



A fábula futurista de Iúri Oliecha

Helena Nazario

Mais conhecido entre nós por sua novela *Inveja* (*Závist*), publicada em 1927 na União Soviética e divulgada, aqui no Brasil, graças à tradução de Boris Schnaiderman (incluída no volume *Novelas russas*, Editora Cultrix, 1963), Oliecha firmou-se como escritor de primeira linha na literatura soviética.

Com um atraso de cerca de sessenta anos, chega até nós a tradução de seu livro *Os três gordões*, realizada em Moscou, por Viatcheslav Tovpenets em colaboração com Manuel Antônio Guerreiro Serafim (Editora Ráduga, 1986). A edição em capa dura e com ilustrações é endereçada ao público infanto-juvenil.

Sabe-se que a novela, escrita em 1924, mas publicada apenas em 1928, tornou-se uma das criações preferidas do público juvenil, na época, tendo sido adaptada e representada no Teatro de Arte de Moscou. A fábula, rica em fantasia, desenvolve-se num ritmo vertiginoso de aventuras que não deixa lugar para o tédio. A ação se passa num país imaginário, num tempo indeterminado, no entanto sobressai no enredo uma preocupação de ordem social: trata-se do conflito de classes que se origina entre os três gordões (os governantes despóticos, aquartelados em seu palácio, e o povo das ruas, liderado por seus heróis – Próspero, o armeiro, e Tibul, o homem da corda bamba).

Uma linha maniqueísta bem delimitada caracteriza a fábula: o mal se concentra nas figuras dos governantes (os donos do ferro, do pão e do carvão) e seus partidários (os comerciantes gordos e ricos). O bem, por sua vez, é representado pela massa oprimida do povo (os magros e pobres). Os acontecimentos se desenrolam segundo os preceitos de uma moral ingênua: a maldade, os erros, os pecados existem na estória apenas para ser pouco a pouco definitivamente abolidos e solucionados. O conto termina com um final feliz, numa verdadeira apoteose: o povo liderado por seus heróis triunfa e os três "malfeitores" (os governantes) acabam aprisionados.

Embora a narrativa ressalte a presença de uma alegoria aparentemente associada ao triunfo do socialismo na Rússia, nada impede que o enredo recomponha a trilha do conto maravilhoso, resgatando, de certa forma, a estrutura de um cenário iniciático, no nível do imaginário. Enquanto a ascensão do vendedor de balões (o qual se mantém suspenso no ar) faz pensar numa fantástica "subida aos céus", não deixa de ser significativo, também, o conduto estreito e escuro que existe no fundo do caldeirão e que poderia, por sua vez, sugerir o caminho para uma "descida aos infernos".

A jovem heróina da estória, Suok, a seu modo, parece perfazer a passagem da morte para a ressurreição, da inexperiência e ignorância para a maturidade e o conhecimento. Se até uma época de sua vida ela e o irmão (Tutti) haviam permanecido juntos, a partir de certo momento Suok é separada dele e entregue a um grupo de artistas de circo. A menina passa, então, a se expor a perigos e obstáculos que vão culminar na sua luta pela vitória: a integração com o irmão.

Suok deve "morrer" na arena, ao ser lançada aos tigres; as feras, no entanto, deixam de atacá-la, pois farejam não a menina viva, mas o seu duplo sem vida, a boneca (um "mau espírito", um sábio, encarregara-se de criar a boneca como réplica da menina). Uma substituição providen-

HELENA S. NAZARIO é doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada, professora do curso de Russo na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e tradutora de *A filha do capitão*, de A.S. Púchkin, acompanhado do ensaio "O jogo das epígrafes", Editora Perspectiva.

cial, por ocasião do julgamento, concorre para simular um cenário de "ressurreição": e, desta vez, surge, em lugar da boneca inerte, a menina viva, de dentro de um grande relógio onde permanecera escondida (afinal, Suok pertence ao mundo das transformações e metamorfoses do universo encantado do circo). Cumprindo à risca o modelo "irmão e irmã" do conto maravilhoso, a menina se reúne finalmente a Tutti, para não se separarem nunca mais.

Cumprido ressaltar aqui a influência extraordinária que o circo passava a exercer sobre as artes (em particular o teatro após a Revolução. Os intelectuais de esquerda tomaram-se de verdadeira paixão por este tipo de espetáculo, que oferecia o espaço ideal para efetuarem os absurdos que concebiam de maneira incessante naqueles dias tumultuados⁽¹⁾).

Ao escolher os nomes dos dois irmãos, percebe-se que Oliecha deu preferência às sonoridades exóticas (Suok e Tutti) que escapam às características comuns dos nomes russos. Com isso, absteve-se de firmar uma relação com a função referencial concernente ao objeto. Embora o leitor russo estranhe os nomes, eles atuam fortemente sobre a sua imaginação, como signos intrigantes e incompletos, exercendo uma espécie de sortilégio no decorrer da leitura. Apenas nas linhas finais do Epílogo o autor decide revelar a chave do enigma, estabelecendo a relação entre o som e o significado, numa reconstituição da dupla face do signo:

"Perdoa-me, Tutti" (que na língua dos desventurados significa "o separado")

"Perdoa-me, Suok" (que significa "toda uma vida"). (No texto original p. 245)⁽²⁾.

Curiosamente, a data em que a novela foi escrita (1924) coincide com o surgimento, na França, do Primeiro Manifesto Surrealista e as reivindicações de um retorno à visão "normal" das coisas (a visão extralógica, que privilegia os poderes perdidos da imaginação, o irracional e o sonho). A Rússia, por sua vez, vivia o impacto de um movimento de extrema relevância nas artes – o Cubo-Futurismo – que aliava ao conceito de "forma" como problema artístico básico a teoria da palavra em seu aspecto sonoro. Os futuristas buscavam a "palavra pura", sem relação com qualquer função referencial ou simbólica no que diz respeito ao objeto: o elemento sonoro era igualado aos elementos pictóricos, figuras e linhas geométricas⁽³⁾.

Dentro das propostas da nova estética (o Cubo-Futurismo) o mundo é visto como uma superfície, uma construção plana, onde os objetos perdem os seus contornos firmes, tornando-se flexíveis e configurando novos objetos. Oliecha se serve dos recursos de luz e sombra (à semelhança de um diretor de câmera) para compor efeitos surpreendentes de ilusão de ótica:

"O estreito feixe de luz transformou-se num grande retângulo luminoso. A porta se abriu. Na soleira havia um homem. Em meio à escuridão reinante, ele parecia um recorte achatado de papel negro, contra um fundo intensamente iluminado." (No texto original, p. 191).

Numa metamorfose fantástica, um raio de luz se expande até assumir as generosas dimensões de um retângulo, enquanto o ser humano se encolhe, perdendo substância, reduzido, por sua vez, a uma figura plana.

Ao submeter os seus personagens às transformações sancionadas pelos cânones do conto maravilhoso, Oliecha passa a negar os contornos de uma realidade empírica, criando uma atmosfera insólita; por isso, quando os três governantes ficam nervosos, começam a inchar a olhos vistos. Suas formas se tornam estranhas, na medida em que aumentam e assumem proporções exageradas:

"Aos olhos do Conselho Estatal, cada um deles engordou mais ou menos cem gramas."

"Não agüento mais", queixou-se um deles. "Não agüento. Não posso suportar isso. Ai, ai! A abotoadura afundou no meu pescoço."

"E então, o seu colarinho faiscante explodiu com um estalido."

"Estou engordando", uivou o outro. "Socorro!"

"Enquanto isso, o terceiro olhava desanimado para a sua pança." (No texto original, p. 220).

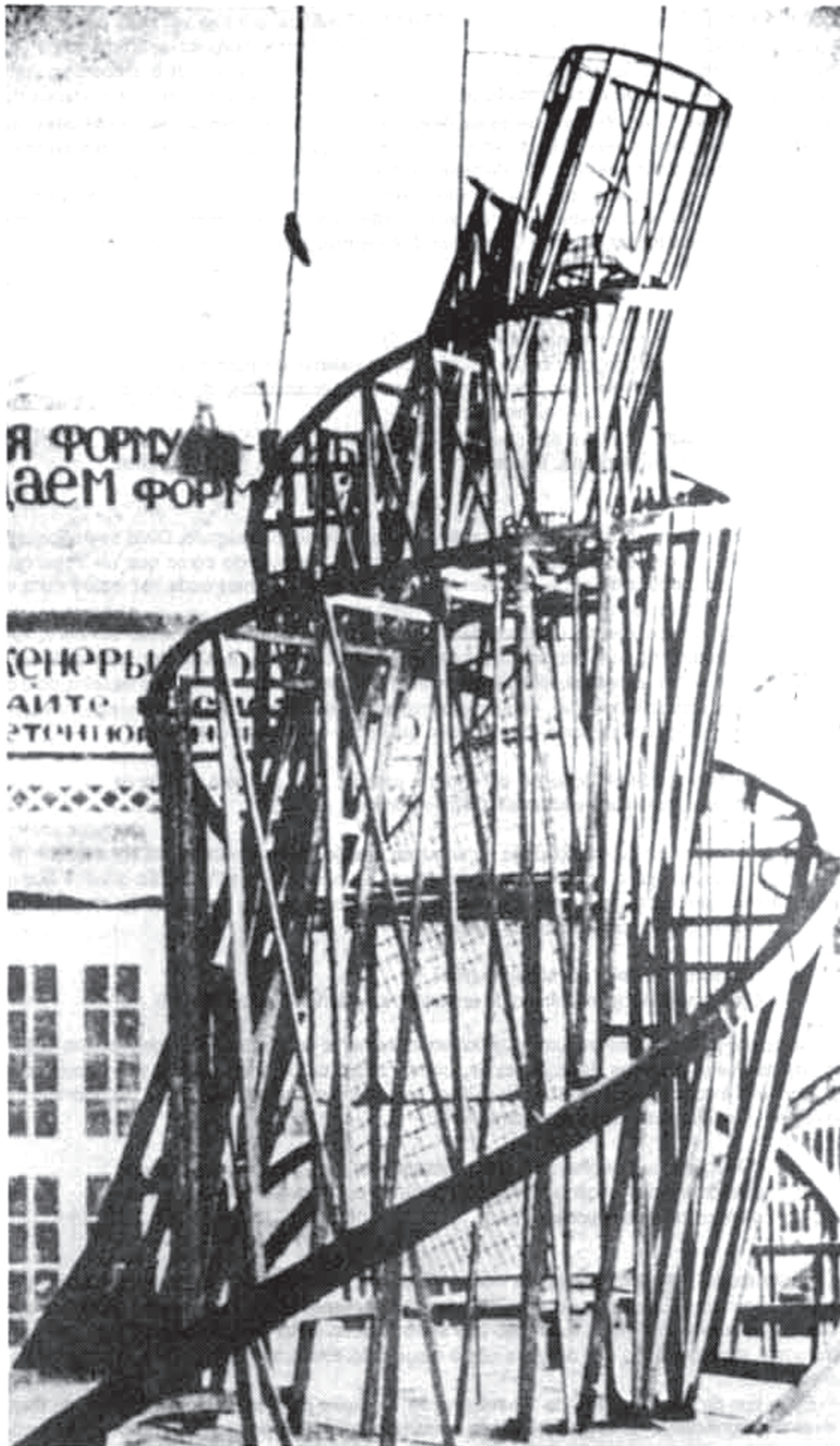
O próprio título do livro (*Tri Tolstiaká*) concentra-se na forma aumentativa de *tólstie* (que significa *gordos*). Ao dar relevo à caracterização física, corporal dos três governantes malvados, o autor projeta a função do aumentativo, privilegiando a desproporção e a desarmonia das partes, contra um conceito tradicional de beleza, um antiesteticismo que é um dos preceitos favoritos da programação futurista⁽⁴⁾.

1 Cf. A. M. Ripellino, *Maiakovsky e o teatro de vanguarda*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1971, p. 213.

2 Minha tradução baseia-se no volume das *Obras escolhidas de Oliecha*, publicado em 1956 pela Editora Estatal de Literatura de Moscou.

3 Cf. K. Pomorska, "O Futurismo como escola poética" in *Formalismo e Futurismo*, São Paulo, Perspectiva, 1972, pp. 102-103.

4 B. Schnalderman assinala que, assim como Maiakovsky, Oliecha ficou profundamente marcado pelas possibilidades estilísticas esboçadas na prosa cubo-futurista (*A poética de Maiakovsky*, São Paulo, Perspectiva, 1971, p. 65).



Banco de Dados

**Vladimir Tatlin, Monumento à
III Internacional, 1919-20**

As comédias de Maiakovsky apresentavam as hipérbolas características do "burguês redondo" e dos glutões que se empanturram na Páscoa, originários, por sua vez, das pantomimas coloridas da ROSTA (Agência Telegráfica Russa), onde o mundo burguês aparecia como um burlesco mundo da Orgia, repleto de fantoches adiposos, de monstros obesos e sacos de gordura. Em 1922, no almanaque *Ekstzentrism*, desenvolviam-se algumas teses sobre a mudança do teatro numa síntese de acrobacias, perseguições, num jogo de transformações incessantes: as corcundas que surgem de repente, as barrigas que incham, as perucas vermelhas que se arriam na cabeça dos *clowns* seriam o fundamento do traje cênico moderno⁵.

Não é difícil de perceber que Oliecha utiliza um fluxo que pretende ser uma improvisação espontânea da narrativa: a condensação de suas sentenças, extremamente elípticas, apresenta as cenas "num abrir e fechar de olhos", em prosa ágil e entrecortada, como se o narrador estivesse "vendo e escrevendo" ao mesmo tempo:

"Entretanto, Suok ficou sozinha. (1)
Ela se encontrava numa situação difícil. (2)
O enorme palácio, o labirinto de entradas, as galerias e escadas. (3)
Guardas temíveis, pessoas desconhecidas, carrancudas, de perucas coloridas, o silêncio e o esplendor. (4)
Ninguém lhe prestava atenção. (5)
Ela permanecia de pé, à janela, no quarto do herdeiro". (6) (No original, p. 210)

Toda vez que tem início uma nova oração, o autor abre novo parágrafo. Disto se origina um autêntico arranjo gráfico, que irrompe no corpo da narrativa, compondo como que um desenho, uma ilustração; as orações se expandem num crescendo, em segmentos cada vez mais longos e a seguir o movimento se retrai, reduzido a orações mais curtas, no final.

Todavia, ao estabelecer-se uma comparação entre o texto original e a versão soviética, verifica-se que os tradutores descartaram os procedimentos trabalhados por Oliecha: sem quaisquer preocupações de ordem estilística, eles simplesmente anexam a primeira oração à terceira, com o acréscimo de um particípio (metida), enquanto eliminam aleatoriamente a segunda oração. Assim, os três primeiros parágrafos do texto original ficam reduzidos a um único parágrafo:

"Entretanto, Suok ficou só no enorme palácio, "metida" num dédalo de entradas, galerias e escadas" (*Os três gordões*, p. 130).

É preciso observar que a exclusão da segunda oração ("Ela se encontrava em situação difícil") traz um grave prejuízo ao texto. Justamente por se encontrar em "situação difícil" é que o olhar da personagem capta as impressões fragmentárias dos objetos e seres que se acumulam a sua volta. Daí, a simples enumeração dos elementos:

"Ela se encontrava em situação difícil. (2)
O enorme palácio, o labirinto de entradas, as galerias e escadas;" (3)

No quarto parágrafo, os tradutores resolvem novamente submeter a série de imagens soltas ("guardas temíveis, pessoas desconhecidas, carrancudas, de perucas coloridas, o silêncio e o esplendor" (4)) à concatenação verbal. Para isso, acrescentam alguns verbos que não existem no texto original ("inspiravam, passavam, reinavam"):

"Os guardas 'inspiravam' terror, 'passavam' constantemente pessoas desconhecidas e carrancudas, de perucas coloridas, o silêncio e o esplendor 'reinavam' por toda parte." (*Os três gordões*, p. 130).

Deste modo, a tradução soviética acaba rompendo a estética do fragmento introduzida por Oliecha e impondo uma ordem e coerência que absolutamente não constituem o objetivo de sua escrita. A inesperada vinheta, a ilustração que se recorta no texto, também desaparece, na medida em que o arranjo gráfico das orações não é respeitado. Enfim, todo um projeto do autor vai pelos ares.

Esse tipo de "clarificação", de "desobstrução" do estilo pode ser ilustrado através de mais um exemplo significativo. O texto de Oliecha apresenta uma série de orações muito curtas e obsessivamente marcadas pela repetição de um mesmo termo ("o negro"), de onde se origina um

5 Cf. A. M. Ripellino, *Maiakovsky e o teatro de vanguarda*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1971, pp. 107-143).



W. Omelet

Auto-retrato a traço de Iúri
Olecha

ritmo encantatório, uma espécie de refrão; um novo desenho se esboça na página, na medida em que todas as orações vão dar início a um parágrafo novo:

"O negro estava despido.
O negro vestia um calção vermelho.
O negro era preto, roxo, marrom, lustroso.
O negro fumava um cachimbo."
(No texto original, p. 167).

A gradação das cores, por sua vez ("o negro era preto, roxo, marrom"), contribui para conferir um efeito cambiante, mágico, à caracterização do personagem, acentuando, além disso, o contraste cromático que se obtém da colisão de imagens: "o negro vestia um calção vermelho/o negro era preto, roxo, marrom.

Na tradução de Moscou, a aparente "redundância" dos termos é brutalmente aparada:

"O homem estava quase em pêlo.
Vestia curtos calções vermelhos e fumava cachimbo."
(Os três gordões, p. 65).

Toda a "estrofe" perde o seu substrato poético, reduzida praticamente a dois períodos, pasteurizada.



Os três gordões, em traço de Oliecha

Construções lusitanas sobrecarregam a versão moscovita, tomando-a quase incompreensível ao leitor brasileiro (quando não chegam a sugerir significados pejorativos que absolutamente não ocorrem no texto original). Seguem-se alguns exemplos:

"Nada aliás tinha o doutor a ver com os magos e charlatães que se dedicam a fazer o ninho atrás da orelha às almas simples" (*Os três gordões*, p. 8).

"O doutor caiu sem estragos de maior" (p. 15)

"Meu palhaço da uva mijona" (p. 29)

"Janota de grão na asa" (p. 30)

Um ranço arcaico recende das construções de consoantes geminadas (ct/pt): projecteis (p. 13), facto (p. 15), nocturno (p. 15), sumptuosas (p. 23), olfacto (p. 42), etc.

Por todos os senões apresentados, constata-se que a tradução soviética rompe o projeto de modernidade criado pelo autor, na medida em que despreza os surpreendentes achados de sua escrita.

Ao conferir uma execução revigorante a uma forma arquetípica, o conto maravilhoso, Oliecha mergulha fundo nas propostas de uma linguagem inovadora. Por isso *Os três gordões*, além de se revelar uma sedutora fábula de aventuras, também se faz expressão de ousadas reivindicações das vanguardas artísticas da época, podendo ser incluída no rol das importantes realizações da moderna literatura soviética.