, em sua opinião, o país jamais produziria o que a Itália e a Holanda produziram em um gênero especial. Admiradora de Émile Zola, ela diz que o levaria a descrever a multidão chata, ocupada, nojenta, correndo, empurrando o nariz para frente, com seus olhos buscadores; sente-se fraca com o calor e o nervosismo.

Em 1880, a artista revela não se sentir ainda suficientemente forte para retratar de modo brilhante um homem, o que faz com que muitos dos retratos que pinta nesse período sejam femininos. Nesse mesmo ano, diante da *Joana d'Arc* (fig.2) de Bastien-Lepage, impressiona-se com a sensação que a imagem lhe proporciona, uma imagem em que o artista consegue retratar as visões dessa personagem como entes suspensos no vazio, como se o efeito de leveza do ar permeasse toda a tela. Para Bachkírtseva, a retratada seria a verdadeira Joana d'Arc, representada na camponesa que se apoia em uma macieira segurando um ramo da árvore com a mão esquerda e braço estendido, enquanto a mão e o braço direito pendem ao longo do corpo, e a cabeça, para trás, faz estender o pescoço para dar ênfase aos olhos claros e prodigiosos fixos no ar. Para a pintora, a cabeça seria a detentora de um efeito impressionante nessa camponesa, que é filha dos campos, estupefata, sofrendo com sua visão. No salão, além dessa obra de Bastien-Lepage, ela enamora-se do *Arlequim* (1880), de René de Saint-Marceaux, que, a seu ver, merecia uma medalha de honra. E embora confesse que possa ter exagerado seu valor, revela que essa escultura lhe abriu olhos.

Domingo, 3 de outubro, Bachkírtseva sentia-se triste; sentia que não havia o que fazer, já haviam se passado quatro anos desde que começara a se tratar de uma laringite com os médi-

cos mais famosos e, ainda assim, sentia que ia de mal a pior. A vida segue seu curso, embora essa sombra a persiga. George Sand a incomoda. Embora concorde que seus romances sejam lindamente escritos, prefere Balzac, Dumas, Zola, Daudet, Musset ou Victor Hugo, que não a incomodam e nem a cansam.

A religiosidade permeia muitas de suas reflexões; num domingo, 4 de novembro, sentiu que deveria ir a Versalhes, ao convento dos capuchinhos. O lugar lhe fazia bem, pois no pátio organizavam-se orações e, apesar da chuva, os fiéis iam se ajoelhar diante da porta selada da capela.

Sua paixão por livros fez-se notar ao longo dos anos. Em 8 de janeiro de 1881, ao declará-lo de modo mais explícito, relata arrumá-los, olhar para eles e alegrar seu coração apenas por avistá-los aos pares, tal como uma pintura. Naquela altura, possuía cerca de setecentos volumes. À noite, já pela altura de abril, quando todas as harmonias divinas fatigadas e parcialmente adormecidas passam por sua cabeça, tal como uma orquestra cuja melodia se desenvolve nela e apesar dela, Bachkírtseva sente-se aflita por não saber se poderá aproveitar o que acontecerá: “Ó cansaço, ó atrocidade! Eu deveria saber isso na minha idade? Não há o suficiente para mutilar um caráter? E é isso que me aflige: se algum dia tiver alguma alegria ou se tiver uma existência feliz, poderei desfrutar dela?”¹⁷

Em 29 de maio, em Gavrontsy, fala de seu pai, que a seu ver está feliz, mas um tanto confuso, por ver o triste efeito que o país tem sobre ela após cinco anos; sem tentar esconder, ela se ressentida do frio, da lama abominável, dos judeus em meio às sinistras sonoridades; é um pobre país, lamenta ela. Os campos ainda estavam inundados pelo rio, havia lama, poças por toda parte, vegetação fresca, lilases em flor; mas tratava-se de um vale. Acometida por uma tristeza mortal, abre o piano e improvisa algo fúnebre. Nesse ínterim, depara-se com cabelos brancos, dois fios bem na frente, e acha horrível.

Alguns meses depois, já na Espanha, onde copiara a mão de Velásquez, em 25 de outubro, descreve Sevilha como uma ci-

¹⁷ Bashkirtseff, 1955, p. 269 (Tome II).

dade toda branca, pitoresca, com ruas estreitas que impossibilitam a passagem dos carros e que, com suas casas baixas e caiadas, tem um caráter um pouco burguês. Logo após, visita Toledo, que julga uma maravilha, irritando-se e sentindo-se terrivelmente constrangida por não falar espanhol. De volta a Paris, num sábado, 5 de novembro, sente um enorme arrebatamento, após contar as horas no vagão; o sol ardente da Espanha fizera com que o cinza calmo dessa bela cidade se tornasse delicioso.

Segunda-feira, 2 de janeiro de 1882, escreve: “O que me fascina é a minha pintura; não me sinto digna de dizer ‘minha arte’”.¹⁸ Pouco tempo depois, no dia 21, sábado, em visita ao pequeno Bastien-Lepage – que a ela parece um homenzinho muito feliz consigo mesmo –, com seus cabelos loiros e bretões, nariz arrebitado e barba adolescente, Bachkírtseva relata amar sua pintura, que a enche e aos outros de admiração, medo e inveja. Sua obra seria para a artista como uma poesia penetrante.

Domingo, 17 de dezembro de 1882, a jovem artista torna a exaltar Bastien-Lepage como o verdadeiro, o único e o grande, a quem recebeu em pânico, desajeitada e confusa, chateada e humilhada, por não ter nada para lhe mostrar. Durante duas horas, ele analisou todas as telas da artista, em todos os cantos; nervosa e sorridente, ela tentava impedi-lo de vê-las. Mas Bastien-Lepage era tão grande artista que tentou acalmá-la; porém, foi justamente ele o causador do imenso desânimo que ela sentia, pois a chamava de garota do mundo, assim como Tony Robert-Fleury, o que a deixava louca.

Na segunda-feira, 1º janeiro de 1883, Bachkírtseva escreve sobre a morte do primeiro-ministro francês, León Gambetta, que, após vários dias doente, acabara de falecer. Ela relata não conseguir descrever o efeito extraordinário que essa morte causara, dada a relevância dessa figura para a vida de todo o país. Agora a morte a apavorava, como se ela a estivesse observando. Para a artista, a morte estaria chegando em breve, e

¹⁸ *Op. cit.*, p. 343.

essa existência passageira não seria suficiente, nem proporcional aos seus pensamentos e às suas aspirações artísticas. Acredita que o além existe e que, sem ele, esta vida não poderia ser explicada e Deus pareceria absurdo.

Em Paris, em 1º de maio de 1884, menos de seis meses antes de sua morte – ela viria a falecer em 31 de outubro desse ano –, a artista escreve: “Sim, é óbvio que tenho o desejo, se não a esperança, de permanecer nesta terra, seja por que meio for. Se eu não morrer jovem, espero permanecer como uma grande artista; mas, se eu morrer jovem, quero publicar meu diário, que não pode ser nada além de interessante”.¹⁹

III

Era o então Salão de 1884, o mesmo ano em que Maria Bachkirtseva morreria, após ter pintado mais de duzentas obras em tenra idade; no salão, ela expunha o quadro *Um encontro* (1884), juntamente com um grupo seleto de artistas mulheres.

Diferentemente dos artistas homens, exceção feita a alguns nomes do Impressionismo ou do Cubismo, que perambulavam na miséria pelas ruas de Paris, as poucas mulheres artistas do século XIX nessa mesma cidade pertenciam à elite econômica, e suas temáticas eram dedicadas ao cotidiano familiar e às muitas viagens que faziam – vide o caso de Zinaída Serebríakova ou o de Mary Cassatt, esta última estreitamente vinculada ao Impressionismo. Outra temática feminina do período remete à arte do retrato, caso de Bachkirtseva.

A obra *Um encontro* (fig. 3) não caracteriza a principal essência expressiva de Bachkirtseva, embora seja certamente uma das melhores. Admiradora tenaz de Bastien-Lepage, o que fica explícito ao longo de seu diário, nessa obra ela inicia uma narrativa pictórica mais urbana, distanciada dos idílios da natureza. A pintura foi aclamada pelo público e pela imprensa, mas

¹⁹ Bashkirtseff, 1955, p. 9-12 (Tome I).

Figura 3 – Um encontro, 1884,
óleo sobre tela, 193 x 177 cm,
Museu de Orsay



não rendeu à artista a medalha que ela tanto esperava receber antes de morrer. Contudo, essa aproximação de um realismo com temática social ocorreu sem que tivesse tempo de concretizar algo mais personalista nesse sentido. Sua obra estivera voltada para retratos femininos, representando membros de sua própria classe aristocrática, sobretudo do sexo feminino. Em *Um encontro* (fig. 3), a reunião de meninos na esquina contrasta com a pequena menina de costas que, ao se afastar, mantém-se distante das principais discussões. A menina simboliza a mulher que passa, segura seu cesto, realiza sua tarefa, mas não atua como personagem principal de um contexto, apenas como coadjuvante.

Os retratos de Bachkírtseva, embora sejam de mulheres distintas, são todos representativos dela mesma, de seu modo de vida. Assim como em alguns trechos de seu diário, nas obras pictóricas podemos perceber sua admiração por essas mulheres de fino trato. Em suas pinturas mais tardias, além desse afastamento do naturalismo idealizado, vemos também o predomínio do preto, seguido do cerúleo acinzentado, sempre contrastantes com a alvura da tez das retratadas; a ênfase inicial no colorido desaparece (fig. 4). A ansiedade e a pressa juvenil começam a suavizar-se, assim como as tintas utilizadas pela artista; a paleta torna-se mais sóbria.

Num dado momento, a artista escreve ao irmão: “O que acontece, para você não me escrever?”²⁰ O que aconteceria às pessoas do mundo se não dessem atenção à sua expressividade? Era a alma permanente da arte em luta contra o corpo efêmero de sua emissora. Bachkírtseva concretiza na tela e no papel a força de seus intensos sentimentos e de suas inquietas reflexões; começa a escrita como uma criança que se encanta com suas viagens ao mesmo tempo em que se aborrece com sua monotonia, e chega à mocidade cheia de arrebatamentos pelas paisagens vistas e pelo medo de ver morrer ambas as formas artísticas que lhe dão expressividade, assim como haveria de perecer sua forma corpórea. Por sua ânsia de viver pela via do incêndio expressivo da arte, que não se apaga com a morte, a artista, a seu modo, inscreveu seu nome em dois distintos modos de concretização de sentidos: em palavras, por meio do diário, e em imagens, por meio de suas muitas pinturas e algumas esculturas.

Enquanto em Bachkírtseva “a pintura é a verdade em si”,²¹ o diário é a necessidade de registro de sua humanidade, de sua existência em uma sociedade ainda precária em oportunidades e em possibilidades de reconhecimento intelectual da mulher. Sua obra pictórica é a imagem concreta da apreensão de muitos aprendizados técnicos, exercícios tenazes e persistências intuitivas, enquanto a obra escrita é o relato indiscriminado de

²⁰ Bashkirtseff, 1922, p. 211.

²¹ Bashkirtseff, 1955, p. 433 (Tome II).

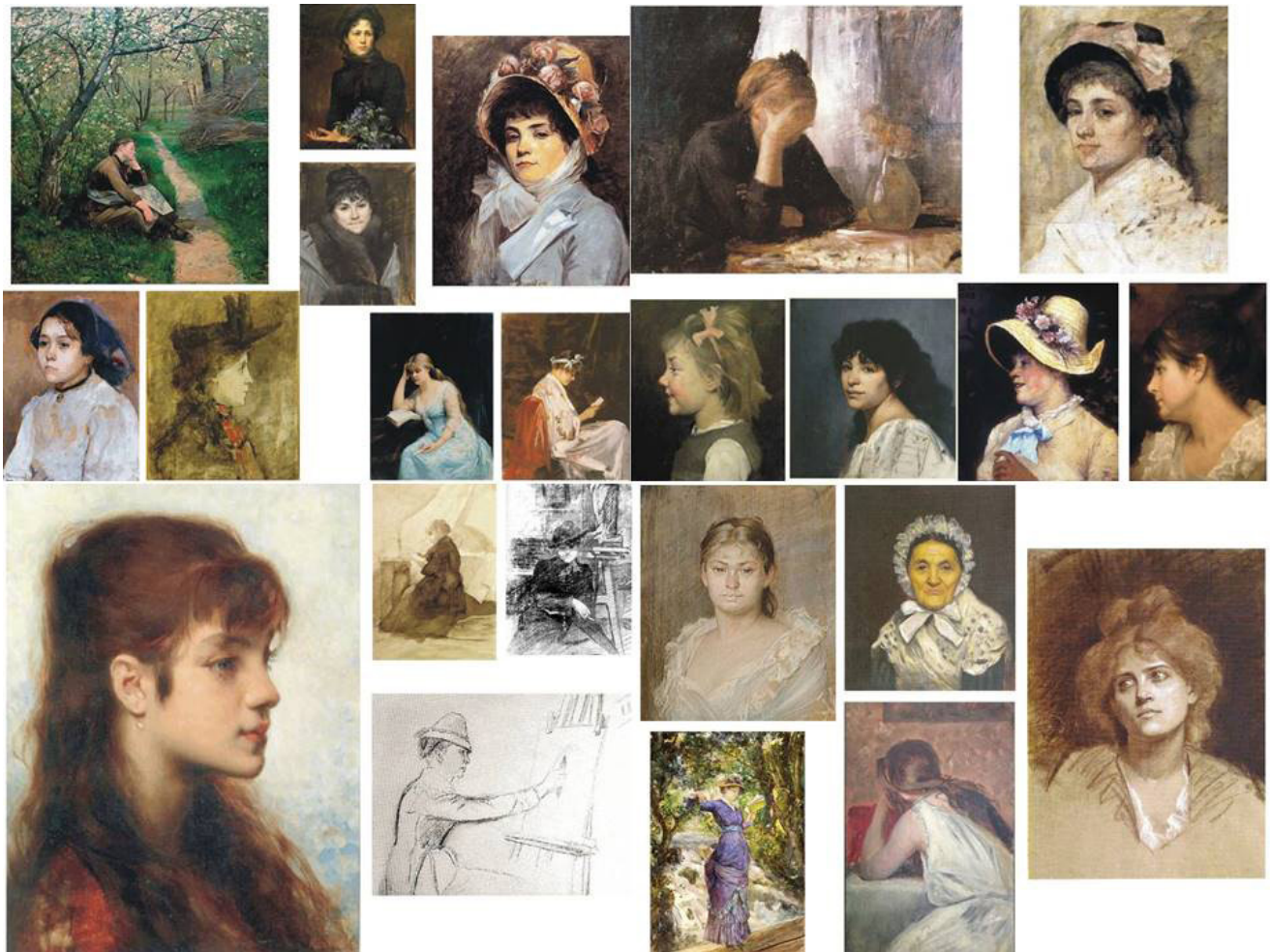


Figura 4 – Retratos feitos por Maria Bachkirtseva

quase todos os dias possíveis, para que o cotidiano de uma vida tão passageira transcendesse seus próprios limites de tempo.

A mulher concentrada em um livro, ou de perfil, ou encarando o leitor/espectador de sua obra – como em seu autorretrato ou na obra da menina com a sombrinha (fig. 6 e 8) –, embora apresente o universo feminino, na maioria das vezes marcado pelo espaço fechado e pelas vestimentas pesadas, reforça seu próprio estado de ânimo: a menina que sorri ou a moça em meio às flores da primavera no espaço aberto são ensaios de expansão; nessas composições, Maria Bachkirtseva busca sair do ateliê.

O olhar entristecido da jovem de chapéu (fig. 5) e do autorretrato da pintora (fig. 6) cede espaço ao olhar de vigor amadurecido, profundo, questionador e incisivo da menina que segura firme sua sombrinha (fig. 8 e 9); o vento nos cabelos dessa menina resoluta celebra um tempo de saúde, a infância, e a tez enrubescida nas bochechas de pele clara, embora denote a ação do tempo frio e sirva de contraposição ao negrume da capa, da luva e da sombrinha, constitui uma postura de persistência.

Muito de Maria Bachkirtseva pode ser compreendido por meio de seu diário e de suas correspondências, que vão desde comunicações com seus familiares mais próximos e algumas figuras da nobreza a personagens de destaque como o historiador Henry Houssaye, os escritores Edmond de Goncourt, *Émile* Zola, Sully Prudhomme, Guy de Maupassant, ou ainda artistas como Tony Robert-Fleury ou o próprio Rodolphe Julian. No diário, *há o registro de muitos diálogos, relatos de viagens, anotações de leituras, mudanças emocionais e descrições de aspectos exteriores oriundos de algum sentimento interior, como a visão de uma fonte, abrigada por uma caverna, com suas gotas de água que constantemente caem*

Figura 5 – Jovem de chapéu enfeitado com uma pena azul, 1878, óleo sobre tela, 55 x 46 cm
Museu Ziem (Martigues, França)





Figura 6 – Autorretrato com paleta, 1883,
óleo sobre tela, 92 x 72cm
Museu de Belas Artes Jules Chéret (Nice,
França)



Figura 7 – Diante de um livro, cerca de 1882, óleo sobre tela, 63 x 60,5 cm
Museu de Arte de Carcóvia (Ucrânia)



Figura 8 – A sombrinha, 1882-1883, óleo sobre tela, 93 x 74 cm
Museu Estatal Russo (São Petersburgo)

de pedra em pedra antes de cair na bacia; ao seu redor, árvores espessas dão a este canto um ar de bem-estar, de mistério, tornando-o preguiçoso e digno de fazer sonhar.

O diário e a pintura de Bachkírtseva são evidências de alguém que esteve sempre inserido na alta sociedade europeia e, mais precisamente, francesa; além da convivência com membros da nobreza e da elite econômica, citados ao longo do diário, outro aspecto recorrente deste é o acesso não apenas aos artistas reconhecidos do período, mas a várias outras figuras de renome (não citadas aqui em sua grande maioria, pois careceriam de um número sem-par de notas explicativas).

A escritora de seu diário antecedeu a pintora, a segunda inexistente sem a primeira, e a primeira sempre conviveu com a sombra da segunda. Para tratar de Maria Bachkírtseva, a pintora, torna-se essencial tratar da escritora de seu diário e de suas correspondências; *é raro que um artista nos deixe* um roteiro inicial de compreensão para sua obra por meio de seus próprios relatos; talvez apenas Van Gogh, em suas cartas ao irmão Theo, tenha feito algo ainda mais veemente. Este texto apresentou apenas um apanhado seletivo dos escritos de Bachkírtseva, que têm nuances muito mais complexas do que foi possível expor aqui. A artista conseguiu alcançar um de seus anseios, o de deixar um documento humano em reforço à sua expressividade como pintora, à sua arte.

Referências bibliográficas

- Bashkirteff, Marie. *Journal de Marie Bashkirteff*. Tome I. Paris: Fasquelle Éditeur, 1955.
- . *Journal de Marie Bashkirteff*. Tome II. Paris: Fasquelle Éditeur, 1955.
- . *Letters de Marie Bashkirteff*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1922.
- . *The Last Confessions of Marie Bashkirteff and Her Correspondence with Guy de Maupassant*. New York: Frederick A. Stokes, 1901.



Junho de 2018
São Paulo