

rUS

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA



Dossiê:
**Cinema russo
e soviético:**
do império aos nossos dias

Novembro de 2025
Vol. 16 Número 29
ISSN: 2317-4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor Prof. Dr. Carlos Gilberto Carloti
Junior Vice-reitora Profa. Dra. Maria
Arminda do Nascimento Arruda
**FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**
Diretor Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul
Vice-Diretora Profa. Silvana de Souza
Nascimento
**DEPARTAMENTO DE
LETRAS ORIENTAIS**
Chefe: Profa. Dra. Lusine
Yeghiazaryan
Vice-chefe: Prof. Dr. Mário Ramos
Francisco Jr.

CONTATO

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

SITE

revistas.usp.br/rus



Equipe Editorial

Editora responsável Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo.
Assistente editorial Rafael Bonavina, Universidade de São Paulo.
Projeto Gráfico, diagramação e capa Ana Novi, Universidade de São Paulo
Monitora Clara Abrão de Araújo, Universidade de São Paulo
Organizadoras do dossiê: Erivoneide Barros, Universidade de São Paulo /
Neide Jallageas, Pesquisadora independente

Revisão: Pontual Traduções

Conselho Editorial

Arlete Cavaliere, Universidade de São Paulo, Brasil
Bruno Barretto Gomide, Universidade de São Paulo, Brasil
Cássio de Oliveira, Portland State University, Portland, United States
David G. Molina, University of Chicago, Chicago, United States
Denise Regina Salles, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Elena Nikolaevna Vassina, Universidade de São Paulo, Brasil
Kate R Holland, University of Toronto, Toronto, Canadá
Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo, Brasil
Omar Lobos, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Priscila Nascimento Marques, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Susan McReynolds Oddo, Northwestern University, Estados Unidos
Sonia Branco Soares, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Valteir Benedito Vaz, Fundação Santo André, São Paulo, Brasil

Conselho Científico

Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Carol Apollonio, Duke University, Durham, United States
Daniel Aarão Reis Filho, Universidade Federal Fluminense, Brasil
David Mandel, Université du Québec a Montréal, Canadá
Georges Nivat, Université de Genève, Suíça
Igor Volgin, Moskovski Gossudárstvieni Universitiét im. Lomonossova, Rússia
Luciano Ponzio, Università del Salento, Lecce, Itália
Paulo Bezerra, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Rubens Pereira dos Santos, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Vassili Mikhailovitch Tolmatchoff, Moskovski Gossudárstvieni
Universitiét im. Lomonossova, Rússia
Vladimir N. Zakharov, Petrozavodsk State University, Russia
Yuri Nikolaievitch Guirin, IMLI Rossiskaia Akademiia Nauk, Rússia

Editores Honorários

Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo
Jerusa Pires Ferreira, Pontificia Universidade Católica de São Paulo
Andrei Kofman, IMLI Rossiskaia Akademiia Nauk, Rússia
Peter Steiner, University of Pennsylvania, United States

Avaliadores externos desta edição:

Universidade Federal de Catalão, Goiás: Alexander Meireles da Silva. / Universidade Federal de Minas Gerais: Alice Vieira Botelho. / Universidade Federal do Espírito Santo: Robson Loureiro. / Centro Universitário Assunção: Vanessa Beatriz Bortulucce. / Universidade Paulista: Andrea de Barros. / Pontificia Universidade Católica de São Paulo: Adriano Carvalho Araújo e Sousa. / Faculdade Nove de Julho: Thiago da Silva Prada. / Universidade Estadual Paulista: Gentil Luiz de Faria. / Universidade Estadual de Campinas: Alcebiades Diniz Miguel. / Universidade Federal do Rio de Janeiro: Diego Leite de Oliveira, Elitza Lúbenova Bachvarova. / Universidade de São Paulo: Andrea Zeppini Menezes da Silva, Caio Caramico Soares, Cassia Hosni, Cesar Felipe Pereira, Davi Lopes Villaça Henrique Canary Rodrigues, Jéssica de Souza Farjado, Maria Glushkova, Rafael Frate, Sheila Grillo.



ISSN: 2317-4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Novembro de 2025
Volume 16 Número 29

Dossiê:
Cinema russo e soviético
do império aos nossos dias

Editorial Fatima Bianchi	2
Apresentação Erivoneide Barros / Neide Jallageas	6
1. Da Revolução ao Cosmos: expressões de ficção científica nas primeiras décadas do cinema soviético Vinícius Braga Mendonça / Walter Lippold	14
2. “Organização mental do que foi visto”: diário de uma expedição de Dziga Viértov à Crimeia, agosto de 1925 Luis Felipe Gurgel Ribeiro Labaki	38
3. Aleksandr Niévski multifacetado: do percurso histórico à reconstrução soviética Guilherme Faber / Livia Bernardes Marciano	64
4. Vária caminha sob escombros: os ditames do “cinema para milhões” na mise-en-scène de Boris Barnet Nuno Lindoso	90
5. Um anjo latino Luiz Felipe Guimarães Soares	110
6. O horror como dissonância: configurações do gênero no cinema soviético Lucas Bitencourt Fortes	135
7. Narrativas em abismo nas adaptações fílmicas de <i>O Mestre e Margarida</i> Lorena Lopes Silva	157
8. Do texto à pintura em vidro: a recriação de <i>O sonho de um homem ridículo</i> por Aleksandr Petrov Anderson Souza Cantanhede / Douglas De Sousa	183

9. O filme frente a seu abismo: Eisenstein e o ensino de cinema José Mouriño / Tradução: Erivoneide Barros	224
10. Três ensaios sobre cinema Iúri Tyniánov / Tradução: Raquel Siphone	252
11. A ausência de memória afetiva e a não-conversão de Goriántchikov em <i>Escritos da Casa Morta</i> , de Dostoiévski Ednilson Rodrigo Pedroso	268
12. Quando a melancolia e a redenção atingem a forma de pergunta: reflexões sobre a atividade do pensamento em <i>Crime e Castigo</i> Hanna Estevam	289
13. A “Madona Sistina”: Dostoiévski e o exercício do olhar Biagio D’Angelo	309
14. Possessões da escrita: a releitura da ficção dostoiévskiana por J. M. Coetzee em <i>O mestre de Petersburgo</i> Antonio Maurício Martins Neto	327
15. Ecos dionisiacos em <i>A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento</i> : O diálogo implícito entre Nietzsche e Bakhtin Francisco Benedito Leite / Paulo Roberto Pedrozo Rocha	341
16. Um novo estudo sobre Tchernykhévski por Camilo Domingues Rafael Bonavina	364



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Editorial

Vol. 16 Nº 29

Autora: Fátima Bianchi
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS Vol. 16. Nº 29
Publicação: Maio de 2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.243154>

BIANCHI, Fátima.
Editorial.

RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 2-4, 2025.



Editorial

Anunciamos com grande alegria o lançamento do Nº 29 da RUS, que traz o Dossiê “Cinema russo e soviético: do império aos nossos dias”, organizado por Erivoneide Barros e Neide Jallageas, pesquisadoras de longa experiência sobre o assunto. Sobre os artigos temáticos do dossiê, o leitor poderá encontrar mais informações na *Apresentação* das organizadoras. Já para a seção Temática livre, a revista recebeu colaborações de pesquisadores de diversas regiões do Brasil, o que comprova o interesse pela literatura e cultura russa e seu alcance em todo o território nacional.

A seção de Temática livre desta edição conta com cinco textos, sendo quatro artigos e uma resenha. Trata-se de um material bastante marcado pela presença de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski, mas oferece também uma discussão teórica sobre Bakhtin e a literatura acadêmica contemporânea. De modo que, além das análises literárias e intersemióticas relacionadas à obra dostoiévskiana, este número ainda traz um interessante recorte da discussão especializada.

O primeiro texto, “A ausência de memória afetiva e a não-conversão de Goriántchikov em *Escritos da casa morta*, de Dostoiévski”, é uma contribuição de Ednilson Rodrigo Pedroso. Nele, o autor analisa a incapacidade de redenção espiritual do narrador de *Escritos da casa morta* e de sua união com o povo, relacionando-as com sua estrutura narrativa, centrada na esterilidade da memória afetiva. Para a sua análise, Pedroso articula três características: a imaterialidade do narrador, a estase temporal e a ausência de memórias afetivas pré-carcerárias.

O texto seguinte é de Hanna Estevam, intitulado “Quando a melancolia e a redenção atingem a forma de pergunta: reflexões sobre a atividade do pensamento em *Crime e Castigo*”. A autora busca articular as considerações de Hannah Arendt, expostas em *Responsabilidade e julgamento*, sobre o pensa-

mento enquanto atividade humana com a sua representação em *Crime e castigo*, de Dostoiévski, e tendo em vista os conceitos de *dialogismo* e *polifonia* desenvolvidos por Mikhail Bakhtin

Nesta sua contribuição para a RUS, com o texto “A ‘Madona Sistina’: Dostoiévski e o exercício do olhar”, o objeto de Biagio D’Angelo aproxima-se dos dois artigos anteriores, porém de uma perspectiva intersemiótica. Em seu artigo, Biagio D’Angelo busca compreender a importância da “Madona Sistina”, de Rafael, nos romances dostoiévskianos, como *Crime e castigo*, *Os demônios* e *O adolescente*. O pesquisador apresenta sua hipótese sobre esse fenômeno a partir de uma articulação entre a complexidade conceitual e simbólica do quadro, escondida por uma aparente simplicidade, e a união entre o ideal de beleza clássica e o sentimento religioso cristão.

Encerrando a sequência de artigos que lidam com a ficção de Dostoiévski, Antonio Maurício Martins Neto traz ao leitor um estudo sobre a intertextualidade entre o escritor e John Maxwell Coetzee, autor do romance *O mestre de Petersburgo*, em que Fiódor Dostoiévski é um dos personagens. Em seu texto, “Possessões da escrita: a releitura da ficção dostoiévskiana por J. M. Coetzee em *O mestre de Petersburgo*”, o pesquisador busca aproximações entre as obras desses dois grandes escritores, focalizando principalmente a construção dos personagens e o dialogismo dostoiévskiano.

Em seguida vem o texto “Ecos dionisíacos em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: O diálogo implícito entre Nietzsche e Bakhtin”, que busca explorar a presença do filósofo prussiano no pensamento do linguista russo, articulando sua argumentação a partir de quatro eixos: a obra de Bakhtin, seu contexto histórico, elementos biográficos e aproximações teóricas já feitas pela crítica ocidental. A perspectiva dos pesquisadores, Francisco Benedito Leite e Paulo Roberto Pedrozo Rocha, é a de que essa relação não se resume à coincidência, mas deve ser entendida como um diálogo ao mesmo tempo implícito e próximo.

Por fim, na seção de Resenhas, Rafael Bonavina discute o livro “*O que fazer?*”, de N. Tchernychévski: *a história do romance e de seu gênero literário*, de Camilo Domingues, publicado neste ano de 2025. Neste trabalho de divulgação científica, o

resenhista busca apresentar ao público um pouco da trajetória de Domingues com seu objeto e comentar a organização e as ideias expostas nesta sua obra recente sobre Tchernychévski.

Gostaríamos também de agradecer a todos os nossos leitores, autores e colaboradores, sem os quais seria impossível manter viva a RUS. Convidamos os pesquisadores a responderem ativamente a esses textos, incorporando-os às suas reflexões.

Uma boa leitura!

Fatima Bianchi*

* Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, professora da área de Língua e Literatura Russa. <http://lattes.npq.br/1362666641590436>; <https://orcid.org/0000-0003-4680-9844>; fbianchi@usp.br



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Apresentação: Dossiê “Cinema russo e soviético: do império aos nossos dias”

Presentation: Dossier “Russian and Soviet Cinema: from the Empire to the Present Day”

Autoras: Erivoneide Barros
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Neide Jallageas
Pesquisadora independente, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.243153>

BARROS, Erivoneide; JALLAGEAS, Neide.
Apresentação: Dossiê “Cinema russo e soviético:
do império aos nossos dias”.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 6-12, 2025



Dossiê:

Cinema russo e soviético: do império aos nossos dias

Erivoneide Barros*
Neide Jallageas**

Estamos às vésperas dos 130 anos da chegada do cinema à Rússia e do posterior desenvolvimento de uma das mais potentes e inovadoras linguagens cinematográficas em âmbito mundial, que constitui o legado incontornável dos cineastas russos e soviéticos. Apesar de muitos desses filmes circularem discretamente no Brasil desde meados do século XX, pouca atenção é dada ao estudo sistemático da História do Cinema Russo, cuja relevância para a compreensão da cultura russa e soviética é irrefutável. Por esse motivo, a composição deste dossiê busca estimular pesquisas mais aprofundadas entre nossos estudiosos. E, seguindo essa proposta, decidimos oferecer um breve panorama histórico para iniciar esta apresentação. Nosso intuito é contribuir para a reflexão sobre a cinematografia russa e soviética, marcada por uma relação complexa e contínua com a censura, que reflete tanto as convulsões políticas do país quanto a influência decisiva de seus governantes, que, via de regra, permanecem no poder por longos períodos.

* Docente, doutora em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas, com estágio de pesquisa (CNPq) no Instituto de Literatura Mundial da Academia Russa de Ciências A.M. Górkí, em Moscou. Mestra em Letras pela Universidade de São Paulo (DLO-FFLCH). Pesquisa a produção artística e teórica de Serguei Eisenstein. Coorganizadora dos livros *Panorama Tarkóvski* e *Ato educativo e suas essências*. <http://lattes.cnpq.br/7194257597482994>; <https://orcid.org/0000-0003-2941-236X>; erivoneidebarros@gmail.com

** Pesquisadora independente, criadora e coordenadora da Kinoruss Edições e Cultura com foco em arte, cultura e cinema russo e soviético. Doutorado pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUCSP). Pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (FFLCH e ECA) com estágio no Museu Russo de Cinema, em Moscou, sobre a relação do cinema de Andrei Tarkóvski com o pensamento de Pável Floriênski sobre o espaço e o tempo nas artes. Escreveu “Vkhutemas: desenho de uma revolução”, com Celso Lima. Curadora da mostra “Vkhutemas: o futuro em construção” (prêmio APCA/2019). Recebeu o Prêmio Biéli Slon (Elefante Branco) da Guilda de Críticos de Cinema da Federação Russa, em 2020, pelo conjunto de sua obra (pesquisa, ensino e edição).

O cinema chega à Rússia em 1896, quando da coroação do Tsar Nicolau II, que soube usar a seu favor essa nova tecnologia, enfatizando a moralidade, o poder militar, o heroísmo e a lealdade ao regime. A Revolução de 1917 libertou os artistas da forte censura imperial. Nos anos 1920, floresceram as experimentações da vanguarda soviética e, com ela, a revolução da linguagem cinematográfica com sólidos fundamentos teóricos sobre a montagem, elaborados principalmente por Liev Kulechóv, Serguei Eisenstein, Esfir Chub e Dziga Viértov. Com objetivo pedagógico e de consolidação do poder revolucionário, os cineastas desse período atuaram na construção de um mundo comunal, o que, na prática, traduziu-se na exaltação dos feitos revolucionários em contraposição ao regime autocrático imperial. Vale ressaltar que os feitos das vanguardas soviéticas tiveram o apoio irrestrito e fundamental de Vladímir Lênin, para quem o cinema seria a maior dentre as artes.

Com a ascensão de Iósif Stálin, a partir do final dos anos 1920, a inventividade artística foi gradativamente cerceada, até culminar com a imposição da estética do Realismo Socialista, que ditou os rumos de todas as artes. A partir de então, as realizações artísticas deveriam ser otimistas, heroicas e acessíveis às massas. A censura tornou-se onipresente e brutal. Artistas foram perseguidos, presos ou executados. As produções da vanguarda foram banidas como “formalistas”. O cinema transformou-se em instrumento de culto à personalidade e de controle social, com produções grandiosas e de exaltação de grandes heróis do passado que espelhassem o governante do presente, como a trilogia *Ivan, o Terrível*, de Eisenstein (cuja segunda parte foi censurada e a terceira nunca foi concluída), e *A queda de Berlim* (1945), de Mikhail Tchiaureli, que enaltece Stálin como o grande líder para a vitória da Grande Guerra Patriótica.

Após a morte de Stálin, em 1953, tem início o “Degelo” de Nikita Khrushchov, que trouxe um breve sopro de liberdade. O mundo viu emergir uma nova geração de cineastas formados no Instituto Estatal de Cinematografia - VGIK¹ (faculdade de cinema criada em 1919). Mikhail Kalatózov, com o filme *Quando Voam as Cegonhas* (1957), e, sobretudo, Andrei Tarkóvski, com *A Infância de Ivan* (1962), introduziram um cinema em que a

1 Atual Universidade Estatal Russa de Cinematografia S. A. Guerassimov.

sofisticação da linguagem poética abarca o humano frente aos horrores da guerra, do poder e da opressão. No entanto, embora o Degelo tenha se caracterizado como uma época de relativa abertura, a censura permaneceu vigilante.

Na era Bréjnev, que tem início nos anos 1960 e se estende até o início dos anos 1980, a repressão cultural retornou. A censura era menos violenta, porém mais burocrática e insidiosa. Muitos filmes finalizados não foram exibidos, só vindo a público durante a *Perestroika*. A criatividade canalizou-se para as alegorias. Andrei Tarkóvski aprofundou seu cinema poético, espiritual e filosófico em *Soliaris* (1972), *O Espelho* (1975) e *Stalker* (1979). Diretores como Kira Murátova, Larisa Chepitko, Otar Iosseliani e Serguei Paradjanov romperam radicalmente com os rígidos paradigmas anteriores e mergulharam em experimentações que elevaram o cinema soviético para além da “Cortina de Ferro”. A animação de Iuri Norstein, *O Conto dos Contos* (1979), tornou-se uma ode ao lirismo e à resistência.

Com Mikhail Gorbatchóv, a *Glasnost* libertou o cinema. Os filmes anteriormente engavetados foram finalmente exibidos, revelando uma produção pulsante. Temas tabus como o Gulag e a repressão stalinista foram abordados sem véus. Nesse momento, veio à tona a produção crítica e altamente poética de Aleksandr Sokúrov e foi possível assistir a seus filmes até então proibidos: *A voz solitária de um homem* (1978), *Sonata para Hitler* (1979), *Sonata para viola* (1981), dentre outros. No entanto, com o colapso da URSS em 1991, a indústria cinematográfica estatal desabou. Sem financiamento e à mercê do caos econômico, a produção quase parou e a luta pela sobrevivência foi grande.

Já no período pós-soviético, despontaram alguns nomes de projeção internacional, com destaque para Andrei Zviáguintsev, que se destacou com filmes de contundente crítica social, como *Elena* (2011), *Leviatã* (2014) e *Sem Amor* (2017). Todavia, na Rússia contemporânea, não há lugar para críticas, e Zviáguintsev vive hoje no exílio.

Se é fato que, sob Vladimir Putin, o cinema russo recuperou-se tecnicamente e em volume de produção, com maciço apoio estatal, também surgiu uma nova forma de censura, de caráter patriótico e “moral”. O Estado continua reconhecendo o poder do cinema e se tornou seu principal financiador, privilegiando

blockbusters históricos que glorificam o passado nacional e comédias apolíticas. Uma legislação restritiva contra “propaganda LGBT”, “feminismo”, “desrespeito ao exército” e outros temas sensíveis criou um clima generalizado de autocensura. Sendo o Estado a única fonte de financiamento da indústria cinematográfica russa, uma forte tendência dos cineastas que permanecem no país é realizar adaptações luxuosas de contos populares e clássicos infantis, que se tornaram grandes sucessos de bilheterias locais.

Desde os primeiros registros cinematográficos, quando da coroação de Nicolau II, até os dias da guerra com a Ucrânia, o cinema russo tem refletido a história nacional. Seja na ficção ou no documentário, da efervescência revolucionária ao controle totalitário, da liberdade fugaz ao controle renovado, as tensões entre a expressão artística e os imperativos do poder nunca deixaram de estar sob as lentes dos cineastas russos.

Por este caminho, a coleção de textos que integra este dossiê esboça um panorama admirável da produção cinematográfica russa e soviética, analisando-a em seu intrincado contexto histórico, político e estético. A jornada inicia-se nos revolucionários anos 1920, um período de ebulição criativa deflagrada com o Outubro de 1917, em que as bases do cinema como arte autônoma foram veementemente debatidas e estabelecidas. No artigo de abertura, Luis Felipe Labaki apresenta aspectos até então desconhecidos sobre a expedição de Dziga Viértov à Crimeia em 1925. Baseando-se em seu diário inédito, o autor revela o processo íntimo de “montagem mental” que antecedeu *A Sexta Parte do Mundo* (1925). O documento mostra a tensão constante entre o olhar etnográfico e sensível do cineasta, capturado em seus encontros com a população tártara, e a demanda estatal, refletindo um momento determinante de sua metodologia criativa.

Paralelamente, o gênero da ficção científica emerge como um espelho das ambivalências e utopias do projeto soviético. No artigo “Da Revolução ao Cosmos: expressões de ficção científica nas primeiras décadas do cinema soviético”, Walter Günter Rodrigues Lippold e Vinícius Braga Mendonça, analisam como *Aelita* (1924), de Iakov Protazanov, mescla um drama doméstico na Moscou da Nova Política Econômica (NEP) com uma narrativa revolucionária em Marte, expondo as

contradições da época. Já *Viagem Cósmica* (1936), de Vasili Juravlev, realizado sob a ascendência do Realismo Socialista, é uma obra didática e otimista que celebra a confiança no progresso tecnológico como um projeto coletivo, marcando uma transição significativa no tom e no propósito do gênero. Essa mesma década vê florescer os debates estéticos mais fundamentais para o desenvolvimento da teoria da linguagem cinematográfica.

Os “Três Ensaaios sobre o Cinema”, de Iúri Tyniánov, traduzidos por Raquel Siphone, representam um dos principais eixos da teoria formalista, defendendo a autonomia da linguagem do cinema frente ao teatro e à literatura, com conceitos fundamentais como a distinção entre “fábula” e “trama”.

Com a consolidação do regime stalinista, o cinema é progressivamente instrumentalizado, um processo analisado em detalhes por Guilherme Faber e Livia Bernardes Marciano, que abordam o filme *Aleksandr Niévski* (1938), de Eisenstein. O estudo demonstra como a figura do príncipe medieval foi reinterpretada e “sovietizada” para servir como um herói nacional unificador, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, com seu final originalmente ambíguo que foi censurado em favor de uma vitória heroica.

A potência da linguagem cinematográfica russa e soviética passa pelas salas do Instituto Estatal de Cinematografia – VGIK, que, ao longo de décadas, formou diversas gerações de cineastas, muitos dos quais assumiram funções pedagógicas na própria instituição. É o caso de Serguei Eisenstein, que não apenas lecionou no curso de Direção Cinematográfica, mas também foi responsável pela elaboração de seu programa, no início da década de 1930, durante a reforma educacional stalinista, por meio da qual a instituição deixou de oferecer formação técnica para se consolidar como curso universitário. O trabalho pedagógico eisensteiniano, bem como a complexa relação entre o cineasta-teórico e o VGIK, é exposto em “O filme frente a seu abismo: Eisenstein e o ensino de cinema”, de autoria de José Manuel Mouriño, traduzido por Erivoneide Barros.

Os anos do conflito mundial, da Grande Guerra Patriótica, são representados pela análise de *Uma noite* (1944), de Boris Barnet. Nuno Lindoso revela como o diretor, integrado

originalmente às vanguardas, operou dentro das rígidas restrições do “cinema para milhões”, criando uma protagonista cujo heroísmo não é discursivo, mas físico e vulnerável, resistindo a um final triunfalista. A mesma complexidade e profundidade autoral marca *Ivan, o Terrível* (1944), também de Eisenstein. No artigo “Um Anjo Latino” Luiz Felipe Guimarães Soares desvenda as profundas influências do muralismo mexicano em sua cenografia. A figura do anjo, forte presença na iconografia latino-americana, adiciona uma camada intercultural inesperada ao coração de um filme sobre o poder autocrático russo, desafiando leituras reducionistas.

O período pós-Stalin, conhecido como “Degelo”, permitiu uma exploração mais intimista e individual do drama humano abordado em “O Horror como Dissonância: configurações do gênero no cinema soviético”. Neste texto, Lucas Bitencourt Fortes mapeia a presença subterrânea e marginalizada do gênero de horror. Ele traça sua trajetória desde a rara produção explicitamente de terror, *Viy* (1967), legitimada por sua base folclórica, até as atmosferas opressivas e a angústia metafísica presentes em obras de Andrei Tarkóvski, como *Soliaris* (1972) e *Stalker* (1979), que, embora não sejam de horror, dialogam potentemente com o gênero. O crepúsculo da URSS, durante a Perestroika, é um período de crise profunda e liberação cultural, em que o horror e a distopia emergem com força total como alegorias do mal-estar social. O mesmo artigo analisa filmes como *A Savana* (1987), uma distopia pós-Tchernóbil, *Senhor Designer* (1988) e *A Família de Vampiros* (1990), mostrando de que modo eles funcionaram como barômetros das ansiedades de uma sociedade em colapso.

Com a dissolução da União Soviética, a sátira alegórica e atemporal de Mikhail Bulgákov ganha nova e urgente relevância. Ao discutir as adaptações de *O Mestre e Margarida*, Lorena Lopes Silva contrasta, de forma elucidativa, a versão de Iuri Kara (1994), que preserva a complexidade filosófica e a riqueza simbólica do romance, com a leitura inovadora e politicamente atualizada de Mikhail Lockchin (2024), que coloca a denúncia da censura e do totalitarismo no centro de sua narrativa.

Finalmente, a profunda recriação da poética dostoiévskiana por Aleksandr Petrov, em *O sonho de um homem ridículo* (1992), encerra este percurso. Anderson Cantanhede e Douglas



de Sousa demonstram não apenas a vitalidade da animação russa, mas também a permanência e a ressonância dos grandes temas espirituais e metafísicos da literatura no cinema.

As contribuições que integram este dossiê não apenas organizam cronologicamente filmes e diretores fundamentais, mas delineiam de forma crítica as complexas e dinâmicas relações entre arte, política e sociedade que definiram e continuam a definir a riquíssima cinematografia da Rússia e da ex-União Soviética, mostrando como cada obra é um documento de seu tempo e um diálogo com a tradição.

Da Revolução ao Cosmos: expressões de ficção científica nas primeiras décadas do cinema soviético

From Revolution to Cosmos: expressions of science fiction in the early decades of Soviet cinema

Autores: Vinícius Braga Mendonça
Universidade Estadual de Maringá,
Maringá, Paraná, Brasil
Walter Lippold

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29

Publicação: Novembro de 2025

Recebido em: 30/09/2025

Aceito em: 05/11/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.241631>

MENDONÇA, Vinícius Braga; LIPPOLD, Walter.
*Da Revolução ao Cosmos: expressões de ficção científica
nas primeiras décadas do cinema soviético.*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 14-36, 2025



Da Revolução ao Cosmos: expressões de ficção científica nas primeiras décadas do cinema soviético

Vinícius Braga Mendonça*
Walter Lippold**

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar um entendimento do fomento cultural do gênero de ficção científica/fantasia na sociedade imperial russa e soviética para, em seguida, realizar um estudo a partir do método de análise de Marc Ferro, das duas obras cinematográficas selecionadas. O gênero literário de ficção científica/fantasia no Império Russo e na União Soviética foi popular sob diferentes formas e temáticas. No cinema soviético, o gênero começou a ser popularizado através de duas produções, a contribuição do diretor Iakov Protazanov, com o filme *Aelita, a Rainha de Marte* (1924), e o diretor Vassíli Juravlev, com *Viagem Cósmica* (1936).

Abstract: This article aims to present an understanding of the cultural promotion of the science fiction/fantasy genre in imperial Russian and Soviet society, and conduct a study of the two cinematographic works selected using Marc Ferro's method of analysis. The science fiction/fantasy literary genre in the Russian Empire and the Soviet Union was popular in different forms and themes. In Soviet cinema, the genre began to be popularized through two productions: director Yakov Protazanov's film *Aelita, Queen of Mars* (1924) and director Vasily Zhuravlev's *Cosmic Journey* (1936).

Palavras-Chave: Cinema soviético; Ficção científica; Literatura russa; Iakov Protazanov; Vassíli Juravlev

Keywords: Soviet cinema; Science fiction; Russian literature; Yakov Protazanov; Vasily Zhuravlev

Introdução à cultura ficcional científica russa e soviética

Em termos de produção cultural no século XIX, o Império Russo contou com obras que se tornaram cruciais para o desenvolvimento da área literária de ficção científica, junto com o fortalecimento de perspectivas emancipatórias para a sociedade¹ e uma filosofia de democratização da ciência, muitas vezes com ares utópicos. Entre as expressões do período, Siddiqi² e Esler³ ressaltam as contribuições do cientista Konstantin Tsiolkovski (1857-1935), que teve importância na área da astronáutica e se direcionou na temática literária de certa ficção científica, onde essa perspectiva é contemplada pelas suas produções. A exemplo, em 1892 ele escreveu a história *Na Lua*, sobre um homem que acorda no ambiente lunar e tenta entender sua real condição. Para Christie,⁴ Nikolai Tchernichévski (1828-1889) foi outra expressão interessante do período, que produziu um romance denominado *O que fazer?*, lançado em 1863, que aborda em suas camadas narrativas certa projeção de uma nova ordem social,

* Mestrando em Psicologia pela Universidade Estadual de Maringá (UEM), no Paraná. <http://lattes.cnpq.br/6246453244745084>; <https://orcid.org/0000-0002-5996-757X>; vini.braga.phc@gmail.com

** Professor Colaborador do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutorado em História pela mesma instituição. Autor de *Fanon e a Revolução Argelina (Autonomia Literária)* e coautor de *Colonialismo Digital: por uma crítica hacker-fanoniana (Boitempo)*. <http://lattes.cnpq.br/9363438914171650>; <https://orcid.org/0000-0001-8368-4425>; prof.walter@proton.me

1 Esler (2010, p. 117) faz referência à produção de Darko Suvin, denominada “Metamorphoses of Science Fiction”, de 1971. O autor enfatizou que a ficção científica estava presente na literatura russa antes da Revolução de 1917, mas não como um gênero consolidado. Segundo os dados, cerca de 25 obras russas entendidas como ficção científica foram publicadas ao longo dos vinte anos anteriores a 1917.

2 2008, p. 82.

3 2010, p. 121.

4 2005, p. 97.

baseada na emancipação feminina e na divisão racional do trabalho. A importância das contribuições de Tsiolkovski e Tchernichévski está justamente na condição de serem diversas, mas que poderiam ser direcionadas para um possível diálogo, pois as perspectivas científicas e emancipatórias estariam em comunhão na ficção científica no século seguinte. Uma das obras analisadas por Christie (2005), e que refletiu essa união de perspectivas e temáticas, foi o *Estrela Vermelha* de Aleksander Bogdanov (1873-1928), produção literária de 1908, que aborda uma missão para o planeta Marte e encontra uma dinâmica de sociedade marciana, organizada de modo emancipador.

Para Youngblood (1992) e Kenez (2001), o longo processo de Guerra Civil (1917-1922) resultou em um colapso da indústria cinematográfica nacional. Com o estabelecimento da União Soviética, uma das políticas do novo Estado destacada pelos autores foi a aplicabilidade da Nova Política Econômica (NEP) no setor cinematográfico soviético. E, junto com a NEP, “a tecnologia desempenhou um papel importante na conjuração social, no debate e na viabilização de utopias”,⁵ pois havia, por parte da sociedade soviética, certo engajamento na projeção de desenvolvimento técnico científico.

No âmbito de produções literárias do período, Esler⁶ ressalta a importância de Konstantin Tsiolkovski, que escreveu a sua obra de ficção científica *Além da Terra*, em 1920, contando a história de seis personagens que se enviam em um foguete ao espaço. Um outro nome mencionado por Esler (2010), e que tem sua importância no gênero, foi Vladímir Obruchev (1863-1956), com duas obras de ficção científica, *Plutonia*, de 1924, e *Terra de Sannikov*, de 1926. Através destas produções ele visou uma perspectiva diferente dos outros escritores, direcionada para a paleontologia.

Ao longo da década de 1920, com a popularização de Bogdanov, Tsiolkovski, Obruchev e outros, os escritores

⁵ Siddiqi, 2008, p. 83, tradução nossa. Do original: “technology played a major role in the social conjuring, debating, and enabling of utopias”.

⁶ 2010, p. 121-122.

soviéticos deram início à criação de uma certa “[...] ‘física-
de de contato’ em relação aos ideais revolucionários da nova
Era soviética”,⁷ correlacionando a ficção científica com a re-
volução. Estes escritores produziram a projeção de um futu-
ro, mas mantendo proximidade com a realidade da época. Foi
neste contexto que a obra literária de ficção científica *Aelita*
foi publicada. O livro, de autoria de Aleksei Tolstói (1883-1945),
foi uma contribuição importante para o gênero e teve inspi-
ração na obra de Aleksandr Bogdanov, *Estrela Vermelha*, mas
dela se diferenciou em diversos aspectos.⁸ No livro, Los e
Gusev constroem uma espaçonave e partem para uma missão
em Marte. No planeta vermelho, Los se apaixona por Aelita,
a filha do líder autoritário marciano, e Gusev descobre que a
sociedade marciana estava organizada de modo exploratório e
autoritário, levando-o a se aproximar da classe proletária mar-
ciana e a fomentar uma luta armada contra a ordem vigente. A
revolta é neutralizada, Los e Gusev voltam para a Terra.⁹

Nestes primeiros anos de consolidação da URSS, Iakov
Protazanov (1881-1945), diretor no período pré-revolucio-
nário que saiu do país durante a Guerra Civil e retornou em
1923, deu um impulso para o gênero de ficção científica¹⁰ no
setor cinematográfico com sua primeira realização filmi-
ca soviética, *Aelita, a Rainha de Marte*, de 1924, uma adapta-
ção da obra literária de Tolstói, mencionada anteriormente.¹¹

7 Esler, 2010, p. 124, tradução nossa. Do original: “[...] ‘physicality of contact’ with regard to the revolutionary ideals of the new Soviet era”.

8 Esler (2010, p. 135) evidência algumas aproximações e distanciamentos entre os livros, na obra de Bogdanov, Marte era uma sociedade utópica com características emancipatórias e revolucionárias, já Tolstói criou Marte com características imperiais semelhantes ao czarismo, e a revolução para derrubar esse modo de governo marciano contou com os revolucionários da Terra.

9 Esler, 2010; Wilson, 2024.

10 É importante delimitar o filme como um impulso para o gênero, pois segundo Wilson (2024, p. 97) a ficção científica não era um gênero cinematográfico estabelecido em 1924. Mas Christie (2005, p. 81) entende que o filme aparece na maioria das pesquisas sobre filmes de ficção científica, onde tem autores como Horton (2000, p. 166), que o entendem como o primeiro filme de ficção científica soviética.

11 Wilson, 2024.

O filme conseguiu ser muito popular, e também um dos mais criticados em toda a década de 1920 no país.¹²

A aplicabilidade da NEP e o seu fim formal em 1928, seguido por outros modos de organização política e econômica, possibilitou a estruturação do cinema soviético. Para Kenez (2001) e Youngblood (2007), na continuidade do desenvolvimento da indústria, no fim da década de 1920 e década de 1930, ocorrem processos de tensionamentos na Revolução Cultural, debates intensos entre grupos artísticos e sua indústria, aprimoramento técnico e artístico com a transição do cinema mudo para o com som na década de 1930, e o estabelecimento do movimento artístico Realista Socialista em 1934, aderindo à cinematografia em 1935. Este novo movimento foi caracterizado por uma simplicidade de forma e conteúdo, segundo Youngblood.¹³ Nesta conjuntura, foi lançado em 1936 o filme *Viagem Cósmica*,¹⁴ dirigido por Vassíli Juravlev (1904-1987), considerado um dos últimos filmes mudos soviéticos e uma obra muito popular. Contou com suporte do cientista Konstantin Tsiolkovski no roteiro e na consultoria científica. A obra explora uma missão para a Lua, em uma narrativa envolvente entre os três personagens principais.¹⁵

Após a realização de *Viagem Cósmica* e outros filmes, no entendimento de Sputnitskaia (2017), percebe-se um movimento que fez sentido para o contexto da época, mas que foi um limitante para o setor mais criativo das temáticas filmicas, onde os filmes com pretensões muito distantes do realismo não eram mais apreciados, sendo viável para a indústria de cinema soviética direcionar para as temáticas de comédias, dramas e outros temas mais próximos da realidade soviética. Iakov Protazanov e Vassíli Juravlev não trabalharam mais

12 Para Youngblood (1992; 2005) e Christie (2005) este fator se deu pela condição de atuação tanto de Protazanov como do estúdio, as críticas foram direcionadas na ênfase dada pelo estúdio e seus realizadores para as produções que visavam lucros e certa falta de apoio à experimentação.

13 2007, p. 30.

14 Nas bibliografias consultadas e selecionadas, o filme aparece com nomes diferentes, em inglês aparece como *Cosmic Flight*, *Cosmic Journey*, *Cosmic Voyage* e *Space Flight*.

15 Smith, 2014; Sputnitskaia, 2017.

em temáticas de fantasia/ficção científica. Por serem expressões da ficção científica do período, os filmes *Aelita, a Rainha de Marte* e *Viagem Cósmica* necessitam de uma análise aprofundada.¹⁶

A literatura e o cinema são fontes que possibilitam uma aproximação, sempre fugaz, com as sociedades onde os livros e filmes foram produzidos, principalmente quando nos atemos à materialidade da produção literária e cinematográfica. Essa aproximação, certamente fugidia, não nos dá um acesso estável às subjetividades de uma época histórica, mas se pensarmos com Kosik (2002) que a consciência vai além do reflexo, que ela é, concomitantemente, projeção, as possibilidades de compreensão das relações entre arte e sociedade aumentam dentro da análise literária e fílmica. O filme é uma contra-análise da sociedade, pois dele emergem aspectos conscientes e inconscientes da época em que foi produzido. A produção cinematográfica está permeada de conteúdos latentes e de zonas de realidade social não visíveis, reveladas através do método das diferentes ciências humanas.¹⁷ Se para investigar a sociedade é necessário pensar além da ontogênese e a filogênese,¹⁸ propomos aqui uma sociogênese fílmica da ficção científica soviética no início do século XX.

Segundo Ferro, quanto ao método de análise:

O filme, aqui, não é considerado do ponto de vista semiológico. Não se trata também de estética ou história do cinema. O filme é abordado não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha. [...] A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente. Nessas condições, empreender a análise de filmes, de fragmentos de filme, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e o modo

16 No campo de produções brasileiras sobre o tema, poucos foram os estudos que direcionaram atenção aos filmes *Aelita, a Rainha de Marte* (1924) e *Viagem Cósmica* (1936). Em vista disso, foi adotada uma análise do conteúdo e da narrativa dos filmes de modo mais aprofundado e expositivo.

17 Ferro, 1988.

18 Fanon, 2020.

de abordagem das diferentes ciências humanas, não poderia bastar. É necessário aplicar esses métodos a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens não sonorizadas), às relações entre os componentes dessas substâncias; analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa.¹⁹

O filme histórico diz mais sobre a época em que foi produzido do que sobre o passado que visa retratar. Este presente que recorta e projeta um passado no filme também imagina, ou seja, cria imagens de futuros utópicos ou distópicos nos filmes de ficção científica. Para compreender como o cinema constrói o passado e imagina o futuro, é essencial conhecer não só os aspectos internos, mas também os externos ao filme, principalmente o contexto histórico de quando foi produzido (Ferro, 1988). Nesse sentido, como se deu a projeção de um futuro revolucionário na ficção científica soviética das décadas de 1920 e 1930?

Aelita, a Rainha de Marte (1924), de Iakov Protazanov

O filme inicia com um close nas linhas de rádio, com a seguinte mensagem na tela: “em 4 de dezembro de 1921, às 18h27, horário da Europa Central, as estações de rádio da Terra receberam um estranho sinal”, decifrado como “Anta...Odeli...Uta...”. Nesta cena somos apresentados ao personagem principal, Los, o engenheiro chefe que estava no comando da estação de rádio de Moscou. Em seguida é direcionado para o posto de controle migratório da estação de Kursk, onde trabalha sua esposa Natacha. Junto a ela, observamos também Gusev, um soldado do Exército Vermelho que foi retirado das linhas de frente, para reabilitação.

A narrativa se volta para o planeta Marte, apresentando Aelita e sua amiga Ihoshka, ambas espiando a sala do líder

¹⁹ Ferro, 1988, p. 203.

marciano Tuskub e Gor, que dialogam sobre uma invenção secreta que permite observar a vida em outros planetas, um telescópio com formas triangulares. No avançar da narrativa, Gor e Aelita utilizam o telescópio, conseguindo ver flashes da vida na Terra, seus povos e organização, e até um casal se abraçando e beijando em Moscou (Los e Natasha). Aelita fica fascinada com o beijo e tenta repetir com Gor, que fica estarecido ao ser tocado. Nesse momento muito rico de imagens do cotidiano, se levamos em conta o método de Marc Ferro (1988), temos acesso a cenas da época em que o filme foi rodado, os anos de 1920, cenas externas e variadas, avenidas movimentadas, relances da vida social e da sociabilidade. O enredo se direciona para os personagens na Terra: Los está fascinado com a mensagem, e se distancia de sua esposa. Neste cenário, somos apresentados ao personagem Erlich, um homem oportunista, que fica se lançando aos encantos da Natasha, tanto na casa deles como no trabalho, fator que leva à irritação de Los e a crises de ciúmes, e que se estende para outras cenas e dinâmicas com outros personagens.

Já no Planeta Marte, em um grande salão que contém a classe dominante marciana, há vários personagens com vestimentas futuristas, como anciões e soldados. A entrada de Aelita na sala do telescópio é bloqueada, ela se direciona ao salão onde estava ocorrendo uma reunião, se apresenta (Figura 1) e enfrenta o líder Tuskub, "Como ousa esconder de mim o aparelho de Gor!". O líder marciano afirma que a torre permanecerá fechada. E foi anunciado: "Assim, por decreto dos anciãos, um terço da força vital será armazenada em frigoríficos". O que poderia ser uma afirmativa estranha, o filme logo contextualiza, após mencionar que os trabalhadores marcianos eram mantidos como escravizados pela classe dominante de anciãos. Essa realidade em seguida é visualizada, e mostra os escravocratas punindo os trabalhadores e conduzindo-os até uma câmara para serem congelados, em uma fusão de relações de produção escravista, feudal e capitalista, talvez simbolizando a opressão de classe que perpassa os modos de produção. Logo adentramos em uma cena conflituosa, onde temos a briga de Aelita com Gor, com o telescópio sendo quebrado, impedindo-a de observar o planeta Terra.



Figura 1: Cena de Aelita se apresentando no salão (46min50s).
Fonte: Captura do filme *Aelita, a Rainha de Marte* (Iakov Protazanov, 1924).

Na Terra, Los fala com seu colega Spiridonov, confiando a ele seus projetos de uma espaçonave, enquanto ele estiver fora, em uma viagem de trabalho para Volkhovstroy. O filme afirma a participação de Los na reconstrução da Rússia. Los deixa um bilhete para Natacha, que o lê e chora. Em seguida já é mostrada a participação de Los no processo de estruturação da sociedade soviética, através da construção de uma grande barragem. E Natacha volta à vida normal, a administrar um orfanato. Los conclui o trabalho de seis meses e recebe uma carta de Spiridonov relatando a saída da Rússia e guardando os projetos da nave em seu escritório. Los retorna para sua cidade, e ao chegar em sua residência flagra um beijo entre sua esposa Natacha e Erlich. Enciumado, ele atira em Natacha e foge. O assassinato leva Los a se disfarçar de Spiridonov, para poder finalizar o projeto de construção da espaçonave e conseguir chegar a Marte. Para a missão, Los contratou Gusev e ambos viajarão para Marte. O detetive Kravtsov entra escondido na nave.

Em Marte, os marcianos interceptam uma espaçonave vinda da Terra, Aelita se alegra, pois acredita ser Los. O líder Tuskub manda eliminá-los, para não permitir rebeldes em Marte. A espaçonave aterrissa em Marte, Aelita os observa por um telescópio, e Ihoshka vai resgatá-los para não serem presos e mortos. O detetive Kravtsov é o primeiro a ser detido, pois fica para trás e se empolga ao ver os soldados marcianos. Ihoshka leva Los e Gusev para o cômodo de Aelita. Los e Aelita ficam se observando, até se beijarem. Enquanto Ihoshka é capturada, e a cena se correlaciona com a Aelita e Los, há um breve vislumbre da cidade marciana (Figura 2), em seguida Ihoshka é libertada por Gusev. Aelita e Los estão no quarto, ela se transforma em Natacha, no delírio de Los. Tuskub entra no cômodo e confronta Aelita, anunciando a prisão de Los. Gusev aparece e lança uma bomba de fumaça, o que permite a fuga dos personagens. (Fig.2)

Na cena seguinte, ocorre o discurso de Gusev para a Revolução proletária em Marte (Figura 3): “Camaradas, só vocês podem ajudar a si mesmos. Era assim também em nossa terra, onde tudo começou... Sigam nossos exemplos, camaradas! Unam-se em uma família de trabalhadores na União Marciana de Repúblicas Socialistas Soviéticas”. E Aelita se dispõe a guiá-los no processo revolucionário. Este fator é estranho para Gusev, que conversa com Los, “Não, não. Eu não acredito nisso. Rainhas organizando revoluções?”, em seguida os trabalhadores elevam a importância de Aelita e marcham para o palácio de Tuskub. (Fig. 3)

Os revolucionários chegam ao palácio e um grande confronto é deflagrado entre as forças do exército marciano e os trabalhadores. Tuskub é derrotado, e o exército fica ao lado de Aelita, cessando o conflito. Os soldados rodeiam Aelita, e ela comanda: “Atire nos rebeldes! Mande-os de volta para as cavernas!”. E novamente começa o confronto generalizado. Los agarra Aelita (enquanto a aparência dela se altera entre Aelita e Natacha) e a joga em um buraco profundo no centro do palácio.



Figura 2: Cena da cidade marciana (1h37min45s). Fonte: Captura do filme *Aelita, a Rainha de Marte* (Iakov Protazanov, 1924).



Figura 3: Cena da conclamação da revolução marciana (1h42min39s). Fonte: Captura do filme *Aelita, a Rainha de Marte* (Iakov Protazanov, 1924).

Corte! Los olha para o lado e vê um cartaz com a mensagem “Anta. Odeli. Uta”... uma publicidade... de uma empresa de pneus. Los estava sonhando! Ao acordar de seu sonho, Los volta para casa e, surpreso, encontra sua esposa viva, e a beija. A esposa o perdoa pelo tiro que errou (então o sonho-delírio não é todo o filme, mas somente as partes marcianas). Los pega seus projetos de nave espacial e os queima na lareira, e finaliza a história afirmando: “Chega de sonhar acordado! Temos outros trabalhos com que nos preocuparmos”.

Neste filme a dinâmica de Marte apareceu em contraste com a vida na Terra, especialmente a soviética. Um ponto importante é que as narrativas dos personagens na Terra são mais exploradas do que a dos personagens de Marte, e essa configuração da narrativa fílmica foi passível de crítica. Contudo, ao longo do filme é apresentado breves focos narrativos em Marte, e no final tem o grande foco na ida a Marte e na revolução marciana, daí termos a impressão de que o ambiente mais ligado à ficção científica foi pouco explorado, mas não foi inexistente ou incongruente com a proposta da obra cinematográfica e seu contexto de criação. E como não tem comparativos com outros filmes de inspiração em ficção científica soviética anteriores ao de Iakov Protazanov, fica difícil delimitar realmente uma fórmula rígida ou ideal para *Aelita*.

Uma análise pertinente, realizada pelo pesquisador Andrew Horton²⁰ sobre o filme, é o direcionamento no simbolismo do tempo e lugar, atrelados à progressão social. Moscou é o ponto focal de atrito do velho e do novo mundo, representados pelo período de atuação da política econômica da NEP e suas contradições, que são refletidos nas vivências do casal Los e Natacha, e em outros personagens da história. Los tem todo o seu arco de desenvolvimento, que sai das perspectivas e paixões pessoais para se empenhar na construção coletiva, como no caso do trabalho de seis meses na construção da barragem (entendidos como trabalhos de reconstrução da Rússia) e, no final, queimar seus planos individualistas para estar em comunhão com sua esposa e com a sociedade socialista

20 2000, p. 169-174.

soviética. Já Natacha tem seu arco narrativo, com os esforços nos trabalhos no posto de controle até atuar no orfanato, ou seja, sempre esteve direcionada a conotações coletivas.

Na configuração da narrativa, é interessante notar sempre o diálogo entre a realidade histórica russa, a atualidade soviética da NEP e certas projeções em Marte. Um líder autoritário, semelhante a um tsar, que cai por uma revolução de trabalhadores escravizados, e a ascensão ao poder uma personagem que trai a revolução e se torna autoritária. E foi justamente sobre essa revolução e contrarrevolução que partiu certos debates e críticas, na perspectiva de Denise Youngblood, “[...] acusaram Protazanov de remover, na revolução proletária em Marte, seu valor ideológico [...]”,²¹ mas há um outro entendimento por parte da pesquisadora Natalija Majsova,²² que entendeu a temática da revolução como um “[...] aviso contra a traição, contra a banalização da revolução [...]”.

Outra crítica está no modo de realização da adaptação da literatura e suas limitações. O pesquisador F. Booth Wilson²³ expõe as principais diferenças entre a obra literária de Tolstói para a adaptação de Protazanov como a decisão dos realizadores do filme de transformar em sonho a viagem espacial e a experiência em Marte. Também foram acrescentados mais personagens e dramas narrativos no filme, e houve algumas mudanças em relação aos personagens presentes nas obras literárias. As principais estão em Los, que no livro é um homem soviético exemplar e no filme tem sua moralidade questionada, expressa no ciúme para com sua esposa, na tentativa de assassinato e na possível traição amorosa com Aelita. O personagem Gusev, tanto no livro como no filme, mantém sua personalidade bolchevique revolucionária, mas no filme seus dramas são mais caricatos.

21 1992, p. 109, tradução nossa. Do original: “[...] accused Protazanov of stripping the proletarian revolution on Mars of its ideological value [...]”.

22 2021, p. 34, tradução nossa. Do original: “[...] a warning against betrayal, against the trivialization of the revolution [...]”.

23 2024, p. 98-99.

Nas conotações de ficção científica do filme, a tecnologia é um destaque impressionante e criativo: o foguete que vai para Marte, o telescópio marciano e a geração de energia da sociedade marciana com os trabalhadores escravizados. A caracterização dos personagens marcianos, como os anciãos, os líderes, os trabalhadores e os soldados, chamam atenção do espectador pela criatividade e distanciamento do comum. A ambientação marciana tem um apelo construtivista com ares futuristas, mas limitado, pois o que foi exibido dessa sociedade está fechado ao palácio da classe dominante marciana e a um pequeno vislumbre da cidade (exposto na Figura 2), que mostra o fomento de uma arquitetura que plasma ideais estéticos construtivistas. Todos estes fatores, mesmo sendo um sonho do personagem, são reivindicados como inspirações para a ficção científica no cinema.

O filme de Protazanov conseguiu mediar as relações e dinâmicas do real (relações cotidianas, realidade soviética e contradições) com as fantasiosas (ficcional científica e sonho do personagem). Podemos compreendê-lo como uma inspiração formidável para o gênero fílmico de ficção científica, mas, dada as condições e perspectivas da época, ele foi limitado ou teve desempenho regular em algumas configurações estéticas, ainda que promissor em outras questões. A exemplo, o modo de organização e expressão da narrativa e de suas dinâmicas foi bem realizado, mas regular para as produções da época, já as inspirações construtivistas nos cenários e figurinos marcianos são consideradas fatores promissores e chamativos. De todo modo, a obra foi um sucesso de bilheteria e muito criticada.

Viagem Cósmica (1936), de Vassíli Juravlev

Mesmo esquecido e pouco estudado, o filme *Viagem Cósmica*, de 1936, pode ser considerado uma importante expressão tanto da tradição cultural ficcional e científica russa como também das idealizações com a viagem espacial e as perspectivas de

domínio da tecnologia em um período em que não havia tais níveis tecnológicos. Por ser uma expressão única do período de concretização e desenvolvimento do Realismo Socialista no setor de cinematografia, o filme levou a uma popularização ainda maior do gênero de ficção científica, mas tal entusiasmo enfrentou certa paralisação, a poucas produções relacionadas até o período do Degelo na década de 1950, onde o gênero foi muito incentivado em vista da expansão da tecnologia e exploração espacial.²⁴

O filme inicia com um direcionamento espacial e temporal, mencionando a cidade de Moscou no verão de 1946, no Instituto Tsiolkovski de Comunicação Interplanetária de Toda a União. O astrofísico Pavel Ivanovitch Sedikh decidiu realizar uma missão para a Lua. Ele é um renomado acadêmico soviético e sua última invenção é o grande foguete C.C.C.P. 1. Josef Stalin, e um foguete menor denominado C.C.C.P. 2. Klim Vorochilov, que ele apresenta para o jovem Andriúcha. Em seguida é apresentada a personagem Marina, que mostra sua dinâmica de trabalho no instituto e o interior do foguete. O diretor do Departamento Experimental do Instituto, Professor Karin, se encontra com os personagens já apresentados. Marina e Karin haviam esquematizado uma tentativa de impedimento da missão de Sedikh. Karin expõe os riscos de uma missão com o pequeno foguete 127, ao retirar dele um coelho que havia infartado em uma missão no espaço, e com o foguete 128, enviado à Lua com um gato a bordo e que não estava transmitindo nenhum sinal.

O filme avança, Pavel Sedikh não se deixa abater pelas implicações de Karin e da desaprovação institucional. Na casa do acadêmico, o jovem Andriúcha adentra pela janela e denuncia toda uma conspiração institucional para impedi-lo de realizar a missão. Com a exposição e o entusiasmo do jovem, Sedikh o convida para a missão. Na noite do lançamento, o instituto está cheio. Para participar da missão, Pavel convida também Marina, que aceita. Karin e Viktor tentam impedir Pavel de conseguir realizar sua missão, mas sem sucesso.

24 Majsova, 2021.



Figura 4: Cena do lançamento do foguete espacial (28min30s).
Fonte: Captura do filme *Viagem Cósmica* (Vassili Juravlev, 1936).

Karin é cercado por jovens, que o seguram para impedir que atrapalhe a missão. Marina e o jovem Andriúcha embarcam no foguete, e em seguida Pavel, que ao embarcar anuncia “para o espaço! E viva a juventude!”. Os jovens comemoram, e Karin também comemora. Em seguida, o foguete é lançado rumo à Lua (Figura 4).

Após cinco minutos de voo, Sedikh desliga os propulsores do foguete, as cabines que os personagens usaram para se proteger dos impactos do lançamento se abrem e os cos-

monautas ficam em gravidade zero. Eles se direcionam para as vigias do foguete e vislumbram o cosmos, repetindo o comportamento de ficar saltando e voltar para olhar o espaço. Até observar a Lua e perceber que a hora da aterrissagem estava se aproximando. Pavel alerta todos a voltarem para as cabines. O foguete aterrissa de maneira falha, sacodindo toda a nave. Com a abertura da escotilha do foguete, os personagens saem e pisam em solo lunar, e a câmera se desloca propositalmente de baixo para cima no personagem Pavel Sedikh, focando sua pisada no solo, subindo, mostrando o equipamento do cosmonauta até um close em seu capacete.

No novo ambiente começam a aparecer os primeiros desafios, o racionamento de oxigênio e uma aterrissagem em um lado da Lua que não pode ser monitorado pela Terra. Enquanto Sedikh explora um pouco a Lua, Andriúcha e Marina fazem os preparativos no foguete. Andriúcha tenta repousar um pouco. Sedikh e Marina saem do foguete para realizar o informe à Terra. Quando Andriúcha acorda de seu sono e começa a explorar o foguete, descobre que os outros dois personagens haviam ocultado dele os problemas da missão. Com a volta deles,

Andriúcha os confronta sobre os motivos, e Sedikh soluciona o conflito, levando o jovem Andriúcha para a missão fora da nave.

Após os tensionamentos e resoluções de problemas no foguete, os três personagens saem juntos para realizar a missão, saltando e escalando entre rochas e cenários comuns lunares. Quando Sedikh se afasta do grupo, pisao em uma formação da superfície irregular lunar e acaba caindo entre as rochas, ficando preso e perdendo o rádio de comunicação. Marina e Andriúcha avançam, observam a Terra, se deslocam até uma grande cratera (Figura 5 e 6) e se perguntam onde estaria Pavel Sedikh.



Figuras 5 e 6: Cena do avistamento da Terra na superfície lunar (49min27s), na figura 5, à esquerda. Cena de Andriúcha e Marina nas margens de uma cratera na Lua (50min17s), na Figura 6, à direita. Fonte: Capturas do filme *Viagem Cósmica* (Vassíli Juravlev, 1936).

Marina e Andriúcha saem em busca de Sedikh, saltando entre as rochas e descendo o terreno íngreme. Enquanto descem, encontram o foguete 128 emitindo feixes de luz – lembrando que o foguete havia desaparecido na Lua em outra missão já mencionada. Os personagens continuam explorando até achar o rádio de Pavel, e por fim encontram o companheiro soterrado e o ajudam. Marina e Andriúcha informam Sedikh que eles conseguiram enviar o sinal, e coincidentemente o jovem pergunta a Pavel, “o que é essa coisa branca? é neve?”, que estava soterrada entre rochas, e Sedikh responde: “não, estes são os restos congelados da atmosfera da Lua. Eles substituirão o oxigênio perdido!”. Eles coletam a amostra da atmosfera lunar e ajudam o gato que estava no foguete 128. A narrativa avança com uma mensagem na tela informando que haviam se passado muitos dias desde o recebimento do sinal da Lua, e que o foguete da missão de Pavel não havia retornado. O Instituto decide enviar um segundo foguete interplanetário para resgatá-los. O filme se encerra com o retorno dos três cosmonautas e do gato para a União Soviética, sendo ovacionados e prestigiados. E Pavel Sedikh dá um discurso final: “A Viagem Espacial Experimental está concluída! O caminho para o espaço foi aberto!”.

Viagem Cósmica explora suas conotações de ficção científica de modo didático e criativo. O Instituto Tsiolkovski de Comunicação Interplanetária de Toda a União tem aspectos de influência construtivista, há uma reorganização do espaço urbano de Moscou, o foguete é muito bem representado, tem a adição de uma cabine que protege no impacto do lançamento do foguete, temos uma retratação interessante da viagem para a Lua, da composição de vestimenta dos cosmonautas e da ambientação lunar (que só foi possível com toda a consulta e suporte realizado pelo cientista Konstantin Tsiolkovski para o filme), e as dificuldades enfrentadas também são pertinentes e características para o gênero, mesmo com certa previsibilidade de soluções.

Na composição estética da obra cinematográfica, Nina Sputnitskaia²⁵ defende que o filme consegue efetivar uma boa

25 2017, p. 135-136.

transposição didática de certas perspectivas científicas realistas, em que são ressoantes os efeitos da gravidade zero, o andar na Lua, a construção do foguete e direcionamentos de aerodinâmica, de representação do espaço e das paisagens lunares rochosas. A autora também parte da perspectiva de certo diálogo entre a poética, o científico e o ficcional, onde o espaço tem uma montagem simbólica de oceano, com o interior do foguete se assemelhando a um submarino, com seu volante, válvulas e tubos, e tem até uma rede de descanso, e os cosmonautas têm trajes semelhante de mergulhadores.

Um fator importante da narrativa, destacado nas contribuições de Natalija Majsova,²⁶ é a ênfase direcionada ao longo do filme na necessidade do equilíbrio entre as gerações, com os personagens Pavel Sedikh (um senhor que representa o almejo pelo avanço técnico, ético e científico), Marina (uma mulher adulta que atua entre a intersecção entre as duas gerações) e Andriúcha (um jovem entusiasta com o futuro e com a ciência). Nesta projeção particular, a perspectiva de futuro está atrelada à juventude entusiasta da ciência. Essa característica de criação de personagens pode ser entendida como uma vanguarda do realismo socialista no cinema, pois em futuras produções essa configuração será incentivada.

Para além desta conotação de criação de personagens e certo equilíbrio intergeracional, há também lutas de perspectivas e possibilidades de realização dentro das instituições deste Estado soviético futuro, que foi representado pelos embates entre Pavel e Karin, com a perspectiva de renovação de ideais rígidos existentes na hierarquia das instituições, já que a missão só foi possível pelo risco corrido por Pavel, ao desafiar a autoridade do diretor Karin, motivação que aparenta ser fruto não de um individualismo ou perspectiva de glória para si, mas da necessidade e possibilidade históricas de as viagens cósmicas serem realizadas. E isso se confirma com Pavel e Karin se abraçando no final e comemorando as realizações da missão e a abertura de um futuro promissor, ou seja, as tensões são superadas para um futuro comum, tal conteúdo é exposto de modo simples e didático.

26 2021, p. 67-68.

Considerações finais

A formação cultural científica e ficcional na Rússia do século XIX e XX, com seus nomes bem delimitados no artigo – Konstantin Tsiolkovski, Nikolai Tchernichévski, Aleksander Bogdanov, Vladímir Obruchev e Aleksei Tolstói –, influenciaram a criação da ficção científica russa e soviética. E justamente pelo fato de a adaptação da literatura se constituir como um gênero popular na indústria de cinema no Império Russo e na União Soviética, foi possível consultar e adaptar as produções literárias para o cinema.

Com um pouco mais de uma década de diferença entre as produções filmicas de *Aelita, a Rainha de Marte* (1924) e *Viagem Cósmica* (1936), as variações de produção estética e relações com o gênero de ficção científica são bem visíveis. Ambos os filmes são produções mudas e se diferem nos ritmos, na montagem, nos conteúdos, nos modos de composição de cenário, nos figurinos e nas dinâmicas dos personagens primários e secundários. O mérito de *Aelita* foi estar amparada na realidade, nas contradições da recente sociedade soviética e ter seu breve foco na fantasiosa realidade marciana, fatores que podem ser entendidos como um impulsionador da ficção científica no cinema, mas que não se contentam em ser apenas isso. Já *Viagem Cósmica*, concretamente, inaugurou a ficção científica no cinema da URSS com base nas contribuições da ciência soviética mais recentes à época e projetando algumas suposições científicas. O filme visou uma fantasia espacial, ao produzir conteúdos científicos e educativos com envolvimento afetivo dos personagens da narrativa, o que permitiu ser bem-quisto entre as diferentes camadas geracionais da sociedade soviética, mas sofreu pressões das camadas mais críticas da indústria de cinema.

Ao fundamentarmos nossa análise no método de Marc Ferro (1988), que propõe uma investigação do filme para além da obra de arte, mas como produto cultural de significações sócio-históricas, nosso artigo permitiu revelar aspectos latentes presentes em *Aelita, a Rainha de Marte* e *Viagem Cósmica*.

Os filmes, como contra-análises da sociedade soviética, nos trazem elementos que transcendem o seu enredo de viagens espaciais, sejam elas fruto dos sonhos ou reais. Eles projetam os sonhos, as utopias, aspirações e contradições reais daquele contexto histórico. São as projeções de uma sociedade revolucionária enfrentando a dura escassez do período pós-guerra civil, além da ascensão do realismo socialista como ideal estético. Em ambos os casos, a ficção científica foi mobilizada para construir, em termos de projeção, os dilemas de uma sociedade em radical transformação, que busca tornar a ciência popular e defendê-la como elemento fundamental da emancipação dos trabalhadores.

Referências bibliográficas

CHRISTIE, Ian. Down to earth: Aelita relocated. 2005. In: TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian (Orgs.). **Inside the Film Factory: New approaches to Russian and Soviet Cinema**. London and New York: Routledge, 2005, p. 81-102.

ESLER, Dominic. Soviet Science Fiction of the 1920s: Explaining a Literary Genre in its Political and Social Context. 2010. In: BANERJEE, Anindita (Org). **Russian science fiction literature and cinema: a critical reader**. Boston: Academic Studies Press, 2018, p. 117-146.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERRO, Marc. Filme Uma contra-análise da sociedade. Le GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

HORTON, Andrew. Science Fiction of the Domestic: Iakov Pro-

tazanov's Aelita. 2000. In: BANERJEE, Anindita (Org). **Russian science fiction literature and cinema: a critical reader**. Boston: Academic Studies Press, 2018, p. 166-177.

KENEZ, Peter. **Cinema and Soviet Society: from the Revolution to the Death of Stalin**. Londres: I. B. Tauris, 2001.

KOSIK, Karel. **Dialética do Concreto**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

MAJSOVA, Natalija. **Soviet Science Fiction Cinema and the Space Age: Memorable Futures**. Lanham-Boulder-New York-London: Lexington Books, 2021.

SIDDIQI, Asif. Imagining the Cosmos: Utopians, Mystics, and the Popular Culture of Spaceflight in Revolutionary Russia. 2008. In: BANERJEE, Anindita (Org). **Russian science fiction literature and cinema: a critical reader**. Boston: Academic Studies Press, 2018, p. 79-116.

SMITH, Michael. Stalinism and the Genesis of Cosmonautics. 2014. In: BANERJEE, Anindita. (Org). **Russian science fiction literature and cinema: a critical reader**. Boston: Academic Studies Press, 2018, p. 201-213.

SPUTNITSKAIA, Nina. The politics of outer space: colonisers and missionaries in Russian fantasy film of the 1930s. **Studies in Russian and Soviet Cinema**, v.11, n. 2, p. 134-145, 2017. DOI: 10.1080/17503132.2017.1300426.

WILSON, F. Booth. **The Cinema of Yakov Protazanov**. New Jersey: Rutgers University Press, 2024.

YOUNGBLOOD, Denise. **Movies for the masses: popular cinema and Soviet society in the 1920s**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

YOUNGBLOOD, Denise. The return of the native: Yakov Protazanov and Soviet cinema. 2005. In: TAYLOR, Richard; CHRISTIE, Ian (Orgs.). **Inside the Film Factory: New approaches to Russian and Soviet Cinema**. London and New York: Routledge, 2005, p. 103-122.

YOUNGBLOOD, Denise. **Russian war films: on the Cinema Front, 1914-2005**. Kansas: University Press of Kansas, 2007.

Filmografia

AELITA, Queen of Mars. Direção: Iakov Protazanov. Produção: Mezhrabpom-Rus. União Soviética, 1924. (111 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Pe4X_VbHi3Q.

COSMIC Journey. Direção: Vassili Zhuravlev. Produção: Mos-film. União Soviética, 1936. (70 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hDhJKzuOb2w>

**“Organização mental do
que foi visto”: diário de uma
expedição de Dziga Viértov à
Crimeia, agosto de 1925**

***“Mentally organizing what
has been seen”: Dziga Vertov’s
diary of an expedition to
Crimea, August 1925***

Autor: Luis Felipe Gurgel Ribeiro Labaki
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025
Recebido em: 29/09/2025
Aceito em: 21/10/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.241576>



LABAKI, Luis Felipe Gurgel Ribeiro.
*“Organização mental do que foi visto”:
diário de uma expedição de Dziga Viértov à Crimeia, agosto de 1925*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 38-62, 2025

“Organização mental do que visto”: diário de uma expedição de Dziga Vertov à Crimeia, agosto de 1925

Luis Felipe Gurgel Ribeiro Labaki*

Resumo: Em agosto de 1925, Dziga Viértov produziu um relato manuscrito sobre uma visita de três dias ao distrito de Bakhtchissarái, na Crimeia. A análise desse documento inédito, conservado na seção “Cadernos e cadernetas” de seu acervo no Arquivo Estatal Russo de Literatura e Arte (RGALI), nos permite acompanhar uma etapa de seu processo criativo raramente discutida, definida por ele como “montagem após a observação – organização mental do que foi visto”. De seu texto emergem os múltiplos interesses em jogo durante a produção de *A sexta parte do mundo* (1926) – da propaganda da rede comercial gerida pelo Estado soviético ao estudo etnográfico da região –, bem como as potenciais formas de documentação cinematográfica consideradas pelo cineasta.

Abstract: In August of 1925, Dziga Vertov produced a handwritten report about a three-day visit to the Bakhchissaray district in Crimea. The analysis of this unpublished document, conserved in the “Notebooks and notepads” section of his fond in the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI), allows us to glimpse at a rarely discussed stage of his creative process, defined by him as the “montage after an observation: mentally organizing what has been seen”. From his manuscript, the multiple interests at play during the making of *A sixth of the world* (1926) emerge – from the advertising of the commercial network managed by the Soviet State to the ethnographic study of the region – as well as the potential forms of cinematographic documentation considered by the filmmaker.

Palavras-chave: Dziga Viértov; Cinema soviético; Cinema documentário; Diário

Keywords: Dziga Vertov; Soviet cinema; Documentary cinema; Diary

1. Documentando expedições em película e papel¹

Em agosto de 1925, o cineasta Dziga Viértov (1896-1954) viajou à Crimeia para filmagens ligadas a dois projetos produzidos em paralelo. Poucos meses antes, ele e seus *kino-cs* (termo pelo qual eram conhecidos os membros de seu grupo de trabalho, o Cine-Olho) haviam firmado um acordo para a produção de uma dupla de longas-metragens patrocinados pelo Gostorg, agência estatal de gerenciamento das exportações e importações subordinada ao Comissariado do Povo para o Comércio Exterior. O primeiro, *Exportação–Importação do Gostorg* (*Éksport–Import Gostórga*), deveria servir como reclame institucional e apresentar a variedade de produtos em circulação na rede de postos comerciais do Estado, abastecendo o país e, por meio de exportações a países capitalistas, gerando divisas a serem utilizadas na importação de bens essenciais ao desenvolvimento industrial da URSS. O segundo, *A Corrida do Cine-Olho através da URSS* (*Probiég Kino-Glaza skvóz SSSR*), daria continuidade ao “gênero” de “corridas cinematográficas” iniciado por Viértov nas edições nº18 e nº19 de sua série de cinejornais *Kino-Pravda* (ambas de 1924), e, tal como seu longa-metragem *Cine-Olho: A vida apanhada de surpresa* (*Kino-Glaz: Jízn vrasplókh*, 1924), deveria documentar

*Cineasta, pesquisador e tradutor. Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), é mestre pelo mesmo programa (2016) e graduado no Curso Superior do Audiovisual da mesma escola (2013). Atualmente, desenvolve a pesquisa “Notas de um kinoc: os cadernos de trabalho e diários pessoais de Dziga Viértov” (Processo FAPESP nº2020/06336-4) sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin. Realizou doutorado-sanduiche (Processo Fapesp nº2023/05116-9) na Unité Mixte de Recherche Thalim (CNRS – ENS – Sorbonne Nouvelle), em Paris, supervisionado por Valérie Pozner. <http://lattes.cnpq.br/0815504248050680>; <https://orcid.org/0000-0001-6288-5287>; luis.labaki@usp.br.

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Processo nº 2020/06336-4; 2023/05116-9.

eventos da vida cotidiana do país por meio de um variado arsenal de técnicas cinematográficas. Preservando o interesse metalinguístico que o acompanhava desde suas primeiras experiências, o trabalho da própria equipe de filmagem seria registrado, ressaltando a interação dos *kinocs* e suas câmeras com a população dos locais visitados.

Com um orçamento elevado para os padrões da não-ficção do período, cerca de dez expedições por toda a União foram realizadas. As viagens foram acompanhadas com interesse pela imprensa cinematográfica, que estampava regularmente em suas páginas imagens coletadas pelos *kinocs* e fotografias dos cinegrafistas em ação. Entretanto, reinava alguma confusão quanto aos limites de cada filme. Os materiais para os projetos eram coletados em paralelo, e, se havia, em princípio, alguma distribuição preliminar das tomadas, a porosidade parece ter sido antes a regra do que a exceção. Na imprensa, certos planos aparecem associados a ambos os filmes, e mesmo seus títulos eram por vezes sobrepostos, como no caso de uma menção à *Corrida do "Cine-Olho" através da estrutura do aparato estatal* na contracapa de *Soviétski Ekrán* (nº21, 19 de agosto de 1925).²

Refletindo o método de trabalho do Viértov, que partia de um planejamento preliminar detalhado, mas definia a estrutura final de seus filmes a partir do exame do material cinematográfico produzido, imagens e sequências eram atribuídas ora a um, ora a outro, ora a ambos os trabalhos. Ao longo da produção, também novos recortes temáticos foram surgindo, incluindo a primeira encarnação, não completada, de *O homem com a câmera* (*Tcheloviék s kino-apparátom*, 1929, dir. Dziga Viértov).³

Ao fim do processo de montagem, o reclame institucional foi combinado com o interesse etnográfico em um único

2 A respeito dessa sobreposição e de certa confusão entre os limites de cada projeto, ver: GORIATCHÓK, Kirill. *Jízn vrasplôkh: istória sozdánia filma "Tcheloviék s kino-apparátom"*. Moscou: Kinoartel 1895, 2025, p.63-66.

3 Para uma discussão sobre a dimensão metalinguística do projeto e sua conexão com *O homem com a câmera*, ver: LABAKI, Luis Felipe. *O homem com a câmera* (1929) como um filme diário. *Galáxia* (São Paulo, online). Nº46, 2021, p.1-22.



Figura 1:
“Exportação–Importação URSS”
“O filme *Exportação–Importação* exige filmagens em todas as partes de nossa União. Na foto: o operador M. Kaufman filma na Crimeia carroças com frutas destinadas ao envio a Constantinopla (Sovietskoe Kinó, 1926, nº1, p.25)

longa-metragem. Em *A sexta parte do mundo* (*Chestáia tchást míra*, 1926), Viértov intercalou as tomadas coletadas nas diversas expedições com numerosos intertítulos poéticos que compõem longas frases de montagem. Por meio de anáforas textuais e aproximações cinéticas entre as imagens, os locais visitados e seus respectivos produtos são colocados em relação entre si, em uma estrutura que dá forma cinematográfica à proposta de integração das populações e regiões do país através das redes comerciais. Significativamente, o próprio cinema participa desse processo integrador, sendo evocado em um plano da sala de exibição em que vemos projetada uma das imagens do filme. Afinal, como afirmam os intertítulos: “Vocês todos são os senhores da sexta parte do mundo”, frase que inclui também os espectadores na sala de projeção.

Viértov participou de ao menos duas das expedições, mas seu principal papel na etapa de filmagens consistiu em coordenar o time de cinegrafistas aos quais passou instruções minuciosas a respeito do que e como deveriam filmar, ao mesmo tempo lhes garantindo considerável autonomia criativa. Adicionalmente, o cineasta pediu aos *kinocs* que mantivessem diários durante as viagens. Mikhail Kaufman, seu irmão e principal cinegrafista do grupo, foi o primeiro a publicizar algo de suas notas em um artigo intitulado “Com a câmera, rumo à estepe (Do diário de um cinegrafista)”,⁴ enquanto seu jovem assistente Borís Kudínov se recorda das críticas que recebeu de Viértov ao lhe apresentar seu caderno: “[...] realmente, minhas notas expunham de maneira precisa

4 KAUFMAN, 1925.

[...] onde havíamos nos hospedado, de que e quando nos alimentamos e outros detalhes de meu cotidiano com Kaufman, mas praticamente inexisteriam descrições dos assuntos, eventos e pessoas que havíamos encontrado e filmado”.⁵ O cineasta aconselhou Kudínov com conhecimento de causa: assíduo diarista, ele mesmo acabara de produzir um conjunto de notas que talvez possamos tomar como um modelo daquilo que Viértov esperava de seus colegas.

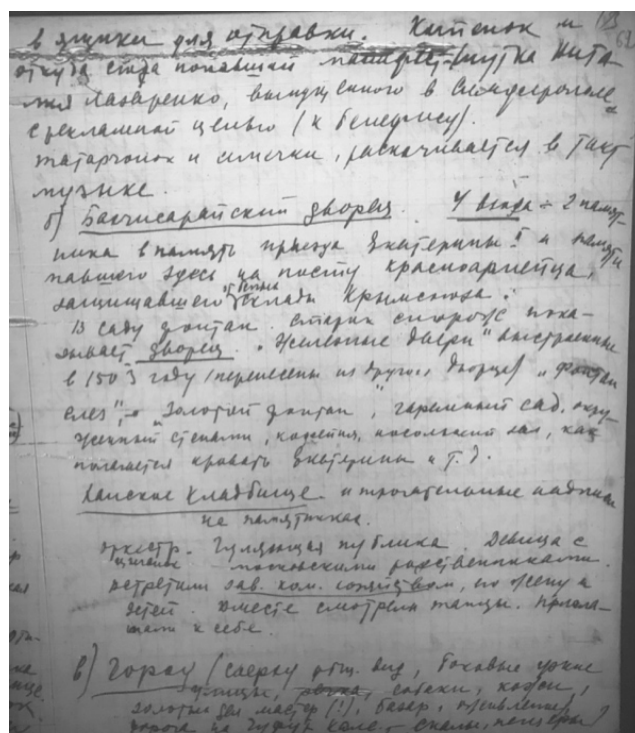
Neste artigo, apresento um exercício de análise de um documento em particular da seção “Cadernos e cadernetas” (*Tetrádi i zapisnýe kníjki*) do fundo de Viértov no Arquivo Estatal Russo de Literatura e Arte (RGALI) que exemplifica as potenciais contribuições desses materiais, publicados até hoje de maneira apenas fragmentária, para o estudo da prática criativa do cineasta: um diário produzido na Crimeia em agosto de 1925.⁶

Baseado em Simferôpol, centro administrativo da região, Viértov realizou uma viagem de três dias ao distrito de Bakhtchissarái, também na península. Durante a própria expedição, algumas observações sintéticas foram anotadas em um caderno quadriculado,⁷ mas foi ao retornar ao centro que Viértov parece ter encontrado tempo para organizar suas impressões: doze páginas do caderno foram preenchidas de uma só vez com um relato repleto de informações sobre os locais visitados, pessoas encontradas e possíveis atividades a serem filmadas. Assim, esse valioso “diário da Crimeia” nos permite acompanhar uma etapa da produção de seus filmes que nem sempre nos é dada a ver: as notas tomadas após uma visita preliminar, ainda antes das filmagens.

5 KUDÍNNOV, 1976, p.116-117.

6 RGALI, f. 2091, op. 2, ed. khr. 235, l.60–l.67.

7 Ibid., l.60-61ob.



2. Viértov em Bakhtchissarái: entre comércio estatal e costumes locais

No artigo programático “Cine-Olho”, também escrito em 1925, Viértov expõe sua concepção de montagem cinematográfica como “a organização do mundo visível”, um processo contínuo iniciado já no momento de escolha do tema de um filme. Seis etapas são estabelecidas: 1) montagem durante a observação 2) após a observação 3) durante a filmagem 4) após a filmagem 5) “golpe de vista (caça por fragmentos de montagem)” e 6) montagem definitiva.⁸ O “diário da Crimeia” nos fornece um raro exemplo concreto do segundo ponto desse processo, a “montagem após a observação”, definida como uma “organização mental do que foi visto a partir de certas características”. Trata-se de um registro que busca sintetizar impressões ainda frescas, e cuja finalidade seria auxiliar Viértov a planejar

as filmagens a serem realizadas em conjunto com Mikhail Kaufman. Curiosamente, o texto é pouco explícito na previsão de técnicas cinematográficas a serem utilizadas, sem listas de decupagem, sugestões de tamanhos de plano ('próximo', 'geral', etc.) ou de procedimentos específicos (fusões, câmera lenta, acelerada, etc.) que por vezes encontramos nos planejamentos do cineasta. Assim, mais do que a chance de identificarmos passagens que parecem ter inspirado diretamente os pouco numerosos planos da Crimeia que vemos em *A sexta parte do mundo*, o documento nos permite apreender, em seu frescor e incompletude, algo sobre seu método de trabalho: o que lhe pareceu importante de ser anotado? Que ideias de situações a serem registradas com a câmera foram suscitadas pela viagem? Quais possibilidades de expressão cinematográfica nos são *sugeridas* pelo texto?

Do ponto de vista da história de produção de *A sexta parte do mundo*, este conjunto sintetiza ainda as fronteiras fluidas existentes entre os dois projetos que deram origem ao longa, revelando como estavam entrelaçados, na prática, a apresentação da rede comercial gerida pelo Estado e o interesse dos *kinocs* por retratar costumes dos diferentes povos constituintes da URSS. E essa variedade de interesses aparece já no início do texto, com a exposição do itinerário da viagem:

22 de agosto 12 horas do dia. Cheguei agora do distrito de Bakhtchissarái, onde passei três dias.

Rota: Simferôpol – Bakhtchissarái – subúrbio Azis – associação "Irmandade" – aldeia Biuk-Siuren – aldeia Kutchuk-Siuren – aldeia Kokkoz ("Olho Azul") – aldeia Tatar-Oslan (passamos reto) – aldeia "Biuk-Uzenbach" e de volta

1) Simferôpol: a) fábrica do Kichpromtorg – categute e etc.,

b) vila cigana c) um tártaro tocando *zurna*

um guia especialista em embutidos – o tártaro..... 2) às quartas-feiras, há uma feira de gado (perto da estrada de Bakhtchiss.)

perguntar

c) apenas feira

2) Bakhtchissarái:
municipal.

d) chefe da administração

(cidade dos jardins)

(esposa: Irina Osmana)

a) próximo à estação: o café de Mustafá Adji Seidam. Pernoitamos aqui. Um harmônio. O cozinheiro tocou melodias tártaras. O cozinheiro: Epir Am. Diante No pátio, há um fosso-abismo – cuidado! Do outro lado, uma placa:

Motivos orientais do cozinheiro, canta. Cachorro enrodilhado ao sol. Moscas. Um tartarozinho arregalou os olhos para nós. Melanciais. Tártaros empilhando tomates em caixas para serem enviadas.⁹

O primeiro item da visita a Simferôpol está diretamente ligado aos interesses do contratante do filme: o Escritório Principal de Produtos Entéricos do Gostorg havia recentemente iniciado na cidade a produção de categute, fibra feita de intestino animal utilizada em cirurgias,¹⁰ e a possibilidade de registrar esse braço da estatal já havia sido indicado em um dos primeiros planos temáticos elaborados para “o filme do Gostorg”.¹¹ Viértov também busca informações sobre uma feira de gado e, já em Bakhtchissarái, nota os tártaros “empilhando tomates em caixas para serem enviadas”. Em *A sexta parte do mundo*, não veremos tomates, mas sim peras que, de fato, se acomodam em uma pilha de caixas estampadas com o selo “Gostorg de Crimée”, sequência realizada por meio de

9 RGALI, 2091-2-235, l.61-61ob. A não ser quando indicado, todas as traduções são de minha autoria. Reproduzo abaixo o fragmento no original:

22 августа 12 часов дня. Сейчас приехал из Бахчисарайского района, где пробыл 3 дня.

Маршрут: Симферополь – Бахчисарай – предместье Азис – т-в. «Братство» – д. Бюк-Сюрень – д. Кучук-Сюрень – дер. Коккоз («Голубой Глаз») – д. Татар-Ослан (Мимо) – дер. «Бюк-Узенбаш» и обратно с ист.

1) Симферополь: а) завод Кишпромторга – кетгут и т.д.,

б) цыганская слободка в) татарин на Зурне

проводник специалист по кишечному делу – татарин 2) по средам скотный базар (около Бахчис. шоссе)

спросить в) просто базар

2) Бахчисарай: 1) завед. ком. хозяйством.....

(город садов) (жена – Ирина Османа)

а) у вокзала: кофейня Мустафа Аджи Сейдам. Здесь ночевали. Фисгармония. Повар играл татарские мелодии. Повар – Эпир Ам. Напроти Во дворе глубокая яма-пропасть – осторожно! Напротив вывеска: “Кримски столов шашлик чуберек М. Эппанов”

Восточные мотивы повара, поет. Собака клубком на солнце. Мухи. Выпучил на нас глаза татарчонок. Арбузы. Татары укладывают помидоры”.

10 SEMACHKÓ, 1930, p.645.

11 VIÉRTOV, 2004a.



Figura 3:
Música e danças na Crimeia em *A sexta parte do mundo* (1926)
(Fonte: Gosfilmofond)

uma animação quadro-a-quadro. O cineasta menciona ainda o contato com o chefe da administração municipal, com quem mais tarde se encontraria para assistir a uma apresentação de danças ciganas.¹² A julgar por outros nomes mencionados ao longo do relato, como “um armênio, Topálov Arkádi Martínovitch, funcionário do Gostorg”, e Ossan (ou Osman – a grafia varia ao longo das páginas) Abeltar, “agente de controle do Gostorg”,¹³ funcionários da administração local e representantes da estatal parecem ter sido seus principais contatos na região, guiando sua visita, auxiliando na interlocução e fornecendo hospedagem.

Entretanto, a produção de alimentos e demais bens ocupa um espaço bastante reduzido no relato. Para além dos “tomates em caixas para serem enviadas” e dos embutidos de Simferôpol, há apenas referências pontuais a plantações de tabaco e pomares da região. A maior parte do diário se concentra, por um lado, na descrição de espaços e construções históricas e, por outro, em comentários sobre encontros com moradores e notas sobre costumes da população. A desproporção sugere que a rota comercial seria, enfim, sobretudo um meio de chegada à observação do cotidiano local. Assim, é possível perceber, por exemplo, o interesse de Viértov pelas tradições musicais da península, mencionadas repetidas vezes: “um tártaro tocando *zurna*”, um harmônio no qual o “cozinheiro tocou melodias tártaras”, cantando “motivos orientais” com um menino “balançando-se ao ritmo da música”, “uma orquestra cigana”, uma vila cigana onde, “ao som de uma canção, Osman e um cigano corcunda dançaram” e “a aldeia ‘Conservatório’, onde ‘*tchalistas*’ [membros dos *tcháli*, conjuntos de música típica da região] eram instruídos”.¹⁴ Não por acaso, será incluída em *A sexta parte do mundo* uma sequência que mostra um conjunto musical tártaro rodeado pela população que dança “ao som da *zurna* e do tambor” [Figura 3].

Igualmente relevante era a culinária local, e encontramos

12 RGALI, 2091-2-235, l.62.

13 Ibid, l.63.

14 Ibid, l.62-62ob.

abaixo o relato de um curioso episódio que abriu ao cineasta as portas de algumas tradições tártaras:

Parar aqui no jardim de Ossan Abeltar, próximo à casa de chás onde eu comprava cigarros e torradas e onde fui premiado com um papel de jornal ao ter uma diarreia por conta das frutas.

Aliás, nenhum remédio me ajudou, apenas alho – a cura tártara para diarreias.

Se nas farmácias de Moscou lhes vendessem alho com a receita de um médico, o que vocês não fariam...

Aqui eu vi a preparação de “bekmes” (meio como um mel ou uma compota) de maçãs impróprias para a venda (procedimento manual quase manual), a secagem de frutas e a operação de transformação de um carneiro vivo em carne. Lembre-se do *chachlik*, e demais pratos nacionais tártaros. Indicação para o cotidiano.¹⁵

Também ligada ao caso pitoresco é a descrição feita, um pouco mais adiante, de um “saboroso prato tártaro, não me lembro do nome, mas do gosto, sim, algo entre sopa e um segundo prato” que lhe foi oferecido na casa de uma família, “pescando de uma grande sopeira ora carne, ora feijão, ora tomate, ora alho, ora toucinho. O alho realça todos os demais sabores e, como dizem, abre o apetite”. Tendo sido assegurado de que “é assim que se pode curar uma diarreia no mais curto prazo”, Viértov conta ter ficado “curando seu estômago” por meia hora “com esse saboroso remédio”, admitindo ser preciso aceitar, “sem objeções, a afirmação de Osman de que o alho venceu” seu desarranjo intestinal.¹⁶ A situação pode ser inusitada, mas é um indicativo da atenção à culinária da região visitada, algo

¹⁵ Ibid., I. 64:

“Здесь остановиться в саду Осана Абельтара, недалеко от чайной, где я покупал папиросы и сухари и получил в премию газетную бумагу по случаю фруктового поноса.

Кстати, ни одно лекарство мне не помогло, помог только чеснок – татарское средство от поноса.

Если бы по рецепту врача в Московских аптеках продавали бы Вам чеснок, Вы бы... Здесь я видел приготовление «бекмеса» (вроде меда или варения) из негодных к продаже яблок (способ ручной почти ручной), сушку фруктов и операцию с превращением живого барана в баранину. Вспомните шашлык, и проч. нац. татарские блюда. Стрелка к быту.”

¹⁶ Ibid., I. 66-66ob.

que parece ter sido uma constante nas expedições dos *kino*-cs. Apesar de não ter sido incluída em *A sexta parte do mundo*, uma sequência mostrando a preparação de uma refeição por uma mulher da etnia evenque, registrada na Sibéria, acabou sendo utilizada no curta-metragem etnográfico *Os tungús* (*Tungússi*, 1927), realizado por Elizaviêta Svílova a partir do mesmo material bruto coletado para o longa-metragem. Assim, se não sabemos se a culinária tártara chegou a ser filmada por Viértov e Kaufman, a intenção de fazê-lo estava de acordo com a prática do grupo em suas viagens, e poderíamos imaginar um conjunto de imagens articuladas de maneira não muito distante do que vemos no filme de Svílova.

Na cidade de Bakhtchissarái, Viértov fez também uma excursão a uma série de pontos turísticos, como o histórico palácio da cidade, o complexo arqueológico Salatchik e a madraça Zindjirli. O relato da visita, mediada por um guia local, é bastante descritivo. Se buscarmos encará-lo como uma preparação para um possível registro cinematográfico, a forma fílmica que mais se aproximaria deste “pré-roteiro” provavelmente seria um tradicional “filme de vistas” (*vidovói film*), talvez similar ao segmento “O Cáucaso e seus balneários”, do cinejornal *Kino-Pravda* Nº4 (1º de julho de 1922, dir. Dziga Viértov), com sua série de panorâmicas da “Antiga fortaleza em *Lazariévka*”. Não é preciso muito esforço para imaginar o texto abaixo transposto para uma sequência de intertítulos a serem inseridos antes de planos de cada uma das construções:

b) Palácio de Bakhtchissarái. Na entrada: 2 monumentos em homenagem à vinda de Iecaterina II e em homenagem a um soldado do Exército Vermelho que tombou aqui em seu posto, defendendo dos brancos os depósitos do Krimsoiúz.

No jardim, há uma fonte. Um antigo vigia mostra o palácio. As “portas de ferro” construídas em 1503 (trazidas de outro palácio), a “Fonte das lágrimas”, a “Fonte de ouro”, o jardim do harém cercado por muralhas. O café, o salão do cônsul, a cama de Iecaterina II, como era de se esperar, e etc.

O cemitério do *Khan* e inscrições tocantes nos monumentos.

[...]

b) A madraça Zindjirli é uma antiga escola superior muçulmana. Uma pesada corrente na entrada, para que se curvem.

e) “Ermida de Uspiénski” e igrejas escavadas na rocha

e) “Tchufut-Kale” e (Vigia caraíta pode até mesmo pernoitar cuidado)

e

a antiga fortaleza hebraica.

A cidade foi escavada na rocha. A rua foi escav[ada]. na rocha [...] O Mausoléu Diurbe é dedicado à filha de Toquetamis, que se atirou de um rochedo um penhasco. Uma caverna para criminosos que atentaram contra o governo.¹⁷

Para além das informações sobre os pontos de interesse, Viértov também descreve a disposição geral de ruas e aldeias, possivelmente buscando enquadramentos e avaliando a viabilidade do traslado da equipe de filmagem para os locais: “[...] Vista geral de cima, estreitas ruas laterais, um riacho, cachorros, peles [...]”; “Uma disposição muito original da aldeia [...]”, “[...] é impossível chegar lá. É preciso viajar 3 ou 4 horas a pé por uma vereda. Pode-se ir de burro”. Mas são sobretudo os moradores da região que concentram suas atenções. Viértov anota nomes e endereços de pessoas que poderiam ser registradas, e por motivos variados: na Associação “Irmandade”, há russos que “querem ser filmados trabalhando”, bem como tártaros e tártaras; em Biuk-Siuren, há o caso de um funcionário

¹⁷ Ibid, l.62-62ob:

“б) Бахчисарайский дворец. У входа – 2 памятника в память приезда Екатерины II и памяти павшего

здесь на посту красноармейца, защищавшего от белых склады Крымсоюза.

В саду фонтан. Старик сторож показывает дворец. «Железные двери» выстроенные в 1503 году (перенесены из другого дворца) «Фонтан слез», «Золотой фонтан», гаремный сад, окруженный стенами. кофейня, посольский зал, как полагается кровать Екатерины и т.д.

Ханское кладбище и трогательные надписи на памятниках.

[...]

в) Зынджирлы-Медрессе – древняя высшая мусульманская школа. Тяжелая цепь у входа, чтоб нагибаться.

сж) «Успенский скит» и церкви вырубленные в скале

Ж) «Чуфут-Кале» и (Сторож караим можно и ночевать осторожно)

и

древняя иудейская крепость.

Город вырублен в скале. Улица выруб. в скале. Пещеры – женщина сообщающиеся между собой. Мавзолей Дюрбе – посвященный дочери Тохтамыша, бросившейся со скалы с обрыва. Пещера для госуд. преступников.”

do Gostorg cuja esposa deu à luz trigêmeas de nomes Vera, Nadiêjda e Liubóv – respectivamente, “fé”, “esperança” e “amor” em russo –, tendo Liubóv falecido e sido “sepultada em Simferôpol, no cemitério armênio”. Talvez motivado pelo simbolismo da trinca, Viértov anota que o local exato da sepultura de Liubóv “pode ser indicado pelo velho Ichkhánov Aristafór Saviélitch (o sogro de Topálovaia), Gógolevskaia, Nº19”.¹⁸

3. “Desvelamentos performativos” e religiões “lentamente desaparecendo”

O interesse etnográfico do cineasta é evidente também em seus comentários sobre os costumes religiosos dos tártaros da Crimeia. Em *A sexta parte do mundo*, as religiões praticadas no território soviético – de crenças cristãs, muçulmanas e budistas a rituais pagãos – serão igualadas “horizontalmente” em uma listagem poética que a um só tempo as aproxima, buscando esfacelar diferenças e hierarquias entre elas, e as contrapõem ao “progresso” soviético, atribuindo à religião um papel vestigial, como parte dos velhos tempos que “lentamente estão desaparecendo”, como dito em uma das cartelas. Trata-se de um momento que guarda alguma proximidade conceitual com a famosa “sequência dos deuses” de *Outubro* (*Oktiábr*, 1928, dir. Serguei Eisenstein e Grigóri Aleksándrov), havendo até uma significativa coincidência entre elas: o “catálogo de crenças” de Viértov se encerra com um plano dos “pequenos deuses de madeira” dos povos tungúsicos,¹⁹ que aparecem contrapostos às figuras de Cristo e Buda. Da mesma forma, em *Outubro*, a sucessão de imagens religiosas irá avançar de um Cristo barroco até uma estátua de madeira de uma divindade pagã.

Em suas notas sobre a Crimeia, Viértov destaca a possibilidade de registrar o ritual de lavagem do corpo para as preces muçulmanas, notando que seu anfitrião “lava as mãos, pernas etc. sempre que possível. Isso está ligado às preces frequentes

¹⁸ Ibid, I.63–I.67.

¹⁹ VIÉRTOV, 2004b, p.112-113.

(cinco vezes ao dia)” e ao fato de que “o ritual da lavagem é interessante para as filmagens e pode ser filmado aqui [em Kutchuk-Siuren] ou em Kokkoz”. As mulheres tártaras, por sua vez, ocupam um espaço especial no relato, interessando-o tanto para o registro de costumes domésticos como, principalmente, para produzir imagens que sugiram um progressivo abandono das tradições religiosas por meio de um gesto significativo – o ato de erguer o véu e exibir o rosto para a câmera:

5) Kutchuk-Siuren. Osan Abeltar é agente de controle do Gostorg. Tártaro. A esposa é tímida. Uma empregada russa. A irmã da esposa se esconde, como todas as mulheres tártaras.

[...]

Ao lado da casa de Osman vivem duas bonitas tártaras. Muito boas para serem filmadas em trajes típicos. Erguer o véu e mostrar o rosto. (É preciso obter do marido permissão para a filmagem, com o auxílio de Osman)

[...]

Liôman Tanr vive perto de Ossan. Me acompanhou até Makhbube – uma mulher que ficou cega há pouco tempo e que perdeu o marido, com duas crianças no colo. Uma mocinha jovem cuida da casa inteira, da horta, do jardim.

A mulher com a criança – da mulher de Seit-Tabli Tchketich – também pode ser filmada

[...]

2) Abla-Eferendi (uma casa pequena, uma varanda tártara pintada com uma tinta amarela, cadeiras etc., mas a esposa ou a filha cobre o rosto com o véu e não se mostra para as visitas.²⁰

O ritual de “desvelamento voluntário” de mulheres

20 RGALI, 2091-2-235, l.63-l.66ob.:

“5) Кучук-Сюрень: Осан Абельтар – контр. агент Госторга. Татарин. Жена застенчивая. Прислуга русская. Сестра жены прячется, как и все татарки.

[...] Рядом с домом Османа живут 2 красивые татарки. Очень хороши для съемки в национальных костюмах. Поднять чадру и показать лицо. (Надо у мужа получить разрешение на съемку с помощью Османа)

[...] Лёман Танр живет около Осана. Средне. Проводил меня к Махбубэ – женщине ослепшей недавно и потерявшей мужа с 2-мя детьми на руках. Младшая девчонка все делает по дом. хозяйству, по огороду, по саду.

Женщина с ребенком – жены Сеит-Таблы Чкетыш – тоже может быть снята.

2) Абла-Эференды (дом татарский веранда выкрашена желтой краской, стулья и прочь., но жена или дочь закрывает лицо чадрой и не показывается гостям.”

muçulmanas como resultado da chegada do poder soviético é motivo recorrente no cinema de Viértov, tendo importância central em *Três cantos sobre Lênin* (*Tri piésni o Liênine*, 1934, dir. Dziga Viértov)²¹ e também no início de *Canção de ninar* (*Kolybiél'naia*, 1937, dir. Dziga Viértov). Mas podemos identificar um embrião do tratamento do tema já em uma sequência de *Kino-Pravda* N°21 (1925) [Figura 4]. Inicialmente, vemos um rapaz circundado por duas mulheres, uma delas com o rosto oculto por um *parandjá*. O rapaz parece se comunicar com alguém posicionado além da câmera e, talvez em resposta a um pedido do cinegrafista, aponta para a mulher, faz um gesto que parece indicar a vestimenta sendo erguida e coloca sua mão na ponta do véu, como se fosse levantá-lo. No momento em que o véu seria erguido, há um corte para um plano geral de uma rua movimentada, mas logo o plano anterior é retomado. Agora, porém, a mulher sob o *parandjá* começa a erguer a vestimenta por conta própria, exibindo seu rosto por um instante e o cobrindo logo em seguida. Pouco depois, vemos um plano de outro “desvelamento”, mas de tom mais espontâneo: uma jovem coberta por um véu, filmada sozinha no quadro, se vira lentamente para a câmera até erguer os braços e deixar cair o tecido, tudo em meio a um largo sorriso.

Viértov não estava sozinho em seu interesse pelo registro desse gesto. Oksana Sarkisova aponta que “diversos *kulturfilms* e cinejornais soviéticos exibiam desvelamentos performativos”²² de mulheres “do Leste”, encaradas como “um ‘proletariado substituto’ necessitado de uma profunda transformação”, com suas vestimentas “sendo um dos principais marcadores da emancipação feminina” e imagens de mulheres sob um véu sendo usadas “para depor o discurso romantizador e apresentar uma prática cultural ‘moribunda’, eventualmente abandonada com o auxílio de uma força cultural civilizatória”.²³

No cânone visual orientalista, mulheres veladas detinham

21 SARKISOVA, 2017, p.188-198.

22 2017, p.260.

23 2017, p.188-189.



Figura 4:

À esquerda: mulheres erguendo seus véus em *Kino-Pravda N°21* (1925) (Fonte: Österreichisches Filmmuseum).

À direita: manifestação em Bucara em *A sexta parte do mundo* (1926)

A mulher de boina, à direita no primeiro plano, pode ser vista depois atrás da mulher vestindo o parandjá ao centro do quadro, fazendo-lhe um sinal no ombro para que tire o véu do rosto

um lugar especial de atração e contenção, naturalizando “a mitologia do erotismo oriental”. A representação do (des)velamento por artistas ocidentais apresentava uma ambiguidade inerente, combinando a retórica da emancipação com o desejo de possuir e dominar. O discurso soviético denunciava as convenções coloniais de representação, mas perpetuava a tensão entre a retórica de “libertação” e de “dominação” em nome da ideologia comunista e dos valores modernos.²⁴

O primeiro plano mencionado acima é exemplar dessa ambiguidade inerente: a ação é duplamente mediada, primeiro pela equipe de filmagem que se comunica não com a mulher, mas com o rapaz em quadro e, depois, pelo próprio rapaz que transmite o pedido à mulher e por muito pouco não realiza ele próprio o ato de erguer o véu. O gesto de “libertação” é, portanto, negociado e previamente acordado, e, não por acaso, Viértov escreve em seu diário que “é preciso obter do marido a permissão para a filmagem” da esposa erguendo o véu, sendo necessário ainda o auxílio de seu contato na região, o representante do Gostorg. O cineasta, aliás, não foi o único realizador forasteiro a descrever as mulheres tártaras de Bakhtchissarái como “tímidas”: o crítico Khrisanf Kherssónski esteve na região alguns meses antes dos *kinocs* como roteirista da ficção *Canção na pedra* (*Piésn na kamnié*, 1925, dir. Leo Mur), e os relatos publicados por ele revelam a mesma dificuldade de interação com as mulheres locais. Como afirma em um artigo, apesar da intenção da equipe de “abrir uma fresta no véu, revelar a vida” da população local, “o modo de vida conservador das mulheres tártaras as trancou a chave para nós”.²⁵

Significativamente, os planos de *A sexta parte do mundo* que de fato mostram mulheres abandonando seus véus não foram registrados na Crimeia, e sim em Bukhara, no Uzbequistão.²⁶ E também ali se trata de um gesto mediado, tal como sugerido, aliás, pelo texto das cartelas, que afirma que os operários teriam aberto para os “povos oprimidos do país” um “caminho para uma nova vida”: nas imagens, é possível notar uma

24 2017, *ibid.*

25 KHERSSÓNSKI, 1925, p.29.

26 SARKISOVA, 2017, p.189.

agitadora proletária guiando uma fileira de mulheres vestidas com o *parandjá* e, depois, no fundo da imagem, indicando a uma delas o momento de erguer seu véu. Uma vez mais, um ritual marcado pela tensão entre emancipação e dominação.

4. Viértov e “o amor pelo homem vivo”: Selimé e Tefidé

Ainda em torno do interesse de Viértov pela questão da condição feminina na URSS, há um último episódio interessante anotado em seu caderno. Trata-se da descrição de um breve encontro com uma menina de cinco anos chamada Selimé e com sua mãe Tefidé, de quem o cineasta traçou um retrato sucinto, mas que consiste na mais detida descrição de suas interações com os moradores da região:

Selimé é uma menina tártara de 5 anos, arisca e carinhosa, tem medo, é tímida e muito audaciosa. Ela veio até mim extraordinariamente suja e extraordinariamente bonita e, em silêncio, me entregou 2 pequenas peras, e ficou com mais 2 para ela. Eu a agradei, mas ela não compreendeu, ficou confusa e se afastou em direção à mesquita. Ei-la olhando através do portão da mesquita para os tártaros que rezam. Eis o muezim repetindo aquilo que há pouco gritava da mesquita, virando-se para todos os lados, os tártaros rezando e os exercícios físicos (filmar a comparação).

Osman se aproximou e, a meu pedido, dirigiu-se a Selimé. Selimé novamente se afastou, carrancuda. Osman foi atrás dela, ela saiu correndo, caiu, pôs-se a chorar alto e com vontade, depois se levantou e correu para longe. Eu fui atrás dela e vi que ela estava lav enxaguando as mãos sujas de areia em um riacho. Depois de alguns minutos, Selimé decidiu ela mesma novamente partir para o ataque, se exibindo ora por detrás de uma cerca, ora de uma parede, ora por detrás do canto da mesquita.

Chegou sua mãe, uma tártara ainda jovem, mas cansada, e a paz mútua foi temporariamente negociada. A mãe de Selimé é viúva, trabalha por dia nas plantações de tabaco e nos jardins de frutas, e frequentemente fica sem trabalho e passa muita necessidade. Um policial rural tártaro se

aproximou com um livro grande no qual ele nos mostrou o sobrenome dessa viúva, inscrito em uma lista daqueles que necessitam urgentemente de subvenção.

O sobrenome O nome da viúva: "Tefidé"²⁷.

A prática de descrição de encontros com figuras que despertam seu interesse não é incomum nas notas de trabalho de Viértov. Em termos criativos, me parece possível estabelecermos uma relação entre esse hábito e a presença constante de personagens fugazes em seus filmes: pessoas que, "apanhadas de surpresa" pela câmera ou registradas de maneira consentida, aparecem em um, dois ou em um punhado de planos. Tais vislumbres da vida de cidadãos comuns da URSS podem ser encarados como amostras daquilo que Viértov chamaria de seu "amor pelo homem vivo", expressão utilizada no título de um artigo de 1940.²⁸ Ainda que grande parte dessas personagens faça aparições bastante breves, na maior parte das vezes sem nem mesmo serem nomeadas, isso não significa que o cineasta as escolhesse de forma aleatória. Pelo contrário, seus cadernos revelam que, para determinadas situações, havia, sim, um trabalho prévio análogo ao que poderíamos chamar contemporaneamente de "pesquisa de personagens". É o que parece ocorrer nesse caso: Viértov certamente não esperava

27 RGALI, 2091-2-235, l.64ob. -l.65ob:

"Селимэ – девочка татарка 5 лет, дикарка и ласковая, боится, стесняется и очень смелая. Она подошла ко мне необыкновенно грязная и необыкновенно красивая и молча протянула мне 2 маленькие груши, а другие 2 оставила себе. Я поблагодарил ее, но она не понимала, вдруг сконфузилась и отошла в сторону к мечети. Вот она смотрит сквозь решетку мечети на молящихся татар. Вот муэдзин повторяет то, что он недавно кричал с мечети, поворачивался в разные стороны, молящиеся татары и физкультура (сравнение заснять).

Подошел Осман и, по моей просьбе, обратился к Селимэ. Селимэ опять отошла, нахмурившись. Осман пошел за ней, она побежала, упала, заплакала громко и искренне, потом поднялась и побежала прочь. Я пошел вслед за ней и увидел, что она у ручья мое ополаскивает запачканные песком руки. Через несколько минут Селимэ перешла снова сама в наступление, показываясь, то из-забора, то со стены, то из-за угла мечети.

Пришла ее мать, еще молодая, но усталая татарка и общий мир был временно заключен. Мать Селимэ вдова, работает поденно на табачных плантациях и во фруктовых садах, и очень часто без работы и очень нуждается. Подошел сельский милиционер-татарин с какой-то большой книгой, в к-рой он показал нам фамилию этой вдовы, вписанной в список нуждающихся в немедленном пособии.

Фамилия Имя вдовы: «Тэфидэ».

28 VIÉRTOV, 2022b, p.551-562.

recriar diante das câmeras a dinâmica específica do encontro com Selimé e Tefidé, mas fez questão de anotar não apenas o nome da mãe como também do policial que a identificou, ressaltando que ele estaria novamente “perto de Kokkoz” no dia 15 de setembro, indicativo de sua vontade de retomar o contato.

Se pensarmos no cinema documentário contemporâneo, ou mesmo no jornalismo televisivo, o texto de Viértov não soaria deslocado como um *off* de um repórter narrando o encontro com a menina no preâmbulo de uma matéria que desembocaria em um comentário sobre as condições de vida das trabalhadoras nas lavouras da região. Mas se seria radicalmente anacrônico supormos que algo similar pudesse estar entre as intenções do cineasta, há um momento específico de *A sexta parte do mundo* que pode ser comentado à luz desse curto parágrafo sobre a mãe da menina.

Pelo caderno de Viértov, ficamos sabendo que a jovem viúva trabalha recebendo por dia “nas plantações de tabaco e nos jardins de frutas”, dois dos principais produtos exportados pela região – o que, por sua vez, a conecta à rede de ação do Gostorg. No texto, porém, o foco do cineasta parece recair sobre as condições de vida da criança e de sua mãe, que “frequentemente fica sem trabalho e passa muita necessidade”, tendo seu nome inscrito por um policial em uma lista “daquelas que necessitam urgentemente de subvenção”. Já no filme, haverá uma inversão de perspectiva em relação ao que vemos no diário: os cinco planos da colheita de tabaco em *A sexta parte do mundo* [Fig. 5] têm por principal interesse o produto e seu transporte, da plantação aos cestos carregados nas costas pelas colhedoras. Tefidé poderia ser uma das seis mulheres que vemos na lavoura, mas a lógica de construção do filme não abre espaço para considerações a respeito de sua personalidade ou das condições em que o trabalho mostrado é realizado – informações aliás, que talvez não agradassem ao contratante Gostorg. Em *A sexta parte do mundo*, são os bens produzidos e recebidos que nos franqueiam acesso aos “instantes etnográficos” das diferentes nacionalidades retratadas, e não o contrário; essas nacionalidades, por sua vez, também foram selecionadas a partir da relação comercial que estabelecem com o

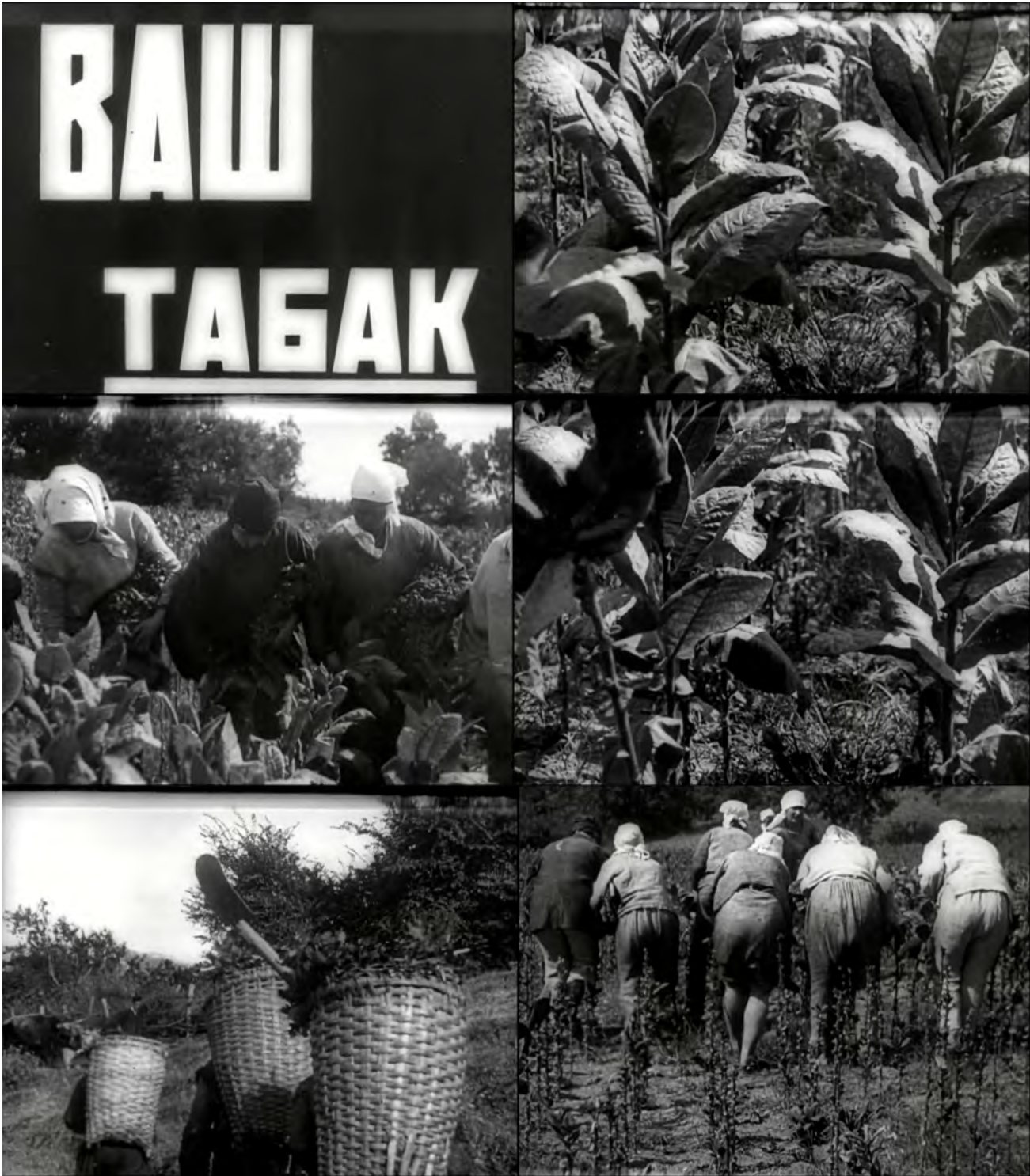


Figura 5: Colheita de tabaco em *A sexta parte do mundo* (1926)

Estado e são apresentadas através do prisma dos produtos que partem de suas mãos ou chegam a elas.

Nesse sentido, é significativa uma alteração realizada no título de uma grande tabela feita por Viértov em seu caderno.²⁹ Inventário de imagens coletadas, divididas em categorias como “vegetação”, “animais”, “aves” e “frutas”, ela fora inicialmente intitulada “Em suas mãos, a sétima parte do mundo” (e não a sexta, aliás). No entanto, o cineasta alterou a frase para “De suas mãos para a sétima parte do mundo”, uma mudança sutil, mas que desloca sua ênfase: ao invés de jogar luz sobre as mãos de um indivíduo possuidor da “sétima parte do mundo”, temos o *movimento* dos bens no centro de nossa atenção, em sua partida das ditas mãos para um amplo espaço ao qual serão lançados.

A partir da década de 1930, Viértov manifestaria a intenção de passar “da produção de filmes poéticos do tipo panorâmico ao trabalho em filmes sobre o comportamento do homem fora do estúdio, em condições naturais”,³⁰ propondo projetos centrados em personagens “com nome e sobrenome”. Em certo sentido, me parece que o relato de seu encontro com Selimé e Tefidé, com seu tratamento particularizado da figura de uma criança explorando os arredores e das condições de vida de uma trabalhadora das lavouras, pertence à trajetória de reflexão criativa que levaria o cineasta, uma década mais tarde, a articular o interesse por essa mudança formal. Assim, a comparação entre a breve presença das colhedoras de tabaco em *A sexta parte do mundo* e as cenas de mãe e filha descritas em seu caderno é um bom exemplo do contraponto entre uma abordagem “panorâmica” (as trabalhadoras apresentadas em conjunto, em poucos planos, em meio a um extenso rol de nacionalidades e cultivos) e o retrato individualizado almejado na década seguinte, centrado em personagens cujo comportamento “fora do estúdio, em condições naturais” (Selimé brincando, Tefidé no trabalho e com a filha) seria privilegiado.

29 RGALI, 2091-2-235, l.71ob.

30 VIÉRTOV, 2022c, p.460.

5. Conclusão

O “diário da Crimeia” condensa em poucas páginas algumas das principais características da prática dos *kinocs* no ciclo de expedições do período. Patrocinada pelo aparato estatal, a viagem tem seu itinerário estabelecido a partir dos interesses do contratante, mas o olhar do cineasta se mantém atento para outros temas ligados à vida da população local, sugerindo reenquadramentos que nos permitem imaginar tanto um “filme de vistas” quanto pequenos retratos etnográficos temáticos. Assim, o documento espelha a prática viertoviana de ampla coleta de materiais que poderiam ser aproveitados também em configurações distintas do plano de montagem originalmente previsto.

E, de fato, essa estratégia seria colocada em prática pelos *kinocs*. Após *A sexta parte do mundo*, o material captado deu origem a uma série de filmes de curta duração centrados nas regiões visitadas e nos bens cuja produção fora registrada, um conjunto extenso cuja relação completa é ainda algo incerta.³¹ E aqui há um detalhe importante: no início de 1927, em meio a uma disputa com o estúdio Sovkinó em torno dos custos de produção de *A sexta parte do mundo*,³² o cineasta escreveria cartas à imprensa elencando alguns dos outros filmes de média e curta metragem que estariam sendo produzidos e que justificariam o montante gasto na produção. Dentre os curtas de cunho etnográfico mencionados, que “já estariam prontos para a montagem”, há justamente a menção a um filme sobre a Crimeia.³³

A julgar pelas informações disponíveis, o curta não chegou a ser realizado. Obviamente, não podemos interpretar o relato de Viértov sobre sua viagem como uma indicação precisa do conteúdo das tomadas efetivamente filmadas na região por

31 Para uma relação preliminar, ver: VIÉRTOV, Dziga. “[Sobre minha demissão]” in: *Cine-Olho*, p.259, nota de rodapé nº22.

32 Ibid., p.254-261.

33 Id. “Pismó v redáktsiu [jurnála *Kino-Front*]”. In: **Iz Nasliédia. Tom 2. Statf i vystupliénia**. Moscou: Eizenchtein-Tsentr, 2008, p.126-127. Texto datado de 16 de fevereiro de 1927.

Kaufman, nem exatamente como um “pré-roteiro” desse possível filme etnográfico. Mas, para além de rico testemunho da “organização mental do que foi visto” operada pelo cineasta em seu trabalho criativo, o “diário da Crimeia” talvez possa ser encarado como um documento que aponta para um *possível* caminho que poderia ter sido seguido por Viértov nesse pequeno filme não-realizado. Em suma, uma amostra compacta e eloquente da metodologia de trabalho e da amplitude dos interesses dos *kinocs* em uma de suas mais ambiciosas empreitadas cinematográficas.

Referências bibliográficas

- GORIATCHÓK, Kirill. **Jízn vrasplôkh: istória sozdánia filma “Tcheloviék s kino-apparátom”**. Moscou: Kinoartel 1895, 2025
- KAUFMAN, Mikhail. S apparátom v stiép (Iz dnevníká operátora). Soviétski Ekrán, nº23, 1º de setembro de 1925.
- KHERSSÓNSKI, Khrisanf. Siômka v Krimú (‘Piésn na kám-nie’). Kino-Jurnal A.R.K, 1925, nº6-7, p.29.
- KUDÍNOV, Borís. Posviaschénie v kinorazviédchtchiki. In: VIÉRTOVA-SVÍLOVA, E. I. e VINOGRÁDOVA, A. L. (orgs.). **Dziga Viértov v vospominániakh sovremiennikov** (Moscou: Iskústvo, 1976), p.112-121.
- LABAKI, Luis Felipe. *O homem com a câmera* (1929) como um filme diário. **Galáxia** (São Paulo, online). Nº46, 2021
- SARKISOVA, Oksana. *Screening Soviet Nationalities: Kultur-films from the Far North to Central Asia*. Londres: I. B. Tauris, 2017.
- SEMACHKÓ, N. A. **Bolcháia meditsínskaia entsiklopédia. Tom 12**. Moscou: Aktsioniérnoe Óbschestvo Soviétskoe Entsiklopédia, 1930.
- VIÉRTOV, Dziga. Predvarítelnaia skhiêma rabót po kartíne Gostorg. In: VIÉRTOV, Dziga; DERIÁBIN, Aleksándr (org.). **Dziga Viértov. Iz Nasliêdia. Tom 1: Dramaturguítcheskie Ópyty**. Moscou: Eizenchtein-Tsentr, 2004, p.103-107.

VIÉRTOV, Dziga. *Chestáia tchast míra. Výpusk piérvi. "Ot kráia do kráia* [Títrovi list]. In: op. cit., p.107-114.

VIÉRTOV, Dziga. Pismó v redáktsiu [jurnála *Kino-Front*]. In: VIÉRTOV, Dziga; KRUJKÔVA, Dária (org.). **Iz Nasliêdia. Tom 2. Statí i vystupliênia**. Moscou: Eizenchtein-Tsentr, 2008, p.126-127.

VIÉRTOV, Dziga. Cine-Olho. In: VIÉRTOV, Dziga; LABAKI, Luis Felipe. **Cine-Olho: manifestos, projetos e outros escritos**. Editora 34, 2022, p.157-181.

VIÉRTOV, Dziga. [Sobre minha demissão]. In: op. cit., p.254-261.

VIÉRTOV, Dziga. Sobre a organização de um laboratório criativo – proposta do autor-diretor D. Viértov. In: op. cit., 459-466.

VIÉRTOV, Dziga. Sobre meu amor pelo homem vivo. In: op. cit., p.551-562.

VIÉRTOV, Dziga. *A canção da tratorista*. In: op. cit., p.606-607.

VIÉRTOV, Dziga. Galeria de retratos. In: op. cit., p.608-610.

VIÉRTOV, Dziga. *Pequena Ánia* (cine-retrato). In: op. cit., p.615-618.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Aleksandr Niévski multifacetado: do percurso histórico à reconstrução soviética

The multifaceted Aleksandr Nevsky: from historical journey to Soviet reconstruction

Autores: Guilherme Faber / Livia Bernardes Marciano
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025
Recebido em: 06/08/2025
Aceito em: 05/10/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.239846>

FABER, Guilherme; MARCIANO, Livia Bernardes.
*Aleksandr Niévski multifacetado: do percurso
histórico à reconstrução soviética.*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 64-88, 2025



Aleksandr Niévski multifacetado: do percurso histórico à reconstrução soviética

Guilherme Faber*
Livia Bernardes Marciano**

Resumo: O filme roteirizado e dirigido por Serguei Eisenstein em 1938, “Alexandr Niévski”, teve como um dos objetivos reabilitar e reintroduzir a figura do santo e príncipe do século XIII como um herói nacional, aproximando-o das temáticas patrióticas em voga nas vésperas do conflito contra a Alemanha nazista, resultantes do projeto stalinista. O presente artigo propõe uma breve revisão histórica sobre a figura de Aleksandr Niévski e sua atuação na Batalha do Gelo em 1242, bem como uma investigação sobre sua representação no filme soviético. Através do levantamento da bibliografia disponível em português, o trabalho tem por finalidade evidenciar paralelos sobre os usos da memória do príncipe na história russa, partindo da Rus e chegando ao período soviético, consolidando uma reinterpretação de sua figura no século XX através da linguagem cinematográfica.

Abstract: Sergei Eisenstein’s 1938 film Alexander Nevsky sought to rehabilitate and reintroduce the thirteenth-century saint and prince as a national hero, situating him within the patriotic discourses cultivated in the late 1930s in anticipation of the conflict with Nazi Germany, as part of the broader Stalinist cultural project. This study undertakes a concise historical review of Alexander Nevsky’s life and his leadership in the 1242 Battle on the Ice, followed by an analysis of his cinematic representation in Eisenstein’s work. Drawing upon the extant Portuguese-language scholarship, it aims to elucidate continuities and transformations in the political uses of the prince’s memory across Russian history – from the medieval Rus polity to the Soviet era – thereby tracing the consolidation of a twentieth-century reinterpretation of his figure through the medium of film.

Palavras-chave: Aleksandr Niévski; Cinema soviético; Serguei Eisenstein; Batalha do gelo

Keywords: Aleksandr Nevsky; Soviet cinema; Sergei Eisenstein; Battle on the ice

A construção histórica de Aleksandr Iaroslávitch Niévski

* Graduando em Letras Russo/Português pela Universidade de São Paulo (USP). <https://lattes.cnpq.br/6172025344373090>; <https://orcid.org/0009-0009-7236-7569>; guilhermefaber@usp.br.

** Graduanda em História pela Universidade de São Paulo (USP). Desenvolve pesquisa de iniciação científica sobre os curtas de Ivan Cardoso da década de 1970 e integra o grupo de estudo "Marxismo e Cultura". <http://lattes.cnpq.br/5161138543537341>; <https://orcid.org/0009-0009-4632-4530>; liviabernardesm@usp.br.

Nascido na cidade de Pereslavl em 1221, Aleksandr Iaroslávitch Niévski (Александр Ярославич Невский) destaca-se como uma das figuras mais polêmicas da Idade Média russa. A escassez de fontes primárias das personalidades medievais geram uma lacunaridade que permite uma maior fabulação na construção de uma narrativa intencionada de seus feitos e atributos. Com Niévski não foi diferente. Mas para compreendermos sua localização na história é necessário, antes, traçar um panorama político do XIII.

No ano de 1206 formava-se um dos maiores impérios da humanidade, o império mongol, unificado por Temuchin, que neste ano adotou o nome Genghis Khan, tornando-se o "soberano legítimo de todos os nômades da Ásia interior".¹ Sob o comando de Genghis Khan, o império conquistou a China, a Ásia Central, o Irã, o Iraque e a estepe ocidental. Porém, após sua morte, o vasto império se dividiu, ficando com Batu Khan o comando de sua porção ocidental, que seria denominada "Horda Dourada". Entre 1237 e 1240, suas incursões incessantes ao nordeste do que viria a se tornar a Rússia expandiram-se e consolidaram seus limites até a derrubada definitiva de Kiev no último ano. No entanto, os mongóis não apenas arrasaram as terras em que impuseram seu domínio, também instituíram um sistema em que

1 Bushkovitch, 2014, p. 43.

Cobravam impostos nas terras russas, sobre as quais exerciam domínio através de uma rede de funcionários (os *baskaki*), estacionados em locais estratégicos com guarnições militares, de onde lançavam ferozes incursões punitivas contra as cidades que demoravam a pagar tributo, fazendo delas exemplos para outras.²

Dentro desse sistema de pagamento de tributos, a Horda permitia que os povos sob jugo mantivessem sua própria religião, seus costumes e sua língua, tendo como expressão a própria colaboração da igreja ortodoxa, que negociou uma isenção de impostos em troca de reconhecimento e orações diretas ao Khan. Esse acordo permitiu que a igreja ganhasse influência durante o período e atraísse camponeses para suas terras, livrando-os do pagamento de impostos e do serviço militar.³ Apesar do domínio se iniciar no século XIII, de acordo com Silva:

Ainda no início do Jugo Mongol sobre a Rússia, o Grão-Príncipe da cidade de Nóvgorod, Yaroslav II Vsevolodovich (1190-1246), não combateu militarmente os cavaleiros mongóis, ao passo que manteve uma relação de aparente aceitação da soberania estrangeira do então Khan da Horda, Batu (1205-1255), um dos netos de Genghis. Contudo, a dominação de Nóvgorod só se concretizou quando o filho de Yaroslav, Alexander Yaroslavich (1221-1263), mais conhecido como Nevsky, assumiu o posto do pai como Grão-Príncipe da cidade de Vladmir, em 1251.⁴

Foi nesse contexto que ocorreram os primeiros feitos grandiosos de Aleksandr Iaroslávitch. Em 1236, assume o governo de Nóvgorod, por meio da convocação de seus habitantes, com o intuito de defender a cidade de ameaças suecas que avançavam em direção às tribos finlandesas do leste. O avanço culminou no desembarque de um exército ao sul do rio Nievá, território novgorodiano, e Aleksandr e seu exército se encaminharam para o combate em 1240, vencendo os suecos e ganhando o epíteto Niévski.⁵

2 Figes, 2022, p. 46.

3 Figes, 2022.

4 Silva, 2017, p. 172-173.

5 Bushkovitch, 2014. Em russo, Невский é uma forma adjetiva do nome do rio Neva (Нева)

Além das ameaças mongóis e suecas nesse período, a região do leste europeu sofria incursões dos Cavaleiros Templários, descendentes de ordens militares dos períodos de cruzada da Igreja Apostólico Romana. No ano de 1198, os Cavaleiros da Cruz, pertencentes à Ordem Santa Maria dos Alemães, passaram a ser denominados Cavaleiros Teutônicos, e em 1225 eles conseguiram uma autorização do Papa e da Polônia para converter os prussianos.⁶ Em 1240, os cruzados alemães já se encontravam em avanço na Livônia e desejavam explorar o desgaste sofridos pelas tropas russas devido às batalhas contra os suecos e mongóis. Nesse mesmo ano, incutiram e dominaram as cidades de Pskov e Izborsk.⁷ Com tal ocorrência, Niévski consegue retomar Pskov ainda em 1240, mas em 1242 os Teutônicos retomam as invasões no território e vencem um destacamento novgorodiano. A guerra durou todo o inverno e, na busca da vitória, os Teutônicos optaram por usar toda a sua força principal, composta por uma cavalaria pesada, por meio do congelado lago Peipus. Os russos se mantiveram posicionados na margem e buscaram não sair de posição, forçando os Teutônicos a batalhar em cima do lago, enquanto mantinham sua cavalaria em reserva. Com o desgaste do conflito, a cavalaria russa emboscou os invasores e obtiveram a vitória, tendo uma baixa de cerca de quatrocentos cavaleiros teutônicos e freando a ameaça templária em solo russo.⁸ Rezende afirma que “Donald Ostrovski, autor de Aleksandr Nevski – Batalha sobre o gelo (1938), atribui esse acréscimo ao filme de Sergei Eisenstein”.⁹

Apesar de a batalha no gelo ter uma grande expressão na contemporaneidade, ela não teve tamanha importância como

e tem como significado “do Nevá”; portanto, sua denominação significa Aleksandr do Nevá.

6 Brandão, 2021.

7 Há discordâncias entre as fontes consultadas acerca da data das primeiras invasões teutônicas, para este trabalho foram adotadas as datações apresentadas por Rezende (2022). Sobre as demais datações, ver: Timothy Dowling. **Russia at War: From the Mongol Conquest to Afghanistan, Chechnya, and Beyond** [2 volumes]. Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2014.

8 Rezende, 2022.

9 Rezende, 2022, n.p.

a anterior, contra os suecos, que foi responsável pela manutenção do comércio de Nóvgorod. Por tal motivo, inclusive, foi mantida, a Aleksandr, a alcunha de Niévski, para rememorar o peso e a importância do conflito.

Com a dissolução da Rus de Kiev, o território se descentralizou em poderes regionais, em que cidades como Nóvgorod gradualmente se distanciaram das culturas e línguas predominantes na Rus Kievana.¹⁰ Outra cidade que cresceu em influência e predominância foi Vladímir, que logo cairia nas mãos da Horda Dourada, agora sediada em Sarai. Batu Khan, aproveitando a fragmentação e as disputas regionais entre os príncipes, oferecia o principado de Vladímir para o governante que se submetesse ao jugo, dando-lhe, teoricamente, a supremacia da região, inclusive sobre Nóvgorod. Em 1252, Niévski viajou para Sarai e fechou um acordo para assumir o principado, que governou até 1263, submetido à soberania da Horda. Silva atesta, inclusive, que

Após uma revolta ocorrida em Nóvgorod, em 1257, contra o censo que a Horda executava ao fim de cada inverno, com intento de tornar a coleta da tamga mais eficiente e precisa, os mongóis retornaram para executar uma punição àquela cidade. Nesse momento, Alexander os acompanhou e auxiliou, ao passo que retornam com os impostos em mãos, narizes e olhos arrancados como punições aos revoltosos.¹¹

No ano de 1262, a fim de conter uma nova revolta contra a Horda, o Berke Khan obrigou o povo russo a formar um exército. Como resultado, Niévski viaja para a Horda com o intuito de convencer o Khan a desistir das ordens dadas. A viagem durou quase um ano e, quando chegou lá, ele adoeceu. Em seu retorno, Aleksandr não resistiu, morrendo em 1263.

Sua vida foi revisitada por diversos momentos históricos e seus atos contrastados de diferentes maneiras. Um dos pontos de tensão narrativa vem da canonização pela Igreja Ortodoxa em 1547. No plano do debate público do período, havia uma vertente que o via como “em conluio com o infiel”,¹² devido aos

¹⁰ Bushkovitch, 2014.

¹¹ Silva, 2017, p. 186.

¹² Figes, 2022, p. 48.

acordos e à convivência para com os mongóis. A igreja, em contrapartida, apresentava uma imagem que o colocava como o realizador de um sacrifício, assim como Cristo, ao barrar os avanços mongóis para o ocidente, protegendo a Rússia e sua fé.¹³

De acordo com José Milhazes (2021), de maneira geral, existem três narrativas acerca de Niévski. A versão canônica santifica sua figura, constatando que, diante do ataque de três frentes ocorridas no século XIII (Ocidente católico, suecos e Império Mongól), nosso herói saiu invicto, ao fazer acordos de paz com o pior inimigo e rechaçar as invasões dos Teutônicos, figurando como um grande diplomata e guerreiro. Outra versão se baseia nos trabalhos do historiador Lev Gumilióv, que focaliza um protagonismo de Niévski na realização da aliança com a Horda, construindo um amálgama entre as culturas de ambos os povos. A terceira coloca enfoque na negatividade de suas ações, como a crueldade e o despotismo, apontando os exageros de sua construção como herói, questionando o real perigo das incursões da Livônia e da batalha contra os Teutônicos, ressaltando a possibilidade que Niévski tinha de resistir aos mongóis e apontando para sua opção de construir uma aliança com o intuito de conseguir poder individual. Ainda é reforçada sua participação na expansão do poder despótico na Rus (p. 43-44).

É evidente o tensionamento presente nas ações de Niévski em seus últimos anos de vida como grão-príncipe de Vladimir, mas Figes (2022) aponta para outra faceta das narrativas apresentadas acima. Quais seriam os impactos da dominação mongol? Para isso, também apresenta três opiniões correntes, que, apesar de apontarem em outra direção, se aproximam e conurbam, em parte, com as narrativas de vida de Aleksandr. Uma delas concebe que a invasão mongol só deixou impactos negativos, apontando as mazelas que os russos passaram no período e propondo a situação de jugo como responsável pelo atraso e pelo distanciamento da “via europeia”,¹⁴ bem como do impedimento de contato com o Renascimento. Outra das

¹³ Figes, 2022.

¹⁴ Figes, 2022, p. 56.

opiniões, proveniente dos eslavófilos do século XIX, propunha que, apesar dos efeitos destrutivos, o distanciamento com o ocidente permitiu que a Rússia preservasse sua “herança bizantina, a antiga cultura eslava e a fé ortodoxa”,¹⁵ afastando-a do secularismo e individualismo do humanismo europeu. Uma terceira aponta para a indiferença e a não-influência dos mongóis na formação do estado e da cultura russa, atestando que eles apenas barbarizaram a região e saíram “sem deixar vestígios”.¹⁶ Essa última seria a opinião de Karamzín e Likhatchóv, argumentando sobre o pouco que os mongóis poderiam agregar. Acerca dessa última corrente, Figes aponta que “esta negação de um legado mongol tem raízes num sentimento de humilhação nacional por um país europeu como a Rússia ter estado sujeito durante tanto tempo ao domínio de um império asiático, que os Russos consideravam culturalmente inferior”.¹⁷

Apesar das polêmicas discussões na busca de uma verdade histórica, é fato que a figura de Niévski foi amplamente utilizada pela nação russa durante todos os séculos posteriores. As lacunas geram uma plasticidade que permitiu a remodelação de seu status durante os diferentes períodos. Em sua dissertação, a pesquisadora Erivoneide Pereira (2014) constrói uma tabela com os dados dos estudos de Maria Ferretti (2009) e nos fornece uma visualização esquemática de sua localização acerca da história russa [quadro 1].¹⁸

De acordo com o exposto, o presente artigo discorre acerca de sua localização e construção no século XX e, mais especificamente, na obra de Serguei Eisenstein, “Aleksandr Niévski” (1938).

15 Figes, 2022, p. 56.

16 *Ibid.*, p. 57.

17 *Ibid.*

18 Ferretti, 2009, p. 39-44 apud Pereira, 2014, p. 45-46.

Quadro 1 – Esquema da representação de Aleksandr Niévski

Momento Histórico	Quem é Aleksandr Niévski?	Representação pictórica
Século XVI (Consolidação da Moscóvia)	Deixa de ser santo local e torna-se um dos santos mais venerados no país.	
Século XVII (Pedro, o Grande)	Ressaltam-se as características de governador do Príncipe e sua condição de defensor das terras russas para validar a guerra contra os suecos e justificar as conquistas territoriais.	Representado com vestes principescas e tributos da realeza ocidental (cetro e coroa), perde a barba, marca típica do projeto petrino.
Século XVIII (Catarina, a Grande)	Personifica o monarca absoluto e o tsar bondoso. Sua figura era explorada para suscitar nos jovens o amor pela pátria.	
Século XIX – início História do Estado Russo (Nikolai Karamzin)	Sua figura é delineada com traços românticos: jovem, bonito, muito inteligente, príncipe sábio, corajoso, herói nacional, defensor da pátria, amado e respeitado pelo povo.	
Século XIX – final (Serguei Uvarov)	Torna-se símbolo da célebre tríade ortodoxia-autocracia-espírito nacionalista. Com a ‘nacionalização’ de Niévski, sua característica de líder é novamente salientada.	Representado com vestes típicas do cavaleiro medieval, recupera a barba.

O contexto de produção de “Aleksandr Niévski” (1938)

A União Soviética, sob a liderança de Stálin entre os anos de 1924-1953, utilizou da linguagem cinematográfica como meio de propaganda do regime, especialmente através das diretrizes do Realismo Socialista, definidas em 1934, no I Congresso da União dos Escritores Soviéticos.¹⁹ O realismo socialista, dado como tarefa aos escritores, define-se enquanto um:

método básico da literatura e da crítica literária soviéticas, exige do artista uma representação verídica, historicamente concreta da realidade em seu desenvolvimento revolucionário. Ademais, a verdade e a integridade histórica da representação artística devem ser acompanhadas pela transformação ideológica e a educação dos trabalhadores no espírito do socialismo.²⁰

Eles buscavam, através de linguagens artísticas, um “método de representação do mundo socialista”²¹ para educar o novo homem. O modelo que nasce da literatura rapidamente se transpõe às demais artes, repudiando a lógica de “arte pela arte” (esteticismo) e imbuindo ao cinema, por exemplo, uma função de instrução e formação das massas. Eisenstein, nessa lógica, acreditava na arte como forma de engajamento político e social.²²

Ainda sobre as questões de produção na URSS, destacamos a trajetória conturbada e contraditória de Eisenstein. Iniciada no teatro, passando pelo engajamento político com o grupo Proletkult nos anos 20 até os momentos de tensões na década de 1930, o diretor viveu diferentes fases de seu trabalho filmográfico a partir das relações ora conturbadas, ora alinhadas com o regime. Aqui, o que interessa é o período em que Eisenstein, após uma viagem à Europa e à América, retorna à União Soviética sob severas críticas repressivas, devido ao seu

19 Hobsbawm, 1987, *apud* Franciscan, 2016.

20 Jdánov, 1934 *apud* Andrade, 2010, p. 162.

21 Andrade, 2010, p. 161.

22 Stelmach; Junior Geller, 2020.

experimentalismo, visto como formalista (associação pejorativa, naquela altura), que culminam com o boicote de vários de seus projetos pelo produtor Boris Chumiátski. A década de 1930 é marcada pela efervescência e rápida mudança nos contextos políticos, sociais e econômicos, com a intensa industrialização, coletivização dos campos²³ e, fundamentalmente, impulsionamento da indústria cinematográfica através do aprimoramento da técnica e do investimento estatal nesta linguagem como a maior e mais importante das artes do regime. Nas palavras de Eisenstein, em seu ensaio “Realização”, publicado em 1939, “o cinema é único porque, no sentido pleno do termo, é um filho do socialismo. [...] em nosso país, o cinema é a mais importante das artes e a de maior poder de massa”.²⁴ A partir deste contexto, o cinema soviético da década se consolidou como um dos principais meios de propaganda ideológica, movimento iniciado no cinema intelectual (vanguardista) dos anos 20. É válido considerar a condição majoritária de analfabetismo da massa proletária, tornando a literatura um meio menos frutífero de disseminação propagandística do regime, pois “em 1920 somente dois a cada cinco adultos sabiam ler”.²⁵

Finalmente, é importante considerarmos as marcas da censura e repressão a Eisenstein também no roteiro de “Aleksandr Niévski”. Em “Memórias imorais” (1987), um compilado de relatos e escritos do diretor, Eisenstein conta sobre o final planejado para a obra, em que Niévski morreria envenenado ao retornar do encontro com os mongóis, em um ato final de auto-humilhação. Sobre a parte suprimida, o diretor explica:

No segmento não realizado do roteiro de Alexandre Nevski, quando a horda de tártaros movimenta-se ameaçadoramente contra a Rússia, após a derrota dos alemães no lago Peipus, Nevski, o vencedor, apressa-se em ir ao seu encontro. Passa humildemente por entre as fogueiras purificadoras, diante da tenda real do Khan, e ajoelha-se diante do próprio Khan, ganhando tempo, através da humildade, para acumular força, de

23 Pereira, 2014, p. 25.

24 Eisenstein, 2002, p. 164-165.

25 Kenez, 1985, p. 73 apud Figes, 2024, p. 546.

modo que esse escravizador de nossa terra possa ser derrubado no futuro, não por sua própria mão, mas por meio da espada de seu descendente e seguidor, Dmitri Donskoi.

Ao afastar-se da horda o príncipe envenenado morre, olhando à sua frente a distante planície de Kulikova. Pavlenko e eu fizemos com que nosso santo guerreiro, a caminho de casa, se desviasse ligeiramente da rota histórica seguida por Aleksandr Iaroslavitch ao regressar ao lar, que ele não conseguiu alcançar.²⁶

Segundo o relato, uma caneta vermelha anotou após a cena de vitória dos russos contra os alemães: “O roteiro termina aqui! – rezava a anotação. – Um príncipe tão esplêndido jamais poderia morrer!”.²⁷ Pode-se intuir uma tentativa dos roteiristas de resolver um dos principais embates narrativos acerca da figura histórica de Niévski: a proposta adiciona um tom de auto-humilhação no ato de negociação com os mongóis. Sua sacralidade, na construção eisensteiniana, ganha contorno através de sua exímia sabedoria enquanto guerreiro e líder que, com paciência, escolheria esperar para “acumular forças” e agir posteriormente, pelo comando do seu descendente. Tal proposição aproxima os roteiristas da visão defendida pela Igreja Ortodoxa.

A parte suprimida do roteiro nos permite entender mais detalhes importantes para a construção de uma “nova” memória de Aleksandr Niévski a partir da obra de Eisenstein, atravessado pelas demandas ideológicas da União Soviética através da figura do herói positivo e dos temas patrióticos.

Usos da memória: o Aleksandr Niévski de Serguei Eisenstein

Na iminência do embate entre a União Soviética e a Alemanha nazista, Eisenstein, junto com o escritor e roteirista Piotr Pavlienko, encabeçaram o projeto cinematográfico que consolidava a proposta stalinista de “reabilitação dos tsares”

²⁶ Eisenstein, 1987, p. 305.

²⁷ 1987, p. 305.

e dos líderes do passado, marcando uma brusca mudança de paradigma ao optar pelo discurso patriótico. De acordo com Figes, o regime stalinista “compreendeu que o orgulho patriótico era uma base mais sólida para a fé popular do que a ideologia marxista”.²⁸ A possibilidade de Eisenstein construir seu próprio herói nacional (graças à falta de documentação sobre Aleksandr Niévski) e o objetivo momentâneo do regime de renacionalizar os símbolos do passado permitiram a realização de um projeto cinematográfico e estético antinazista, partindo das bases do realismo socialista em associação com a linguagem individual do cineasta. A escolha pela adaptação da Batalha do Gelo, em detrimento de outros conflitos de igual ou maior importância no período, também dão pistas para entendermos o projeto de preparação moral e emocional nacionais para o iminente enfrentamento contra a Alemanha. Nesse sentido, Figes adiciona: “Na verdade, o tema do filme era um paralelo tão óbvio com a ameaça nazista que a sua estreia foi adiada depois da assinatura do pacto nazi-soviético em 1939”.²⁹

De acordo com Pereira (2014), a partir dessa “estética” [realismo socialista], o artista deveria transmitir, de modo claro, as premissas defendidas pelo partido, refletir o otimismo que deveria estimular e educar as massas e transparecer o amor pela pátria, sobretudo por meio de temas nacionais”.³⁰ Sem cairmos em reducionismo pela mera estética e agenda definida do programa, é necessário considerar que “Aleksandr Niévski” (1938) contém divergências dos projetos anteriores de Eisenstein e demarca uma novidade em seu percurso. Há um eixo central que guia a trama, o patriotismo, a partir do culto a uma personagem histórica e religiosa subvertida à mensagem do regime socialista, em contraste com suas obras anteriores, que se centravam, em grande parte, ao redor do fervor revolucionário do povo (“O Encouraçado Potemkin” e “A Greve”, ambos lançados em 1925 e “Outubro”, de 1927, são os principais exemplos).

28 Figes, 2022, p. 252.

29 Figes, 2024, p. 597).

30 Pereira, 2014, p. 27.

Destaca-se, portanto, através do viés patriótico e nacionalista, a construção de um herói exemplar e virtuoso, um herói positivo. A partir de uma breve análise da importante obra do cinema sonoro, identificamos os caminhos pelos quais Eisenstein constrói “sua versão” de Aleksandr Niévski. Ao revisitá-lo, opta por defini-lo como um príncipe guerreiro unificador do povo russo, deixando em segundo plano a categoria outrora central na história da Rússia: sua sacralidade.

Desse modo, o herói positivo, temática que perpassa a arte e, principalmente, a literatura russa, divide-se em duas instâncias. De acordo com Gabriela Silva,

A primeira está associada à sua conduta, à coragem, aos princípios éticos e morais elevados, ao altruísmo, entre outros; a segunda está ligada aos seus atributos físicos, que exaltam a força, a destreza e a sanidade do corpo do herói. Essa última característica pode ter maior ou menor ênfase. Se voltarmos para a fonte mitológica desse herói nas *bylinas* nos deparamos com sua principal personagem: o *bogatyř*. Dentre as qualidades mais difundidas dessa personagem folclórica estão a integridade, a modéstia, o senso patriótico, além de uma força física extraordinária, bem como outras características hiperbólicas (um recurso comum nas *bylinas*), utilizadas para proteger o povo de quaisquer ameaças à sua integridade e coesão.³¹

O Aleksandr Niévski de Eisenstein se encaixa no *topos* identificado acima, especialmente com sua “sovietização”, termo de Maria Ferretti.³² abdica-se das representações simbólicas ortodoxas para localizá-lo como líder militar. O comandante Domach Tverdislávich, convidado a assumir a liderança em certa altura do plebiscito, nega o convite e defende a convocação de Niévski, após a tomada de Pskov pelos teutônicos; a proximidade com o território Nóvgorodiano denuncia a gravidade da invasão. A personagem incita, com fervor, que Nóvgorod precisava de uma liderança “com a mão mais forte e a cabeça mais esclarecida”.³³ A figura do herói é construída individualmente enquanto um exímio guerreiro, detentor de grande sabedoria.

³¹ Silva, 2017, p. 14.

³² Ferretti, 2009, p. 47 *apud* Pereira, 2012, p. 48.

³³ Eisenstein, 1938, 00:21:11.



Fig. 1, 2, 3: (Eisenstein, 1938, 1:33:25 – 1:35:25 – 1:35:27)

Ainda em concordância com o projeto do realismo socialista, a exaltação de Niévski não se dá pelos simbolismos religiosos. Eisenstein rejeita as justificativas místicas pelos seus feitos e concede, em alguma medida, a humanização do herói: chora por seu colega abatido durante a emboscada alemã e, no momento do julgamento, após a vitória, é piedoso com os camponeses traidores, por exemplo. São ínfimos os momentos em que Eisenstein coloca em plano fechado os símbolos ortodoxos, destacam-se apenas em bandeiras que os cavaleiros russos carregam na volta à Pskov, após a reconquista da cidade, e antes do julgamento dos capturados. (Fig. 1, 2, 3)

Em contrapartida, a cruz cristã está sempre em foco nas cenas de violência cometidas pelos germânicos, como no massacre do povo de Pskov, especialmente das crianças. A narrativa construída ao longo das composições de cena dos teutônicos é marcada pelas associações e alegorização dos símbolos cristãos através de suas significações nazistas. A mais evidente se dá nos capacetes dos guerreiros, com mãos que constantemente se abaixam emulando a saudação a Hitler ou com garras de águias, símbolos fortemente associados ao nazismo. Ainda na esteira da preparação ideológica do povo soviético para a guerra, a crueldade dos alemães é um dos temas ressaltados durante o filme. Na maioria das cenas estabelece-se uma relação dialética entre a perversidade germânica e a resistência do povo russo, negando a subjugação. Niévski ilustra bem o “pensamento russo-soviético” ao negar o convite dos mongóis e dizer: “morra, mas não largue [nem traia] sua terra natal”.³⁴

³⁴ Eisenstein, 1938, 00:08:24.



Fig. 4, 5: Eisenstein, 1938,
00:28:59 – 00:22:57



As vestes assumem grande centralidade na construção do discurso visual, uma vez que Eisenstein subverte a dinâmica das cores ao associar o branco aos germânicos, com os rostos cobertos na maioria das cenas e sempre cercados de terços, cruzeiros e bandeiras de águias, em contraposição aos heróis da pátria. O exército de Niévski usa tons escuros, que se destacam nas cenas do lago congelado, possuem armaduras “leves”, com função de proteção e sem símbolos religiosos aparentes. A escolha pelas vestes e armas dos russos podem simbolizar, na obra, uma noção de simplicidade dos objetos usados, devido ao povo depositar sua fé na experiência de guerra de Niévski. Mais à frente na obra, o peso da armadura alemã é decisivo para a vitória do povo russo.

Retornando à figura de Niévski, Erivoneide Pereira (2014) nos apresenta uma dinâmica tripartite a partir da construção do herói positivo na obra. Eisenstein divide as qualidades do povo russo entre alguns personagens secundários. De acordo com o próprio diretor, é possível identificar a síntese da mensagem patriótica do filme dividida entre o príncipe e, especialmente, entre Buslá e Gavrílo: “dois de seus companheiros: um nos vinha das crônicas da batalha do Neva; e o outro descenderia de um dos heróis intemporais das canções de gesta de Nóvgorod”.³⁵

Um terceiro elemento interessante para entender a tríade da ideologia soviética impressa no filme é o território. A paisagem parece se comportar na montagem eisensteiniana como um personagem próprio, agregando ao discurso cinematográfico para além da construção plástica. Os planos abertos ressaltam a vastidão e importância do território russo e, ao longo da trama, principalmente no momento de combate contra os alemães, possui uma “ação” de proteção. Mesmo ao considerar que os novgorodianos não conheciam suficientemente aquela

35 Domash Tverdislavich, previamente mencionado, Vassilie Buslá e Gavrílo Oleksitch, assim como outros personagens identificados e que possuem certa relevância na obra, são inspirados em figuras do folclore e/ou presentes no ciclo das Crônicas de Nóvgorod. Eisenstein e sua equipe de produção dedicaram-se a investigar, em narrativas e relatos provenientes da Rus' medieval, os escassos vestígios acerca da figura de Niévski e o confronto contra os suecos.

Eisenstein, 1969, p. 47 apud Pereira, 2014, p. 62.

margem do Lago Peipus, após terem sofrido uma emboscada, Niévski reafirma a necessidade de manterem o combate no local. Posteriormente, é a combinação da armadura pesada dos teutônicos com o gelo do lago que garantem a vitória do príncipe. O território possui a capacidade de defesa do seu povo através da vastidão e dos pontos estratégicos que fornece. Constitui-se, desse modo, uma tríplice relação entre o herói positivo – Aleksandr Niévski –, o povo russo e o dever moral de defesa do território, cobiçado pelo estrangeiro. “A Rússia com suas vastas terras férteis atraíram um invasor”.³⁶ Eisenstein, ao evocar uma das importantes fábulas russas de Krylón, afirma:

“Nossos bosques e montes dançarão” – não é mais apenas uma frase engraçada de uma fábula de Krylov, mas a parte orquestral desempenhada pela paisagem, que tem um papel tão grande no filme como tudo o mais. **Num único ato cinematográfico, o filme funde o povo a um indivíduo, uma cidade ao país.**³⁷

As novidades de “Aleksandr Niévski” dentro da filmografia de Eisenstein

Apesar da novidade técnica de Aleksandr Niévski (1938) estar, em grande parte, associada à montagem vertical, a teoria do discurso interior também está presente na obra analisada a partir da ruptura com o cinema intelectual soviético. Eisenstein, na conferência do Congresso do Sindicato dos Trabalhos Criativos da Cinematografia Soviética de 1935, destaca o cinema sonoro e a oficialização do realismo socialista como os novos problemas da produção cinematográfica.

Como um dos elementos de destaque na conferência, o “discurso interior” surge como um dos novos campos de experimentação das formas de representação do fluxo psicológico das personagens. Nas palavras do diretor, ao elencar os postulados do ultrapassado “cinema intelectual” (vanguardista),

³⁶ Eisenstein, 1938, 00:02:06.

³⁷ 2002, p. 166, grifo nosso.

sendo a maximização do estilo e do conteúdo, ele afirma que “quando estas coisas foram ‘superpostas’ em ‘uma’, era então descoberto o processo do discurso interior como lei básica da construção da forma e da composição”.³⁸ Assim, Eisenstein se incumbiu de representar e anunciar as novidades de uma nova fase em construção no período (1935), o cinema clássico soviético. Futuramente, a montagem vertical, utilizada em “Aleksandr Niévski”, figura dentre as soluções do cinema eisensteiniano como forma de resolver o “problema” do som, entendendo-o a partir de uma relação dialética entre o visual e o sonoro, utilizando-os como contrapontos, não somatórias.

Desse modo, Eisenstein utiliza o discurso interior de maneira multifacetada e multissensorial e localiza seus esforços na construção de um discurso ligado ao patriotismo que utiliza da personalidade heróica central apenas como catalisador da “alma” russa. Apesar do caráter “multi” do herói, vemos em tela alguns momentos de fluxo de pensamento não verbalizado das personagens, especialmente na primeira parte da trama, em que Niévski recusa o convite dos mongóis, ou no momento em que analisa a rede de pesca com angústia (0:31:28). Mesmo sem falas, Eisenstein permite às suas personagens algum nível de individualidade e momentos de fluxo de pensamento.

As diferentes escolhas estilísticas, apesar de autodenominadas como “populares” pelo diretor, simbolizam uma novidade dentro do discurso fílmico pela construção do herói humanizado e pela valorização da experiência sensorial do espectador a partir do som e do sucessivo contraste da imagem em movimento. Na mesma conferência, Eisenstein afirma suas novas proposições na produção prática dos filmes: “A essência está em filmar com expressividade. Devemos nos encaminhar para a forma de maior expressividade e de maior atividade emocional, usando a forma simples e econômica no limite daquilo que expressa o que nos é necessário.”³⁹

Os contrastes utilizados de forma dialética no filme chegam ao seu ápice na sequência do combate, em que a câmera

38 2025, p. 177.

39 2025, p. 197.



Fig. 6, 7: Eisenstein, 1938,
1:03:45 – 1:24:16

alterna entre breves momentos de panorâmicas e *travelling*, especialmente para mostrar o caos e a rápida movimentação física no campo de batalha, ou os corpos sem vida após o confronto (fig. 6, 7).

Tal noção de contraste ultrapassa escolhas como vestes, tons de cinza, expressões das personagens e também se apresenta nas escolhas da montagem, que estabelece uma preferência pela constante mudança de planos, como no momento do pronunciamento do príncipe a Nóvgorod (uma sequência de plano aberto, plano fechado e plano médio) (fig. 8, 9, 10).

A classificação de David Bordwell (2005) dos filmes “Aleksandr Niévski” (1938) e “Ivan, o Terrível” (1944) como marcos da fase tardia de Eisenstein torna-se interessante ao localizar temporalmente, na década de 1930, a aproximação do diretor com o gênero histórico, de grande prestígio no período, e sua expectativa na criação de uma obra artística que encapsula tanto o momento histórico vivido quanto os sistemas próprios da cultura. Estes fatores, somados à política de reabilitação dos tsares, justificam os esforços na retomada dessas personalidades (Niévski e Ivan). Assim, o filme analisado tornou-se “uma homenagem patriótica a um príncipe medieval que enfrentou invasores estrangeiros”.⁴⁰ Ainda em acordo com o historiador e crítico norte-americano, com o sonoro “Aleksandr Niévski”, Eisenstein propõe novas bases estéticas e estruturais para o cinema soviético histórico emergente e lega ao seu próximo projeto, “Ivan, o Terrível”, experimentações mais complexas dentro

⁴⁰ Bordwell, p. 205, 2005, tradução nossa.



Fig. 8, 9,10: Eisenstein, 1938, 0:39:18 – 0:39:22 – 0:39:34

do modelo aplicado em 38 e anunciado em 35, apresentando novas possibilidades de representação da história russa no cinema.

Considerações finais

Ao trabalhar aqui a relação entre história e cinema, foi estabelecida e priorizada uma dinâmica de duas perspectivas centrais sobre Aleksandr Niévski: a primeira, a retirada dos relatos, contos e historiografia passa por um grande período de tensionamento, ora baseado na construção da Igreja Ortodoxa, ora baseado nos vestígios arqueológicos somados aos registros das Crônicas de Nóvgorod. No segundo, Eisenstein, através do cinema, constrói uma outra versão do santo, destacado em suas características heroicas, resgatando um símbolo nacional para a Rússia por novas diretrizes. O projeto eisens-teiniano, além de ter servido aos propósitos propagandísticos da URSS, resultou em uma nova camada na construção memorial desta personagem histórica. Ao retomarmos a tabela elaborada por Erivoneide Pereira (2014) em consonância com a pesquisa de Maria Ferretti (2009), é possível propormos uma complementação do esquema acerca das representações de Niévski:

Quadro 2 – Esquema da representação de Aleksandr Niévski no século XX

Momento Histórico	Quem é Aleksandr Niévski?	Representação pictórica
Século XX (União Soviética)	Perde suas características de santo ortodoxo e se torna um herói positivo. Reabilitado como herói nacional, considerado exímio guerreiro e sábio, ganha contornos pelo discurso patriótico em defesa do seu povo e território.	A barba é mantida, mas pouco pronunciada, com postura ereta e imponente. Sempre de armadura e, majoritariamente, empunhando suas armas, distanciando-se da imagem de santo ortodoxo. ⁴¹

41 Além do filme de 1938, consideramos a representação pictórica de Niévski a partir de moedas e selos comemorativos, monumentos em homenagem ao príncipe e principalmente na medalha da Ordem de Aleksandr Niévski (medalha soviética dada em premiação para méritos militares).

42 Elaborado pelos autores baseado em Pereira (2014).

Os heróis, príncipes, guerreiros e até santos do passado constantemente são revisitados e assumem novas camadas e delimitações de acordo com a mentalidade do “autor da época”. Cristiane Freitas (1997) nos recorda sobre a necessidade de pensarmos as obras artísticas dentro do tempo histórico em que foram produzidas, pois constroem um imaginário “de acordo com as ideias, o gosto e a mentalidade do ‘autor’ em sua época, entra em interação com a mentalidade, com a maneira de viver e de pensar dos consumidores [...]”.⁴³ O cinema, desse modo, constrói e modifica a memória coletiva. Marca clara desse movimento é a valorização e magnitude da Batalha do Gelo (Lago Peipus), onde Eisenstein introduz uma camada de importância ao evento que diverge da historiografia, por exemplo.

Niévski, ao ser trazido novamente ao debate público através das lentes do cinema soviético, nos fornece uma vista sobre o contexto histórico, social e político que o idealizou, bem como a discussão sobre o passado nos permite refletir sobre o presente. Nas palavras de Milhazes (2021):

A idealização desta personagem histórica foi particularmente incentivada há alguns anos, durante e após a Segunda Guerra Mundial, quando Stálin teve de recorrer até a santos ortodoxos para mobilizar o povo da URSS na luta contra a Alemanha nazi. Basta recordar o filme *Alexandre Nevsky* do realizador Serguei Eisenstein. Actualmente, com a chegada de Vladimir Putin ao Kremlin, volta a empolar-se o papel desta figura, em particular no âmbito das campanhas de propaganda contra o chamado Ocidente.⁴⁴

O cinema, portanto, evidencia-se enquanto um meio de transmitir e construir uma memória coletiva através do discurso visual, textual e sonoro, ao considerarmos que “a imagem cinematográfica é por excelência uma analogia do real”.⁴⁵ Eisenstein, ao escolher trabalhar com a figura controversa de Aleksandr Niévski, legou ao presente e ao futuro uma apreensão nova sobre a personagem, especialmente ao propô-la

43 Freitas, 1997, p. 16.

44 Milhazes, 2021, p. 44.

45 Freitas, 1997, p. 17.

dentro de um esquema de partes dependentes entre si (povo e território), fazendo com que seus simbolismos operassem a partir de uma análise detida para além do posto em cena. Eisenstein se consolida na história do cinema por suas contribuições inovadoras acerca da montagem e produção cinematográficas, reflexões críticas às propostas estéticas e temáticas de sua época. Em uma perspectiva halbwachsiana, o *Niévski* criado por Eisenstein enquadra-se como uma potente criação de memória coletiva, ao resgatar o príncipe como uma figura mítica e religiosa central no imaginário identitário russo.

Finalmente, como vimos, Aleksandr Niévski se mantém atual ao permitir incursões ilimitadas sobre seu conteúdo e contextos de produção, debatendo questões do passado e do presente, estabelecendo-se como uma das grandes obras do início do cinema sonoro.

Fonte

ALEKSANDR NIÉVSKI. Direção: Serguei Eisenstein; Dmitri Vasilyev. Roteiro: Serguei Eisenstein; Pyotr Pavlenko. Elenco: Nikolai Cherkasov, Nikolai Okhlopkov, Andrei Abrikosov, Dmitri Orlov. União Soviética: Mosfilm, 1938. (112 min), legendado.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Homero Freitas de. O realismo socialista e suas (in)definições. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 15, n. 13, p. 152–165, 2010.

BORDWELL, David. **The Cinema of Eisenstein**. New York: Routledge (Taylor & Francis Group), 2005.

BRANDÃO, Renato Pereira. **Guerra de Cristo na Terra de Santa Cruz: Os Cavaleiros Templários e a Expansão Ultramarina Ibérica**. São Paulo: Editora Dialética, 2021.

BUSHKOVITCH, Paul. **História concisa da Rússia**. São Paulo: Edipro, 2015.

CABRAL, Marcelo Grimm. **Eisenstein e a Psicologia da Arte**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. Tradução de Teresa Ottoni.

EISENSTEIN, Serguei. **Memórias Imorais: uma autobiografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura.

FREITAS, Cristiane. Da memória ao cinema. **Revista Logos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 16–19, 1997.

FIGES, Orlando. **A história da Rússia**. São Geraldo: Don Quixote, 2022.

FIGES, Orlando. **Uma história cultural da Rússia**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2024. Tradução de Maria Beatriz de Medina.

FRANCISCON, Moisés Wagner. O cinema soviético como arena. **Revista Tempo, Espaço, Linguagem (Tel)**, Irati, v. 7, n. 1, p. 107-150, jun. 2016.

MILHAZES, José. **A mais breve história da Rússia – Dos Esclavos a Putin**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2021,

PEREIRA, Erivoneide Marlene de Barros. **A cinematografia de Serguei Eisenstein: imagem, som e sentido em Aleksandr Niévski**. 2014. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

REZENDE, Paulo Ernani Rezende de. **Para entender a Rússia primitiva: Dos varegues escandinavos a Pedro, o Grande**. Porto Alegre: Libretos, 2022.

SILVA, Gabriela Soares. **Utopia e declínio: a ruptura do paradigma do herói positivo nas obras de V. Aksiónov, V. Eroféev e V. Makánin**. 2016. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SILVA, José Mateus Barbosa da. A Representação dos mongóis em Alexander Nevsky, de Sergei Eisenstein. **Cadernos de História UFPE**, Pernambuco, v. 12, n. 12, p. 171-189, 3 jan. 2017.

STELMACH, Yuri Leonardo Rosa; GELLER JUNIOR, Lúcio. O

príncipe e o poeta: o passado russo e transcaucásio pelas lentes de Sergei Eisenstein e Parajanov. **Em Tempo de Histórias**, Brasília, v. 1, n. 37, p. 369-389, 3 dez. 2020.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2025.

**Vária caminha sob escombros:
os ditames do “cinema para
milhões” na mise-en-scène de
Boris Barnet**

***Varia walks under the rubble:
the dictates of “cinema for
millions” in Boris Barnet’s
mise-en-scène***

Autor: Nuno Lindoso
Universidade Federal Fluminense
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025
Recebido em: 28/09/2025
Aceito em: 01/11/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.241523>

LINDOSO, Nuno.

*Vária caminha sob escombros: Boris Barnet e os ditames
do “cinema para milhões” na mise-en-scène de Odnajdy notchiu.*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp.90-108, 2025



Vária caminha sob escombros: os ditames do “cinema para milhões” na mise-en-scène de Boris Barnet

Nuno Lindoso*

Resumo: O presente artigo analisa três sequências do filme *Odnajdy notchiu*, de modo a investigar o grau de adesão do diretor Boris Barnet aos ditames do “cinema para milhões” – conjunto de regras de forma e conteúdo que passou a guiar a produção cinematográfica soviética a partir da segunda metade da década de 1930 para alinhar os filmes às demandas impostas pelo Realismo Socialista.

Abstract: This article analyzes three sequences from the film “Odnajdy notchiu” to investigate director Boris Barnet’s adherence to the dictates of “cinema for millions”—a set of rules of form and content that began to guide Soviet film production from the second half of the 1930s onward, aligning films with the demands of Socialist Realism.

Palavras-chave: Análise fílmica; Cinema para milhões; Stalinismo
Keywords: Film analysis; Cinema for millions; Stalinism

* Graduado em Ciências Sociais e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL), é realizador e curador audiovisual. No mestrado estudou as relações entre performance, masculinidade e identidade regional em filmes nordestinos. Atualmente é doutorando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense (UFF), onde desenvolve uma pesquisa sobre a produção cinematográfica do diretor russo-soviético Boris Barnet na década de 1940. <http://lattes.cnpq.br/2128242178238666>; <https://orcid.org/0009-0009-1505-6035>; balducci.vu@gmail.com

União Soviética, 1944. A invasão nazista à URSS se aproximava de seu quarto ano, deixando um rastro de destruição e morte. Porém, um ano antes, a maré da guerra havia virado a favor dos Aliados, após a vitória soviética na Batalha de Stalingrado (1942-1943).¹ Sob ordens de Ivan Bolchakov, então presidente do Comitê de Cinema, os dois maiores estúdios soviéticos, Mosfilm e Lenfilm, foram evacuados para a RSS Cazaque, em 1942. Porém, com as sucessivas vitórias soviéticas nos dois anos seguintes, a partir de 1944 os estúdios foram aos poucos retornando para suas sedes de origem, Moscou e Leningrado, respectivamente, junto a todo seu maquinário e pessoal. No entanto, nem todos os profissionais são autorizados a retornarem. Após seu filme *Slavnyi malyi* (1943)² não ter recebido licença de exibição e ter sido arquivado pelo Comitê de Cinema, Boris Barnet, ao invés de retornar para Moscou, recebeu a incumbência das autoridades cinematográficas de ir para Erevã, na República Soviética da Armênia, para filmar um roteiro ambientado em Stalingrado³ (Aleksandrovna,

1 O termo “Aliados” se refere à aliança militar entre Reino Unido, França, Estados Unidos e União Soviética contra as forças dos eixos liderados por Alemanha, Itália e Japão. Já a Batalha de Stalingrado ocorreu na cidade de mesmo nome na extinta União Soviética e foi marcada pelo elevado número de baixas dos dois lados e por sua importância estratégica e simbólica, por ser uma cidade industrial e por levar o nome de Stálin.

2 Segundo Svetlana Aleksandrovna, o filme teve seu lançamento vetado pelo Comitê de Cinema por sua versão final ter sido considerada “ideologicamente irrelevante”. De acordo com a autora, a mudança de rumo da guerra tornou inapropriado apresentar a URSS como dependente de ajuda estrangeira, conforme foi apresentado no filme.

3 Essa perspectiva de um período de exílio interno sofrido por Boris Barnet é sugerida na

2019). As filmagens ocorreram nos estúdios em Erevã⁴ e em locações na cidade de Stalingrado.

O filme apresenta a história de três pilotos de um bombardeiro que, após terem a aeronave abatida pelos alemães, são salvos por um casal de idosos e pela jovem Vária (papel de estreia da atriz Irina Radtchenko), que residem nas ruínas de uma escola. Quando a escola em que moram se torna um quartel-general (QG) alemão, a mando do Comandante Belts (interpretado pelo próprio Boris Barnet), Vária os esconde no sótão de um edifício vizinho. Desconfiado e buscando a localização dos pilotos, um sargento subordinado a Belts passa a perseguir Vária. Seguindo-a até o sótão, o sargento descobre o esconderijo, mas é morto pela jovem, o que permite aos pilotos escaparem. Como punição, Belts a tortura pouco antes da chegada do Exército Vermelho. Após a cidade ser libertada, um dos pilotos retorna à escola e reencontra Vária viva, mas em estado de choque devido às punições sofridas.

A trama se desenvolve em praticamente três cenários: a escola, tornada QG nazista, os fundos da escola, que dão para ruínas da cidade, e o sótão do prédio, onde se escondem os pilotos. A única exceção é o cenário do circo, onde se passa uma única cena. Enquanto o QG, o sótão e o circo são cenários produzidos em estúdio, os planos das ruínas e da escadaria foram filmados em locações reais na Stalingrado libertada da ocupação nazista menos de dois anos antes. Uma ação se repete em três momentos diferentes do filme: Vária sai da escola, atravessa vários escombros, sobe três andares de escada até chegar a um sótão onde os pilotos estão escondidos. Essa mesma ação se repete em três ocasiões. Na primeira vez, vemos Vária pegar uma velha caneca e enchê-la na torneira de uma pia, de onde sai um fio fino de água, para, em seguida, caminhar descalça sobre as ruínas até um edifício vizinho, onde estão refugiados os três pilotos feridos. Na segunda vez, o sargento

tese de Svetlana Aleksandrovna, porém, como aponta o historiador Jamie Miller, uma das características da gestão de Ivan Bolchakov foi o incentivo ao desenvolvimento de estúdios nas repúblicas "periféricas" da URSS.

4 Na época, capital da República Soviética da Armênia, então parte da URSS. Hoje é capital da Armênia independente.

alemão segue Vária sorrateiramente até a entrada do sótão. Na terceira, após o desaparecimento do sargento, os alemães o procuram com a ajuda de um cão farejador que os leva até a entrada do sótão onde jaz o cadáver do militar assassinado por Vária. Analiso, abaixo, a primeira sequência, no intervalo entre os planos de Vária saindo do QG e os planos posteriores dela entregando a água aos pilotos no sótão. (fig. 1-12)

Nesta sequência, dividida em oito planos, acompanhamos a angústia de Vária por ter que levar água para os pilotos sem ser descoberta pelos ocupantes. No primeiro plano (Figura 1), temos um ângulo em *plongée*, que capta Vária saindo do ambiente escuro do QG em direção ao espaço aberto. A personagem parece temerosa, vacilando os passos. No segundo plano (Figura 2), ainda em *plongée*, temos um ângulo mais aproximado que permite perceber mais de perto o rosto angustiado da personagem que se movimenta devagar, como se vacilasse. No terceiro plano (Figuras 3, 4 e 5), um *travelling* em plano aberto acompanha o caminhar convicto de Vária até a entrada do edifício. Aqui, é perceptível o cenário de destruição causado pela guerra. A imagem desoladora dos escombros contrasta com a figura frágil da protagonista, vestida de branco, descalça e carregando um caneco com água. O quarto plano (Figura 6) apresenta um *plongée* do alto da escadaria do prédio, captando a aproximação de Vária e antecedendo o esforço que ela fará ao subir. No quinto plano (Figuras 7, 8 e 9), em ângulo aberto, vemos que Vária entra no edifício por um buraco na parede, com a câmera acompanhando, em movimento ascendente, sua caminhada pela escada. Sua subida é registrada também no sexto plano (Figura 10), através de sua sombra na parede, onde vemos uma grade de um corrimão retorcido. Aqui, temos um plano que nos remete aos filmes alemães dos anos de 1920, favorecendo uma composição que não prioriza a simetria nem o efeito de realismo.⁵ Já no sétimo plano (Figura

5 Essa referência aos filmes alemães da década de 1920 não é fruto do acaso. O Comissariado de Instrução foi responsável por importar muitas produções alemãs e distribuí-las nas salas de cinema nos anos de vigência da Nova Política Econômica (1924-1928) na URSS. Numa entrevista concedida a Georges Sadoul, em 1959, mas publicada apenas na edição de número 169 da revista *Cahiers du Cinéma*, em 1965, Boris Barnet falou sobre a influência que teve dos filmes alemães para escrever o roteiro e codirigir, com Fiódor Ostep, *Miss Mend*, seu primeiro longa, em 1926.



1



2



3



4



5



6



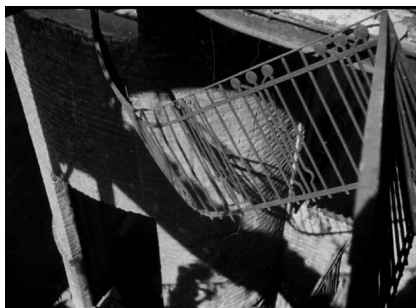
7



8



9



10



12



13

Vária leva águas aos pilotos



Figura 13



Figura 14

11), um *plongée* filma o mesmo movimento, só que tendo a personagem em primeiro plano, com as ruínas de outras residências ao fundo. A sequência se encerra no oitavo plano (Figura 12), em que, a partir de um ângulo distanciado, temos uma visão mais geral do edifício, com Vária entrando no sótão. Aqui, é possível ver com mais amplitude o cenário de destruição que ronda a antiga escola, com várias edificações deterioradas e em ruínas. Neste último plano, Barnet faz uma referência ao seu filme *A casa da praça Trubnaia* (1928).

No filme de 1928, é filmada a ação dos moradores numa escadaria de maneira semelhante, em *plongée* seguido de um plano geral (Figuras 13 e 14). O *plongée* é num ângulo bastante inclinado, gerando uma sensação de vertigem, enquanto a escadaria é evidentemente montada em estúdio, tendo um aspecto teatral. No filme de 1944, Barnet incorpora características do realismo, filmando em externas, em *plongée*, num ângulo que privilegia a harmonia e simetria das formas. Porém, a sequência de *Odnajdy notchiu* revela o empreendimento cinematográfico de Boris Barnet como um diretor preocupado em com-

binar efeitos dramáticos e visuais em suas cenas, sem fazer uso da psicologização que pudesse justificar a ação dos personagens, mas priorizando o movimento dos corpos no espaço. A referência à fase silenciosa e, portanto, ao cinema de inspiração kulechoviana de Boris Barnet é mais evidente nos planos da escadaria, nos quais a personagem Vária torna-se praticamente mais um elemento de composição do espaço (Figuras 11 e 12). Refiro-me ao cinema kulechoviano tendo em vista menos a sua visão de montagem e mais a sua perspectiva em relação ao ator, na fusão entre cenário e personagem no quadro, em que o rosto do ator não visa representar um estado psicologicamente interior do personagem, mas parte de

um jogo cênico. Para Kulechov, o ator tinha que ter ciência de seus movimentos e gestos no plano, mantendo uma relação de consciência constante de seu corpo com a câmera e a montagem durante sua interpretação.⁶

Essa consciência parece guiar os movimentos e gestos de Irina Radtchenko, ao se apresentar como uma figura aparentemente frágil, trajada com vestido branco, descalça e carregando uma caneca com água, através de um cenário desolador de destruição, contrastando com a coragem de sua ação ao arriscar sua vida para levar água aos pilotos feridos. Radtchenko prioriza os gestos e o movimento do corpo, em vez de uma psicologização de sua personagem. Corpo e espaço são, aqui, indissociáveis no seu efeito emocional associado às curvas dramáticas do roteiro. Sabemos que sua família foi morta pelos nazistas, mas esse acontecimento não é o motor da personagem. Em nenhum momento é sugerido que ela busca justiça ou vingança, nem que seja movida por uma convicção ideológica, comum a personagens do período. Seu impulso parece vir de um senso de solidariedade e cooperação que não parte, necessariamente, de uma experiência do passado da personagem. Na sequência acima, isso fica mais evidente nos movimentos da atriz, que parece inicialmente vacilar, quase como se avaliasse o risco da empreitada, mas esse processo é feito pelo corpo, tanto pelos passos lentos como pelo movimento do rosto e por seu olhar, para, em seguida, ganhar um impulso que a leva a subir de uma só vez a escadaria até o sótão. Não sabemos o que se passa em sua cabeça, apenas vemos o movimento de seu corpo. Enquanto encontra-se sob a proteção das sombras na porta do QG (Figuras 1 e 2), seu corpo vacila como se ela tivesse a opção de desistir, mas a partir do momento em que se encontra a céu aberto, não há tempo para dúvida, e ela dispara em direção a seu objetivo.

Aqui é possível fazer uma correlação entre a performance de Irina e o repertório dramático de Boris Barnet a partir das contribuições de Stanislávski e Kulechov. Ainda adolescente, Barnet trabalhou como assistente de aderecista no Teatro de Arte de

⁶ Levaco, 1974.

Moscou (TAM), e teve contato, nessa época, com Kostantin Stanislávski (1863-1938) e com seus célebres discípulos: Evguêni Vakhtangov (1883-1922) e Mikhail Tchekhov (1891-1955).⁷ Tchekhov se tornaria o grande difusor no Ocidente da percepção stanislavskiana sobre atuação, que seria posteriormente reelaborada nos EUA e popularizada como “O método”, e que formaria a geração de atores hollywoodianos do pós-Segunda Guerra Mundial, transformando a interpretação naturalista em sinônimo de interpretação cinematográfica. Apesar de Barnet ter tido contato com essa primeira fase de Stanislávski, nos interessa a influência das ideias do teatrólogo russo no contexto soviético dos anos de 1920, período em que passou a desenvolver uma visão própria do melodrama teatral. Na época, a encenação de melodramas franceses fazia grande sucesso entre o público soviético, com as peças de origem burguesa ganhando conteúdos revolucionários e proletários, como modo de propagar o regime bolchevique e sendo incentivados e apoiados pelo Comissariado para Instrução, sob o comando de Anatóli Lunatcharski. É nesse contexto que Stanislávski atualiza o gênero teatral no contexto do Teatro de Arte de Moscou, ao compreender o melodrama não pelo excesso, mas pela exposição das “paixões que constituem a força motiva da ação dos personagens” e caracterizado por “seu método de movimento ou jogo das emoções no palco”.⁸ Segundo a perspectiva stanislavskiana, o melodrama é, sobretudo, um gênero da ação e da emoção, requerendo que atores interpretem tipos sociais específicos sem traços psicológicos particulares. Para o teatrólogo, esses papéis, longe de serem simples e fáceis de serem interpretados, eram complexos e deviam estar a cargo de atores experientes, conscientes de seus movimentos e gestos em cena.⁹

Após a Guerra Civil Russa (1918-1922), Barnet tentou se tornar aluno de Vsevolod Meyerhold (1874-1940) – na época, o teatrólogo de maior evidência na URSS, devido à sua oposição

⁷ Eisenschitz, 2024.

⁸ Camargo, 2007, p. 1-2.

⁹ Camargo, 2020.

ao que Leonid Andrêiev chamou de “dramas internos da alma”, buscando uma metodologia que priorizava o corpo do ator.¹⁰

Barnet é recusado, o que o leva a buscar admissão, em 1923, na oficina do cineasta Liev Kulechov (1899-1970). As oficinas de Kulechov combinavam técnicas de atuação do teatro de Meyerhold com a análise da atuação cinematográfica desenvolvida por D.W. Griffith em seus filmes. Em seu ateliê, Kulechov priorizava, nos ensaios, que os atores praticassem esportes, treinassem malabarismo, técnicas circenses e até direção automobilística; portanto, eram práticas que priorizavam o corpo em vez de uma psicologização e dicção (Eisenschitz, 2024). Kulechov, longe de tomar partido na polêmica da polarização entre alma e corpo defendida por Andrêiev e Meyerhold,¹¹ buscou, em sua oficina, formar atores com a consciência de direção e montagem. Para ele, os gestos e movimentos que um ator faz no plano precisam ser executados tendo a ciência do enquadramento da câmera e sua posterior organização feita durante a montagem.¹²

Apesar de os objetivos e as propostas estéticas serem profundamente distintos, essa recusa na individualização psicológica defendida por esses artistas vanguardistas encontra certa consonância com a perspectiva de atuação de Boris Chumiatski, em que o ator deveria se limitar a representar “tipos sociais”, evitando nuances em suas interpretações. Como forma de adaptar ao cinema as prescrições do Realismo Socialista, Chumiatski, um político sem experiência na atividade cinematográfica, mas que seria nomeado por Stálin presidente do *Soiuzkino* (departamento estatal responsável pela atividade cinematográfica), e posteriormente substituído pelo Comitê de Cinema, elaborou a noção de “cinema para milhões” em artigos e em um livro de mesmo nome, nos quais descrevia sua visão do que deveria ser o filme soviético: ausência

10 Muitos autores questionam essa oposição de Meyerhold a Stanislávski em relação à ênfase na psicologização dos personagens como, no livro *Gestual, teatro e melodrama*, de Robson Corrêa Camargo (2020).

11 Leonid Andrêiev, escritor e ensaísta russo, defendia um tipo de atuação teatral que enfatizasse um monólogo interior do personagem.

12 Levaco, 1974.

de montagem em descontinuidade (que caracterizou os filmes da década de 1920), roteiros com enredos simples e conhecidos pelo grande público, linearidade narrativa e o uso instrumental do ator, reduzindo-o a interpretar modelos e tipos sociais, sem a necessidade de nuances e detalhes que o singularizariam, visando o entretenimento e o engajamento das massas a partir da identificação com figuras heroicas.¹³

Apesar de sua prisão e posterior execução, suas ideias passaram a ser incorporadas pela indústria, especialmente durante a gestão de Ivan Bolchakov à frente do Comité de Cinema a partir de 1939.¹⁴

A visão de Chumiatski foi bastante influenciada pelas duas viagens que fez aos estúdios de Hollywood na década de 1930. Sua ideia de “cinema para milhões” buscava, ao mesmo tempo, produzir filmes de entretenimento e corresponder às exigências ideológicas do regime por autolegitimação. Por influência de suas observações sobre a divisão do trabalho em Hollywood, passou a ressignificar o papel do produtor na organização e produção de um filme, aumentando sua influência no processo criativo junto ao diretor, e também a necessidade de especialização dos profissionais em suas funções numa determinada produção, o que incluía o elenco.¹⁵ Portanto, para as produções do “cinema para milhões”, era necessário convocar atores experientes, vindos do teatro e dos recém-criados cursos técnicos e universitários de cinema. A interpretação dos modelos e tipos sociais não deveria ser tarefa para atores inexperientes, mas, ao contrário, para pessoal qualificado e formado nos institutos superiores de cinema.¹⁶

Barnet, sem nunca ter se filiado a uma tendência específica na década de 1920, seja às ideias de Meyerhold, Stanislávski ou da Fábrica do Ator Excêntrico (FEKS), colaborou com sua tendência a misturar atores de diferentes escolas dramáticas.¹⁷

¹³ Miller, 2010.

¹⁴ Miller, 2010.

¹⁵ Miller, 2010.

¹⁶ Miller, 2010.

¹⁷ Aleksandrovna, 2019.

O contexto da guerra colaborou ainda mais efetivamente para misturar atores de diferentes tendências, devido à evacuação e fusão dos dois maiores estúdios do país em Alma-Ata. A escolha da atriz Irina Radtchenko para o papel de Vária é bastante representativa desse momento. Aluna da turma de atuação da VGIK¹⁸ de 1941, ano da invasão nazista à URSS, se viu alçada, antes mesmo de concluir os estudos, a protagonista de uma produção de um estúdio periférico (Yerevan Kinostudia), mas trabalhando com um diretor experiente, Boris Barnet, a partir do roteiro do dramaturgo e ex-colaborador da FEKS, Fiódor Knorre.¹⁹ Essa colaboração de uma estudante da VGIK com um ex-aluno de Kulechov e um dramaturgo da FEKS não foi um caso isolado nas produções da época. Em seu filme anterior, *Slavnyi Malyi* (1943), Barnet trabalhou também com uma aluna do curso de atuação do estúdio Lenfilm, Ekaterina Sipavina, que contracenaria com o ator veterano e ex-aluno de Meyerhold, Nikolai Bugaliubov. Com exceção de Radtchenko, todos os outros papéis foram dados a atores experientes do teatro e do cinema soviético dos anos de 1930. Porém, é bom lembrar que a participação na escolha desses elencos por parte do diretor era limitada, visto que, muitas vezes, as indicações vinham de cima, sendo de responsabilidade dos departamentos subordinados ao Comitê de Cinema e da chefia dos estúdios.²⁰

O circo dos derrotados

Os outros moradores da escola são tipos sociais bem definidos: um médico, um professor, um ator, um ex-agitador político

¹⁸ Instituto Superior Estatal de Cinematografia.

¹⁹ Em relação ao roteiro, foi desde a centralização das atividades cinematográficas em torno do Comitê de Cinema que as ideias passaram a partir dos departamentos de roteiro do órgão, e não mais dos estúdios, com os diretores e roteiristas dos estúdios intervindo apenas numa etapa posterior, e passível de aceitação ou não do Comitê. Segundo Jamier Miller, o planejamento temático, que estabelecia temas a serem abordados nos filmes, era uma tentativa de impor a produção cinematográfica à lógica de planejamento econômico mais amplo. Por conta disso, durante todo o período stalinista, a atividade de roteirista era ofertada quase que exclusivamente a escritores e roteiristas experientes, impossibilitando a inserção de jovens roteiristas recém-formados nas escolas de cinema.

²⁰ Miller, 2010.



15



16

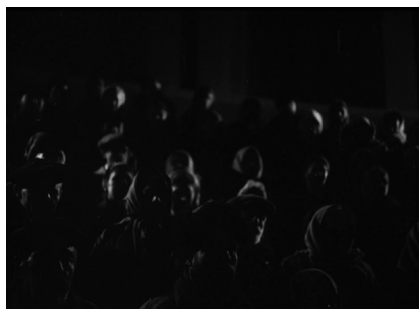


17

e uma anciã de aparência camponesa. Com exceção de uma criança órfã, são pessoas em idade mais avançada e expoentes da vida soviética cotidiana. O médico, o professor, o ator e o ex-agitador político parecem ser referências diretas ao progressismo dos anos da Nova Política Econômica. Passados vinte anos, todos se encontram já velhos, abandonados numa escola em ruínas em meio à guerra. Já os alemães são personagens viris e de aspecto soturno. Belts e seu sargento subordinado são os únicos personagens alemães com fala, os outros apenas figuram no cenário, o que é reforçado pela escolha de encenação, que os mantém sempre distantes, nas sombras, nos impedindo de ver a expressão de seus rostos (Figura 20). O Comandante Belts é apresentado como um oficial exausto de sua atividade. Isso, porém, não o coloca em dúvida quanto ao seu dever. É no estado do seu figurino que se apresenta o processo de decadência do exército do III Reich perante a resistência soviética, representada por Vária e o professor. Na figura cansada de Belts (Figura 17) revela-se a imagem do jovem viril e atraente que foi no passado, o que é reforçado pela aparência de Boris Barnet, ex-boxeador, que começou a carreira como ator interpretando personagens viris, como o cowboy em *As aventuras de Mr. West no país dos bolcheviques* (1924), e o jornalista-fisiculturista em *Miss Mend* (1926). (Figuras 15 e 16, respectivamente).²¹

Já os três pilotos soviéticos também apresentam um perfil viril, porém, de personalidade genérica. Homens patrióticos, práticos,

²¹ Filmes que resultaram da oficina de atuação de Liev Kulechov. O primeiro dirigido pelo próprio Kulechov e o segundo por Fiódor Ostep e Boris Barnet.



18



19



20

ideologicamente convictos e sem traço de personalidade, representantes diretos dos personagens com ausência de nuances defendidos por Boris Chumiatski no “cinema para milhões”. Ao contrário deles, Vária não representa nenhum “tipo social”. Ela não é a imagem da feminista dos anos da NEP, nem membro da *intelligentsia*, nem uma stakhanovista dos anos dos Planos Quinquenais.²² Vária é uma heroína barnetiana, e se aproxima da construção de personagens como Marúsia e Kátia (protagonistas de *Staryi naezdnik*, 1940, e *Slavnyi malyi*, 1942, respectivamente). O que fica evidente, aqui, é o interesse de Barnet por personagens vulneráveis. São neles que, na escuridão do cenário, a luz incide em seus rostos para revelar uma coragem descomunal que contrasta com sua aparência física. Numa cena, o Comandante Belts obriga ator e professor a convencerem os outros civis a não resistirem aos ocupantes nazistas.

O local escolhido pelo oficial alemão é um circo abandonado, com os civis sentados no lado mais escuro da arquibancada, dificultando a identificação de seus rostos (Figura 18). Já o Comandante Belts e outros soldados nazistas se postam à beira do palco no lado oposto (Figura 19), também com pouca iluminação, esperando a fala dos dois, mas acabam surpreendidos por um discurso de apelo à resistência antifascista por parte do professor. Belts não impede o discurso e aguarda o professor terminar para, em seguida, matá-lo na frente do público. O que mais chama a atenção nessa cena é o povo como

²² Bernard Eisenschitz (2024) aponta Lilian Gish como inspiração para a personagem de Irina Radtchenko.

público que assiste ao discurso do professor. Na escuridão da arquibancada, predomina o silêncio e o anonimato dos presentes. A passividade e silêncio do público são rompidos quando o professor muda o discurso de colaboração para o de reação contra os nazistas, e os presentes respondem com aplausos e gritos de apoio. Com isso, o professor e o ator encontram sua redenção perante o povo que os observa. A reação dos alemães à situação é atirar contra a multidão, e nos remete ao assassinato dos grevistas em *A greve* (1925), de Eisenstein. Porém, ao contrário do massacre à luz do dia efetuada pela guarda tsarista no filme de Eisenstein, aqui, o fuzilamento acontece na penumbra, reforçando a estética sombria e quase expressionista na representação do terror nazista por Boris Barnet. Numa postura que remete ao texto *Da abjeção*, de Jacques Rivette (escrito uma década depois), Barnet se nega a filmar os cadáveres de seus personagens.

Reação parecida à do professor – e igualmente suicida – tem Vária, ao matar o sargento alemão quando este descobre o esconderijo dos pilotos. Porém, ao contrário da cena do circo, filmada de maneira a privilegiar o discurso do personagem, a cena dos lençóis demonstra-se mais complexa em seu jogo cênico. (Fig. 21-37)

Nesta sequência, acompanhamos Vária sendo seguida pelo sargento, que descobre o esconderijo dos pilotos. No primeiro plano (Figura 21), um *plongée* capta a chegada de Vária ao sótão com uma bacia com lençóis limpos. Um buraco causado por um bombardeio a obrigada a usar uma tábua para atravessar para o lado oposto do sótão. A tábua é uma espécie de ponte entre o QG nazista e o mundo protegido por Vária. No segundo plano (Figura 22), Vária trata um dos pilotos que se encontra em sono profundo e segurando uma arma. No terceiro plano (Figura 23), o sargento tenta entrar no recinto de maneira sorrateira para espionar Vária. No quarto plano (Figura 24), Vária ouve um barulho que revela a presença do sargento. Ela, então, pega a arma do piloto, que permanece em sono profundo. No quinto plano (Figura 25), Vária expõe o rosto com cuidado para investigar o barulho. Já no sexto plano (Figura 26), o Sargento aponta sua metralhadora em direção a Vária,



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37

Vária recolhe os lençóis.

mas sem mostrar o rosto. O sétimo plano (Figura 27) é fechado no rosto de Vária identificando o sargento, que no oitavo plano (Figura 28) revela parcialmente seu rosto e manda que ela tire os lençóis do varal. No nono plano (Figura 29), Vária começa a liberar o varal aos poucos, começando pelo lado oposto onde está o piloto. No décimo plano (Figura 30), o sargento manda que ela se apresse. No décimo primeiro plano (Figura 31), um *close* do rosto de Vária revela sua tensão ao tirar o lençol, revelando o esconderijo dos pilotos. No décimo segundo plano (Figura 32), num movimento de dobrar o lençol, a câmera se movimenta em direção ao chão, revelando o piloto escondido. O piloto é revelado (Figuras 33 e 34) e o sargento começa a chutar o corpo desacordado (Figura 36). Para defender o piloto, Vária atira contra o sargento (Figura 37).

Nessa cena, a variação de planos e contraplanos, como também de ângulos mais aproximados e mais distante do corpo de Vária, geram um efeito que redimensiona a nossa noção do espaço, criando uma sensação de suspense frente à ameaça de revelação do segredo da protagonista. Isso se deve à

alternância entre expansão e contração constante, numa montagem que alterna plano e contraplano em diferentes ângulos que, por vezes, priorizam o rosto dos personagens. O espaço também é composto pelas camadas de lençóis brancos penduradas no varal, que funcionam como paredes que ocultam o protegido de Vária. Essa quantidade de variações de ângulos e planos nos remete à ideia defendida por Kulechov a respeito da necessidade de os atores repetirem expressões e gestos específicos de forma a proporcionar opções para a montagem. De certa maneira, aqui, a encenação encontra-se subordinada a exigências de montagem e, por isso, possui uma decupagem que privilegia ângulos diversos do mesmo espaço. Cada movimento de Irina no plano leva a um corte preestabelecido pela decupagem, onde não há espaço para improviso. O cenário organizado a partir das diversas camadas de lençóis demarca movimentos bastante precisos da atriz no plano. Por vezes, Irina surge por trás dos lençóis em posição agachada (Figura 25); num segundo momento, seu rosto surge por cima da altura do varal (Figura 27). Um plano americano é sucedido por um primeiro plano do rosto de Vária (Figura 29). Pouco antes de revelar o corpo do piloto, Vária faz um movimento de estender os braços em posição de Cristo para, em seguida, dobrar o lençol em torno de si (Figura 32). Nesse movimento, ela oculta o corpo do piloto desacordado por uma última vez. Ao se aproximar do corpo, o sargento adentra o espaço protegido de Vária. Porém, como se estivesse sendo envolvido em uma teia, ele não percebe quando cai na armadilha da protagonista (Figura 36). O último plano desvela apenas o rosto de Vária atirando, sem revelar o corpo alvejado (Figura 37). Os fios do varal, a princípio funcionando como forma de tardar o segredo da protagonista, se transformam numa armadilha para o sargento. Como se estivesse num dos cantos de um ringue de boxe, Vária estica as cordas do varal, ganhado espaço para atirar contra o militar nazista. Com isso, a personagem assume uma postura drástica que afetará completamente seu destino. Boris Barnet, por sua experiência como boxeador amador, filma essa cena como se o espectador estivesse dentro de um ringue. O movimento de Vária é semelhante ao de um boxeador que encosta

nas cordas do ringue para ganhar impulso e efetuar um nocaute no adversário, o que definirá a luta.

Porém, os rumos da história encenada por Barnet não possibilitam triunfos heroicos para a protagonista. Ao salvar o piloto, não consegue esconder o cadáver do sargento. Torturada por Belts, ela ressurgue ao final como um fantasma, vestindo farrapos, com expressão traumatizada e aparência miserável, após a escola ser libertada pelo Exército Vermelho. Boris Barnet opta pela construção de uma cena que privilegia a tensão a partir do rosto e do movimento do corpo da atriz no plano. Como na sequência anterior, Barnet faz de sua protagonista não apenas alguém que conduz uma história, mas também alguém que guia a nossa atenção na cena. A *mise-en-scène* é centrada em seus movimentos e o ponto de corte se dá sempre num gesto da atriz no plano.

Considerações parciais

Odnajdy notchiu segue certo padrão presente nos filmes de Boris Barnet, ao centralizar a ação nos movimentos e gestos dos atores em cena. Esses movimentos e gestos não são produto de uma *mise-en-scène* que valoriza o imprevisto da câmera e a performance do ator no plano, mas revelam uma decupagem complexa, onde estão presentes as lições kulechovianas em relação à atuação, especialmente no que diz respeito à visão de que ator, direção e montagem não são instâncias autônomas, mas profundamente interdependentes. Porém, Barnet não produz um filme nos moldes do Kulechov dos anos 1920, mas adere à linearidade narrativa e às convenções da planificação temática estabelecida na lógica do “cinema para milhões”. Essa adesão, entretanto, é apenas parcial. Ao priorizar o movimento do ator na cena, Barnet impõe certa preferência pessoal no processo de encenação. Sua protagonista não é um “tipo social” nos moldes estabelecidos por Boris Chumiatski. O fim de *Vária* é amargo. Torturada por Belts, ela é resgatada pelo piloto que salvou após a cidade ser libertada pelo Exército Vermelho, evitando o discurso triunfalista que permeia os filmes de guerra de sua época. Toda a atuação de

Irina Radtchenko se concentra nos gestos corporais, evitando qualquer tipo de psicologização ou monólogo interior, porém, ainda assim, é uma personagem complexa e distante da falta de nuances e do heroísmo genérico proposto pelos ditames do “cinema para milhões”. *Odnajdy notchiu* segue um padrão presente nos filmes anteriores de Barnet, ao priorizar a ação no plano em vez de o discurso de um personagem específico. Suas protagonistas não são “tipos sociais” característicos, estabelecidos pela prescrição, mas seguem uma coerência particular.

Referências Bibliográficas

ALEKSANDROVNA, S. *Obraznaya sistema filmov B. V. Barnet*. São Petersburgo: 2019.

CAMARGO, R. *Gestual, teatro e melodrama*. Porto Alegre: Editora Fi, 2020.

CAMARGO, R. Melodrama, o espetáculo e suas categorias. In: *Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 2007.

EISENSCHITZ, B. *Boris Vassilievitch Barnet*. Paris: Les Editions de L'oiel, 2024.

LEVACO, R. *Kuleshov on film: Writings of Lev Kuleshov*. Los Angeles: University of California Press, Ltd., 1974.

MILLER, J. *Soviet Cinema: Politics and Persuasion under Stalin*. New York: I.B. Tauris, 2010.

Filmografia

Odnajdy notchiu (Однажды ночью) (1945) dir. Boris Barnet.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Um anjo latino

A Latin angel

Autor: Luiz Felipe Guimarães Soares
Universidade Federal de Santa Catarina,
Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025
Recebido em: 03/10/2025
Aceito em: 24/10/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.241681>



SOARES, Luiz Felipe Guimarães.
Um anjo latino.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 110-133, 2025

Um anjo latino

Luiz Felipe Guimarães Soares*

Resumo: Em *Ivan, o Terrível* (partes 1 e 2), de Serguei Eisenstein (1943 e 1945), a figura de São Miguel Arcanjo, com seu rosto em sol flamejante, presente na sala de recepção do tsar, desenhada por Eisenstein, guarda uma curiosa afinidade com a tradição iconográfica relacionada ao mesmo anjo que vem sendo produzida há séculos na América Latina. Do mesmo modo, a disposição do desenho no teto e nas paredes da sala tem correspondências com várias soluções gráficas experimentadas pelos muralistas mexicanos, que Eisenstein admirou a ponto de tomá-los como pais artísticos. Essas afinidades indicam a complexidade do nacionalismo (internacional) que sustenta a concepção do filme. O anjo (latino) que, ao mesmo tempo, ameaçava e trazia força a Ivan, impede uma leitura reducionista do filme como mera propaganda stalinista.

Abstract: In *Ivan the Terrible* (Parts I and II), directed by Sergei Eisenstein (1943 and 1945), the figure of Saint Michael the Archangel – with his face set in a flaming sun—appears in the tsar’s reception hall, a design created by Eisenstein himself. Strikingly, it echoes the long-standing iconographic tradition of the same angel that has been depicted for centuries across Latin America. Likewise, the layout of the drawing on the ceiling and walls recalls graphic solutions explored by Mexican muralists, whom Eisenstein admired so deeply that he saw them as his artistic forebears. These affinities point to the complex kind of (international) nationalism that shaped the film’s conception. The (Latin) angel who at once threatened and empowered Ivan resists any simplistic reading of the film as mere Stalinist propaganda.

Palavras-chave: Eisenstein; São Miguel arcanjo; Muralistas mexicanos; *Ivan, o Terrível*

Keywords: Eisenstein; Saint Michael the Archangel; Mexican muralists; *Ivan, the Terrible*

* Professor titular do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis. Professor no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, no qual fez seu mestrado (1996) sobre o romance *Estorvo*, de Chico Buarque. Primeiro doutorado (1997 a 2001), em Literatura, no Programa de Pós-Graduação em Inglês da UFSC. Pós-doutorado no King's College de Londres (2015) sobre conceitos de montagem em Sergei Eisenstein. Segundo doutorado (2025) em Música, pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sobre a música de Sergei Prokófiev para os filmes *Ivan, o terrível* (1 e 2), de Eisenstein. <http://lattes.cnpq.br/4963597583878266>; <https://orcid.org/0009-0001-5308-416X>; luizfelpesgoares@gmail.com

Na sala de recepção de Ivan, o Terrível, o teto abobadado ostenta um curioso São Miguel Arcanjo, que se prolonga pelas duas paredes contíguas: o rosto de sol numa delas, os pés na outra, atrás do trono. Os pés têm ainda, como fundo, o rosto do universo – aliás, na versão do roteiro usada por Eisenstein, esses pés estão “pisoteando o universo”.¹ Entre outras coisas, o que há de curioso nesse anjo é sua absurda afinidade com tradições latino-americanas. A Rússia ficcional que vemos no filme tem uma iconografia complexa, com elementos vindos de várias fontes, a princípio eslavas, claro, incluindo ícones da tradição bizantina, danças folclóricas, símbolos eclesiásticos, militares ou diplomáticos etc. Há também enquadramentos e movimentos de câmera que remetem à dimensão épica no cinema ou nas artes visuais europeias, gestos amplos e lentos que remetem a uma interpretação shakespeareana, iluminação e angulações alusivas ao expressionismo alemão, uso virtuosístico da profundidade de campo, superdimensionamento de detalhes explorados em close-up – como o olho de Maliuta, ou a figura na taça que levou o veneno à boca de Anastácia etc.

Obviamente não era de se esperar uma remissão a alguma tradição latino-americana numa produção como essa, encomendada por Stalin e avaliada, escrutinada, diretamente por ele. Trata-se de uma superprodução complicada, feita durante

1 Eisenstein, 1971, c. 303-5. Citado também por Tsivian, 2002, p. 32.

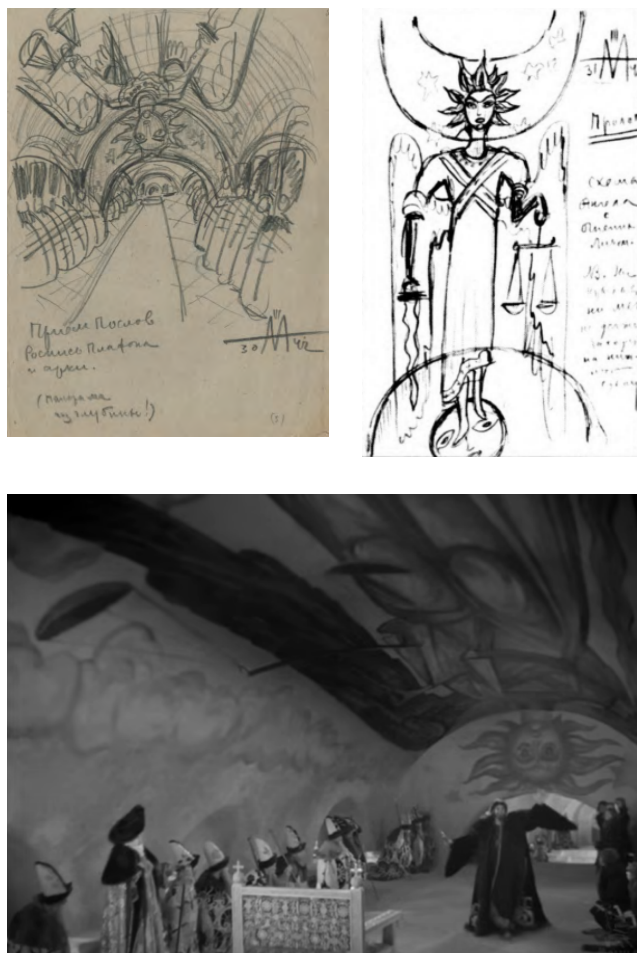


Fig. 1-3

a guerra – um filme de guerra –, dedicada a glorificar autoritariamente uma concepção de identidade russa adequada ao totalitarismo de então, construindo um tsar controverso, heroicizado e problematizado, finalmente censurado. O que poderia ter a América Latina a ver com isso?

Ela aparece naquele anjo, pelo olhar de uma subjetividade, a minha, que busca se constituir ao assumir, sempre, uma perspectiva latino-americana. Pendurado na abóboda, o anjo está fundamentado na memória de Eisenstein, mais especificamente a memória da frustração de seu projeto mexicano, enterrado onze anos antes do início da produção de *Ivan*. Esse enterro se deu pela força do totalitarismo, paradoxalmente associada à arbitrariedade capitalista: ao mesmo tempo em que Stalin determinava sua volta à Rússia, em 1931, os investidores estadunidenses de sua produção mexicana retiravam-lhe o sustento e lhe confiscavam todas as latas (ele morreu sem ver um fotograma do que filmou no México).² (Fig. 1-3)

Tendo desenhado praticamente toda a cenografia do filme, Eisenstein ficou satisfeito com a concepção do anjo: “O melhor trabalho plástico que já fiz até hoje é o anjo na sala de recepção”.³ Iúri Tsivian reproduz em seu livro uma miniatura do século 16 que mostra o esquema arquitetônico da sala de Ivan. Diz que Eisenstein certamente conhecia essa miniatura e de fato desenhou a sala do filme com base nela (apenas com o teto muito mais baixo,

² Montagu, 1968, p. 129-137.

³ Eisenstein, 1971, c. 496. Citado por Tsivian, 2002, p. 30. O desenho é de 30 de março de 1942.

eu diria), mas que o acréscimo do mural foi por sua conta.

Trata-se do Arcanjo Miguel, ou o anjo do apocalipse, largamente representado, em vários países, como aparece ali: com a espada numa das mãos, a balança na outra, para avaliar bens e males. Consta que Ivan IV, o histórico, documentado, desde cedo teve muito respeito e temor pelo arcanjo Miguel, temendo o juízo final. O grande ícone “Bendito seja o exército do tsar celeste” (Blagosláviena vóinstva Nebêsnava Tsária), pintado (provavelmente em 1552-3) no Palácio das Facetas, no Kremlin, em comemoração à conquista de Kazan, traz Ivan na batalha seguindo o arcanjo (hoje o ícone original está na Galeria Tretyákov).⁴ (Fig. 4)



Fig. 4

⁴ Благословенно воинство Небесного Царя. <https://www.tretyakovgallery.ru/events/o/ikona-blagoslovenno-voinstvo-nebesnogo-tsarya-tserkov-voinstvuyushchaya/>.

Segundo Perrie e Pavlov, a associação de Ivan com o arcanjo era um tema importante à época. Numa carta a Kúrbsky, Ivan aponta Miguel como protetor de Moisés e de Constantino, o Grande, protetor também de Israel – aliás a imagem de Moscou como nova Israel, ou nova Jerusalém, com apoio do arcanjo Miguel, era mais comum na época, dizem Perrie e Pavlov, do que a própria imagem da “terceira Roma” a que Ivan alude no filme.⁵ Na Catedral do Arcanjo, em Moscou, construída também no início da década de 1550, foram enterrados vários soberanos, incluindo Ivan IV e outros da dinastia.

A própria ideia da *Opritchnina* como o “anel de ferro” que daria o destino prometido a Moscou tem relação direta com o arcanjo:

The concept of the *oprichnina* as the Last Judgment is consistent with Ivan's view of himself as God's representative on earth, with a right and a duty to punish sinners. (...) The warrior-hero of Ivan's youth, the Archangel Michael, may also have acted as a model in this respect, since Michael too, in his role as the 'dread Angel-General', was associated with the idea of divine punishment.⁶

Vários métodos de castigo dos *opritchniks* – como devoração por animais, combustão do corpo vivo seguida de imersão no rio congelado etc. – parecem ter como base descrições do julgamento final, em textos apócrifos ou no Apocalipse. Espelhado em Miguel, Ivan antecipava as punições que viriam aos condenados no julgamento final. Do mesmo modo, quando sentiu que seu próprio fim se aproximava, Ivan doou fortunas a vários monastérios como pagamento por preces para sua salvação. O apocalipse tem obviamente estreita relação com a teatralidade de seus gestos e decisões. O medo do juízo final levou inclusive a interromper a destruição total de Pskov: durante o ataque, um *iurodívi* (юродивы, um louco de rua, como aquele interpretado por Pudóvkin no filme) profetizou diretamente ao tsar uma grande desgraça que recairia sobre ele, se ele de fato destruísse a cidade. Felizmente Ivan acreditou.⁷

⁵ Pavlov and Perrie, 2003, p. 49.

⁶ Idem, p. 159.

⁷ Idem.

No entanto, ao contrário de várias imagens que aparecem torrencialmente nas paredes dos cenários do filme, o anjo de Eisenstein, afirma Kristin Thompson, não tem correspondente na iconologia ortodoxa russa:

I have found no Russian icon remotely like this angel. Its primary distinguishing feature is the balance that the angel holds, which in European iconography typically indicates portrayals of the Archangel Michael. Michael was usually depicted in one of two ways: in armor, as the head of the church militant on earth, or with a balance, associated with his role in the Last Judgment. (...) All depictions of Michael I have examined portray him in the militant role, generally with armor and a sword. None shows him with a balance.⁸

Outro aspecto do anjo que causa estranheza é que lhe falta unidade: é impossível vê-lo por inteiro num plano só. Concebê-lo por inteiro demanda uma imagem-montagem, como propõe Tsivian – uma montagem, eu diria, na memória.

Podemos, porém, associar toda essa excentricidade do Arcanjo da sala de Ivan a um olhar de Eisenstein, não necessariamente cosmopolita, mas investido de um imaginário internacional, ou intercultural. Esse olhar aparece já em seus ensaios dos anos 20, na exuberância e heterogeneidade de sua erudição. Mas a partir de sua estada no México, em 1930 e 1931, quando ele filmou *Que viva México!*, o imaginário latino-americano (pré ou pós-colombiano) passou definitivamente a fazer parte dessa exuberância – principalmente em seus desenhos e ensaios. Simetricamente, Eisenstein passa a ser figura admirada na América Latina.

While his films never had wide commercial exhibition there [aqui], Eisenstein acquired iconic status among the cultural elites and political activists and his films were a foundational part of the repertoire in alternative film exhibition circles. Alongside only a handful of other figures in the history of cinema (Chaplin perhaps comes to mind foremost here), Eisenstein became a cultural symbol. His artistic and intellectual work served as a constant point of reference, highlighting and refracting many of the key issues facing local and national cinephiles, artists, activists, and intellectuals.⁹

8 Thompson, 1981, p. 189.

9 Salázkina, 2017, p. 343.

Para dar uma ideia da dimensão desse respaldo de Eisenstein em nosso continente, a partir dos anos 1930, Masha Salázkina lembra o modo como Mário Peixoto promoveu o seu filme, *Limite*, de 1930. Já nos anos 1960, Peixoto disse ter encontrado e traduzido um artigo de Eisenstein, elogiando seu filme, sem dar referências precisas. Por fim ficou claro que o próprio Peixoto escreveu o artigo.¹⁰ A parte triste desse parentesco entre Peixoto e Eisenstein foi a censura: *Limite* foi banido junto com *O encouraçado Patiômkin* pela ditadura brasileira,¹¹ assim como *A greve* e *Outubro* na Argentina e também *Patiômkin* no Peru. As exibições clandestinas em vários lugares de uma América Latina já assolada pelas ditaduras ajudaram também a dar a dimensão político-artística da figura de Eisenstein por aqui. José Carlos Avellar lia essas exibições como ativação de forças vivas: “the cinemas of Sergei Eisenstein and of Dziga Vertov act as living forces (...), as acting influences on contemporary cinema, and not as examples of a classical culture to be examined in film archives”.¹² De fato,

His knowledge of languages and broad erudition, his ties to revered artists and writers around the world, and his experience in Mexico further facilitated the sense of connection and provided enduring interest all over Latin America. Some of the most important Latin American writers, artists, and cultural figures, at times representing quite different positions on the political spectrum, would seek contact with and promote Eisenstein as a model of the modern(ist) cosmopolitan artist.¹³

Salázkina indica Alejo Carpentier como o primeiro interlocutor latinoamericano de Eisenstein, tendo se encontrado com ele em Paris, em 1930. No mesmo ano, em Nova York,

10 Idem, p. 344. Salázkina referencia Mello, 1993 e 1996. V. também Notari, 2018, p. 112-3. Notari, por sua vez, cita Fernandes, 2013/1. O suposto artigo de Eisenstein traduzido foi publicado em um número pouco conhecido da revista do Instituto dos Arquitetos do Brasil, no início dos anos 60, e depois na *Folha de São Paulo* de 14 de julho de 1984, reproduzida por Notari, 2018, p. 114-5.

11 Salázkina, 2017, p. 345.

12 Do trabalho “Le cinéma soviétique muet et le nouveau cinéma brésilien”, apresentado por Avellar no simpósio *Influence du cinéma soviétique*, em Varna 1977, Apud Salázkina, 2017, p. 345-6.

13 Salázkina, 2017, p. 347.

Fotos del nuevo film
mexicano de Eisenstein



Yucatán



Tehuantepec
(1)

Fig. 5

Eisenstein conheceu Victoria Ocampo, fundadora da revista *Sur*, na Argentina, país em que ele já era bem conhecido.

This meeting would lead to decades of warm correspondence between the two and a series of failed plans to bring the Soviet director to Argentina to make a film.¹⁴

In fact, Eisenstein was much better known in Argentina than in Mexico. Argentina was the first Latin American country to screen Soviet films and the country where they were screened most frequently. The Soviet Union opened a distribution center, URSS Films, in Buenos Aires, and *Potemkin* was its first big success. Fiercely debated, *Potemkin* was screened widely and in all kinds of cinemas (especially in the capital), and *October* was screened in Buenos Aires “in practically uncut form,” unlike in many other places. All of Eisenstein’s films of the period became regular repertoire of one of Latin America’s very first cine-clubs, *Amigos del Arte*. Ocampo’s persistent attempts to bring Eisenstein to Buenos Aires evidence not only her “global” vision for Argentina, but

14 Salazkina, em nota, faz referência a Victoria Ocampo. Autobiografía III. Buenos Aires: Fundación Victoria Ocampo, 2006, p. 191–198, e a *Sur*: Testimonios, 1920–1934. Buenos Aires: Fundación Sur.

also her shrewd understanding of the need for international connections to further the reputation of her emerging cultural empire, and of the role that cinema could play in this new cosmopolitan culture. As a result, she greatly advanced Eisenstein's reputation all over Latin America with articles on his Mexican project, including film stills, which Eisenstein regularly sent to her from Mexico.¹⁵

Algumas dessas fotos foram publicadas na revista *Sur* n. 4, em 1931.¹⁶ (Fig. 5)

O que permanece na interlocução de Ocampo com Eisenstein, diz Oubiña é o conhecido desejo de Ocampo de produzir um filme de Eisenstein que expressasse “el carácter criollo”. A possibilidade da produção surgiu já nas conversas de Nova York, quando Eisenstein disse a Ocampo não ter muita esperança de conseguir levar adiante seu projeto hollywoodiano (que seria *American Tragedy*). Isso equivalia, ao contrário, à esperança de Ocampo, que já imaginava o filme pronto.

Imaginaba una especie de poema documental de nuestra tierra, con su riqueza y su miseria, con su diversidad y con la monotonía oceánica de la pampa. Tenía la certidumbre de que el ojo de Eisenstein sabría percibir y traducir en la pantalla, en forma de un gran fresco viviente, la inmensidad del país y la lucha del hombre perdido en la vastedad de ese esplendor.¹⁷

Não demorou muito, Eisenstein rompeu seu contrato com a Paramount. A produtora recebeu dezenas de cartas de espectadores rejeitando, segundo Montagu, esse “maldito cachorro vermelho”.¹⁸ Diz Oubiña: “La noticia irrumpe como un jubiloso vendaval en la casa de Victoria Ocampo donde ya se está organizando el primer número de la revista *Sur*”.¹⁹ A euforia dela, porém, não durou muito.

Llegó, en efecto, el tan esperado cable de Eisenstein anunciándome que abandonaba Hollywood y que podía venir a la

15 Salazkina, 2017, p. 348-9. A referência aqui é ao ensaio “El noble experimento”, de David Oubiña.

16 Agradeço a Raul Antelo por essa (e outras) páginas digitalizadas da revista.

17 Ocampo, 1953, p. 82-3.

18 Montagu, 1968, p. 121.

19 Oubiña, 2021, op. cit., p. 335.

Argentina. Mi contento sólo pudo compararse con mi desesperación quando después de mendigar, de puerta en puerta, no conseguí reunir la ayuda financiera necesaria para llevar a cabo el proyecto. (...) Nadie consintió en arriesgar un centavo. "¿No ven ustedes que es una ocasión única – les decía – y que ni siquiera perderán su capital? Lo recuperarán con creces". Mi palabra no parecía convencerlos. (...) Me parecía que el porvenir cinematográfico de mi país estaba en la balanza".²⁰

Enfim, os milionários argentinos rejeitaram a ideia de importar o maldito cachorro vermelho, e Eisenstein foi para o México, com investimentos de estadunidenses ricos reunidos por Upton Sinclair, que também lhe admirava a maestria, mas que retirou o apoio após o constante descumprimento de prazos por parte de Eisenstein. De qualquer modo ele deixou sua marca definitiva no cinema mexicano (e no latino-americano), como avaliou Ocampo (antes mesmo de ter visto *¡Que viva México!*):

En lo que concerne al proyecto de film, el tiempo demostró que yo tenía indiscutiblemente razón. El genial Sergio Eisenstein dió a México (...) lo que hubiese podido dar a la Argentina: no sólo un film lleno de belleza sino también una lección inolvidable, que supieron aprovechar algunos cameramen y directores mexicanos. Lo que hoy se hace de bueno en México en materia de cine (con excepción de Cantinflas, que posee un talento original) está marcado por el sello de las lecciones del gran ruso.²¹

A importância de Eisenstein na América Latina realmente se consolidou. Nos anos 40 e 50, com o grande atraso da chegada dos filmes, a fama de Eisenstein chegava antes, gerando algo como uma pré-disposição positiva na seleta plateia. Além disso, diz Salázkina, vários ensaios de Eisenstein chegavam também, com muito mais facilidade do que os filmes, é claro, sendo publicados primeiro em periódicos e depois, a partir dos anos 50, em livros.

When asked about the influence of Soviet cinema, virtually all the Latin American filmmakers emphasized the

²⁰ Ocampo, *Saludo a los dos Sergios*, op. cit., p. 83.

²¹ Idem, p. 83.

key role Eisenstein's writings played in their understanding of cinema and their formation as filmmakers generally, and political cineastes in particular. Uruguay represents a particularly interesting case where screenings of Soviet films were extremely rare, but in the 1950s several collections of Eisenstein's writings were published.²²

No Brasil, se Eisenstein foi referência central para o Cinema Novo, antes dele Vinícius de Moraes já lhe reconhecia a importância, por exemplo na revista que fundou com Alex Viany em Los Angeles, onde foi vice-consul.²³ No dia seguinte à morte de Eisenstein, Vinicius compôs um tríptico de sonetos louvando imagens eisensteinianas, os três terminando com "Spasibo, tovarish. Khorosho" (Спасибо, товариш. Хорошо, *Obrigado, camarada, muito bem*). As duas últimas estrofes são:

Cinema é Odessa, imóvel na manhã
À espera do massacre; é *Nevski*; é *Ivan*
O Terrível; és tu, mestre! maior
Entre os maiores, grande destinado...
Muito bem, Eisenstein. Muito obrigado.
Spasibo, tovarishch. Khorosho.
*Los Angeles, 12/2/1948*²⁴

Salázkina lembra bem que depois disso, já nos anos 50 e 60, o então principal crítico de cinema do Brasil, Paulo Emílio de Salles Gomes, publicou uma série de artigos sobre Eisenstein, e que a Sexta Bienal de São Paulo, em 1961 incluiu uma mostra de 41 filmes soviéticos, incluindo cinco dos então sete filmes de Eisenstein, numa parceria da Cinemateca Brasileira com a Gosfilm que atraiu 35 mil espectadores.

Muitas outras informações podem ser colhidas pela América Latina para reforçar essa imagem da importância de Eisenstein para os cinemas do continente, para o imaginário geral do papel político do artista por aqui etc. Simetricamente, muitos traços latino-americanos percorrem o trabalho de

²² Salázkina, 2017, p. 353.

²³ Idem, p. 355.

²⁴ <https://www.viniciusdemoraes.com.br/br/poesia/texto/197/triptico-na-morte-de-sergei-mikhailovitch-eisenstein>.



Fig. 6

Eisenstein, como se pode ver no acervo que foi guardado por Naum Kleiman, por décadas, no pequeno apartamento da rua Smoliênskaia, no Centro de Moscou – fechado em 2018 pela truculência do governo Putin e transferido para uma nova estrutura, bem afastada e higienizada. Muitos outros traços se espalham também por seus desenhos – objeto de pesquisa promissor. E, para olhos latinoamericanos mais atentos, também pelos (apenas) três filmes que ele completou depois de sua passagem pelo México em 1930-1 (*Alexandre Névsy* e os dois *Ivan, o terrível*).

A junção da espada torta com a balança, no anjo da sala de recepção de Ivan, que Thompson não encontra na ortodoxia russa, é muito comum em outros lugares, inclusive na América Latina, tanto na produção iconográfica institucional quanto na comercial (incluindo o kitsch). No México, por exemplo, o Museo Nacional del Virreinato guarda uma tela anônima, naif, com uma versão da figura (fig. 6)

Não tenho informação sobre Eisenstein ter visto um São Miguel como este no México, mas certamente viu, apaixonadamente, muitos dos murais mexicanos, tendo inclusive se identificado, enquanto cineasta, como filho de Orozco e Rivera: “Amamos aquele no qual nos reconhecemos a nós mesmos... E eu amo a ambos emocionalmente (através de mim mesmo), como o único caminho para o conhecimento”.²⁵ Também no México Eisenstein repara, na arqueologia das pirâmides, na estratificação de culturas, “l’émulation de soi de ce qui viendra”.²⁶ E também com as pirâmides, ele e Eduard Tissé experimentaram, na máxima profundidade de campo, a sobreposição entre rosto e paisagem que usariam depois em *Ivan* (fig. 7-8).

²⁵ Idem, p. 344.

²⁶ Eisenstein, 1976, 415.



Fig. 7



Fig. 8

O muralismo em geral guarda uma afinidade clara com o cinema (em geral): ambos enchem as paredes de imagens. Ocampo mesmo imaginou o filme que planejou com Eisenstein sobre a Argentina como um “fresco viviente”.²⁷ Em particular, entre o muralismo mexicano e *Ivan, o Terrível*, de Eisenstein, essa afinidade é ainda mais clara, principalmente graças ao hábito da ortodoxia russa de também superlotar suas paredes com imagens. Essa afinidade imprevista, insólita, entre paredes revolucionárias mexicanas do século 20 e paredes ortodoxas russas de muitos séculos, parece ter em Eisenstein um elo inesperado de ligação. Se o Arcanjo Miguel com espada torta e balança (portanto não russo) se espalha pelo México, não há como não ver o Arcanjo de Eisenstein como emissário do espaço-tempo mexicano vivido por Eisenstein em 1930-31. Ainda mais notando que ele se espalha do teto para as paredes da sala em que Ivan recebe, justamente, os emissários de países distantes.

A montagem apontada por Tsivian (de corpo, pés e cabeça) acontece já no trabalho dos muralistas e no desenho de Eisenstein, antes da produção da imagem em paredes e tetos. Até onde sei, Eisenstein não comentou sobre os tetos dos muralistas, mas certamente pode ter visto alguns, de Orozco – de fato impressionantes –, na escadaria do Colegio San Ildefonso, na Cidade do México. Difícil esquecer, por exemplo, a figura inquietante da mulher alada em “El espíritu del Occidente”, de 1924, feita numa perspectiva que lembra a de uma lente grande angular, com a proporção alterada entre a parte de cima do tronco e as pernas. O rosto dela é voltado para nós, aqui em baixo, e os olhos grandes são ao mesmo tempo serenos e desafiadores (fig. 9).

Ela faz parte da série de murais de Orozco sobre a violência da revolução, pintados ali de 1924 a 1927, com peças complexas espalhadas por várias paredes e tetos. As dos tetos da escadaria incluem ainda “La cruz y la serpiente”, “Juventud”, “Razas aborígenes”, “Franciscano”, “Constructores” e “Cortés y la Malinche”. Esta última, em que os dois personagens, branco

27 Ocampo, 1953, p. 83.



Fig. 9



Fig. 10 Orozco, Cortez y la Malinche, antigo Colégio de San Ildefonso, Cidade do México



Fig 11 Orozco, Hidalgo, no Palácio del Gobernador, Guadalajara

dominador e indígena ambivalente (traído-ra), estão juntos, nus, tocando-se mutuamente e pisando uma vítima, traz intensamente um sentido de fluxo de desgraça entre o alto e o baixo, o fora e o dentro, a civilização e a barbárie. O volume dos corpos não parece ser afetado pela curvatura do teto, que no entanto produz uma confusão angustiante entre teto, parede e escada, praticamente apagando qualquer referência da distinção entre vertical e horizontal. (fig. 10)

O ângulo sob o qual essas peças são vistas – sempre um *contre-plongé* radical, inescapável – potencializa a perspectiva através da gravidade: ao desafiá-la, as figuras celestes se tornam impositivas, sua verdade pesa lá em cima sobre nós. E depois que Eisenstein deixou o México, outros tetos surpreendentes apareceram, como o “Hidalgo incendiario”, também de Orozco, no Palacio del Gobierno, em Guadalajara (Jalisco), feito em 1937. Sendo o herói da independência, Hidalgo ali aparece ambivalentemente como ameaça violenta: também sob o efeito de grande angular combinado com o ângulo e a dimensão do teto, seu movimento é amedrontador para quem olha, necessariamente de baixo, vulnerável, sem chance de escapar da tocha. (fig. 11)

Do mesmo modo, nas abóbodas do Hospicio Cabañas de Guadalajara, de 1938-39, Orozco aproveita as alturas e, de lá, produz, na perspectiva ousada, no timbre metálico e no gesto ríspido de várias figuras, um efeito apavorante de aproximação. A abóboda central, redonda, é particularmente atordoante, já que lá as personagens, por si assustadoras, em proporções improváveis, parecem prestes a escapar, no fogo, à estrutura que lhes aprisiona, indicando



Fig 12 Siqueiros, *Patricios e patricidas*, na Secretaría de la Educación Pública, Cidade do México

um inferno invertido, acima de nós. Bem depois, Siqueiros faria tetos ainda mais arrebatadores, como o dos *Patricios y patricidas*, no edifício da antiga aduana, também na Cidade do México, a partir de 1947.²⁸ Nestes a perspectiva é também violenta, e a falta de fronteira entre teto e parede fica ainda mais flagrante. (Fig. 12)

Curioso pensar que, com a memória dos trabalhos de seus pais muralistas, onze anos depois de sair do México, Eisenstein compôs pelo menos um mural articulando teto e paredes, simultaneamente aos mestres. As afinidades vão além dos motivos, das montagens, dos ângulos: chegam também na briga do artista com a censura (acirrada também no México revolucionário e fora dele, como no caso de Rivera com Rockfeller), no trato com os mitos fundadores e também (no que mais me interessa aqui) na composição de um nacionalismo sempre já recheado de elementos interculturais – como a mescla, em muitos murais, entre mitologias asteca e cristã, ou entre artesanato asteca e tecnologia moderna, ou a presença (em Eisenstein) do Arcanjo Miguel com cabeça de sol incaico segurando espada e balança, em plena sala onde Ivan se impunha à autoridade externa.

Outro grande mural que Eisenstein muito provavelmente viu, ainda incompleto, foi o da *Epopéya del pueblo mexicano*, de Rivera na grande escadaria do Palácio Nacional – Rivera começou o trabalho em 1929 e só o terminaria em 1935. Nele o teto não foi pintado, mas a parede da direita (seção norte) traz, bem rente ao teto, um sol, com rosto, nascendo ao contrário, ou seja, de cima para baixo – vemos olhos e nariz; a boca, que ainda não nasceu, está além do teto. Esse painel norte é dedicado ao passado asteca, que agora, com a revolução de 1910 (que investiu pesado no muralismo), é valorizado como formador da

²⁸ https://es.wikipedia.org/wiki/Patricios_y_patricidas



Fig. 13 Rivera, Epopeya del pueblo mexicano, Palacio Nacional, Cidade do México, foto de Mercedes Rodríguez / Rodrigo Amboni

identidade nacional. Sendo assim, o sol com rosto é automaticamente associado a Tonatiuh, fonte primária da vida, que em sua jornada diária de horizonte a horizonte exigia sacrifícios humanos para se nutrir.²⁹ Perto do sol estão o vulcão e a serpente Quetzalcoatl. Abaixo estão numerosos motivos da vida cotidiana asteca sob o olhar das divindades. (Fig. 13-14)

As representações mais conhecidas de Tonatiuh são similares à da Pedra do Sol do Museu Nacional de Antropologia do México. O sol flamejante com rosto nascendo do teto, em Rivera, lembra muito mais o famoso sol incaico, vindo talvez não diretamente dos incas, mas das bandeiras e escudos nacionais latino-americanos. Trata-se da imagem do deus Inti, ou o deus sol, a mais importante divindade incaica, sendo a suposta origem do poder dos soberanos incas – assim como Ivan IV e tantos outros soberanos acreditavam ter poder divino. Inti era venerado na maioria dos festivais anuais, recebendo oferendas valiosas, incluindo uma boa parte das colheitas, já que era também o deus da agricultura. Segundo Greg Roza, porém, Inti era o único deus inca ao qual não se fazia sacrifícios de animais, porque se considerava que ele já tinha tudo,

²⁹ Bingham, 2004, p. 112.



Fig. 14 Rivera, Epopeya del pueblo mexicano, parede norte, Palacio Nacional, Cidade do México, foto de Mercedes Rodríguez / Rodrigo Amboni

dispensando os sacrifícios.³⁰

A força do símbolo se manteve de modo tal que no século 18 o sol incaico foi reivindicado na construção de identidades nacionais latino-americanas, a partir das lutas por independência. Obviamente, essa força simbólica está associada à simbologia mais largamente atribuída ao sol, como fonte de luz indispensável à vida, em vários contextos – inclusive no absolutista (do deus-sol) e no nazista (associado aos arianos como portadores do mito solar).³¹ Aquilo que Nancy e Lacoue-Labarthe propõem para a força simbólica do sol particularmente com relação ao “mito nazista” pode ser generalizado: “o mito solar é o mito da própria força formadora, da potência original do *tipo*. O sol é a força da distinção típica. Ou ainda, o sol é o *arque-tipo*.”

Nas independências da América Latina Inti parece ter novamente reinado soberano, sendo instalado em inúmeros símbolos nacionais. A mais conhecida versão é o *sol de mayo* argentino (relativa à revolução de independência de 1810), mas ele está presente também em bandeiras do Uruguai e do Equador e já esteve também em bandeiras antigas como a do Peru, além de bandeiras e escudos de muitas outras unidades políticas, como a Confederação Peruboliviana, o Estado Oriental, a Província de Jujuy etc. O rosto no sol incaico – e em todos os outros latino-americanos – indica tanto um antropomorfismo levado ao astro – visível também na astrologia europeia – quanto uma abertura à identi-

dade solar do povo que anseia por ela. O número e o formato

30 Roza, 2007, p. 30.

31 Nancy e Lacoue-Labarthe, 2002, p. 57.

dos raios (se retos ou sinuosos, flamejantes) também é objeto de convenções identitárias e heráldicas complexas.³²

No caso da sala de recepção de Ivan, no filme, o sol é o rosto do anjo do apocalipse. Sua posição na parede corresponde àquela do sol da parede norte da *Epopéya* de Rivera no Palácio Nacional, ou seja, de cabeça pra baixo, como que nascendo do teto. Luz intensa e estranha no grande claustro (subterrâneo?) internacional de Ivan, sem janelas, de teto baixo abobadado, de porta baixa e arqueada, onde ele rivaliza desde pequeno com diferentes poderes de fato podres. Os nove raios são bem diferentes daqueles das bandeiras latinas, tornando-se livremente flamejantes, bem sinuosos, com larguras e comprimentos diferentes. Os olhos grandes (como os do “anjo da história” de Klee)³³ dominam a superfície do rosto, deixando pouco espaço para nariz e boca. Assim como tantos outros olhos dos ícones das paredes, que surgem ao longo do filme – alguns em close –, estes observam tudo o que acontece na sala, com a força impositiva do julgamento de Miguel.

O sol desse rosto é, assim, ao mesmo tempo início e fim, síntese entre fonte de vida e julgamento final. Se a figura do anjo não é russa, pelo menos guarda com os ícones bizantinos a irradiação de luz a partir dos olhos. Nesse caso, porém, a irradiação produz um vago e misturado *arque-tipo* humano, exterior à Rússia, radicalmente estrangeiro, de uma embaixada distante: seu olhar vem de fora, impositivo, escatológico, superegoico.

O anjo aparece várias vezes no filme. No que se refere a sua força identitária, destaco o *flashback*, logo no início da parte 2, em que Ivan criança entra pela mesma porta pela qual o vimos entrar já adulto no início da cena e vai se sentar no mesmo trono. Se à sua frente, lá na parede do outro extremo, está o rosto do anjo, os pés do anjo estão pintados na parede atrás dele. E ainda, como já dito, os pés do anjo ali atrás, no mesmo afresco, estão pisoteando o rosto do universo. Pisoteado, esse rosto universal, inclinado, sofre de um modo singular, guardando na

32 Cf. Casamayor, 2004, p. 210-9.

33 Benjamin, 1985, p. 226.



Fig. 15

boca um meio-sorriso complacente. Os olhos são envelhecidos. O direito tem a pálpebra superior sinuosa, tapando um pouco da pupila, enquanto a inferior, já com um pouco de ectrópio, é suavemente realçada pelo contorno do dorso do pé direito do anjo. O olho esquerdo é parcialmente escondido pelo contorno da sola do pé esquerdo do anjo, cortando igualmente a pupila, o que aumenta a impressão de uma ptose palpebral. A expressão geral, ao contrário do olhar atento e judicativo do anjo, é de uma melancolia paciente, madura, ou de uma condescendência em relação ao que ele vê na sala, do ponto de vista oposto ao do anjo, que se estica para quase tapar seus olhos com os pés. (Fig. 15)

Sentado no trono, o menino Ivan não vê nada disso. E o que ele ouve, nesta cena em que ouvimos seu tema principal (de Prokófiev), é a discussão hipócrita dos nobres boiardos Andrei Shúisky e Dmítri Bélsky, diante de embaixadores da Livônia, de outras autoridades e de outros boiardos. O diálogo mostra

os dois se opondo quanto a pagar tributos sobre o transporte de produtos para o Mar Báltico. Bélsky defende que seja para a Liga Hanseática; Shúlsky, para a Ordem da Livônia. Ambos afirmam categoricamente que a decisão que defendem, cada um de um lado, é a vontade do grão-duque de Moscou, ou seja, Ivan – é lei, portanto. O garoto apenas ouve a discussão, sem nada poder fazer ou decidir. Não se mexe, nem mesmo ordena a reverência, que acontece por si. Ele está ao centro de um plano médio, o rosto do universo olhando para ele, com seu sorriso sereno, entre debochado e conformado. Os dois boiardos que discutiam agora se ajoelham e se curvam diante do trono, quase encostando os rostos no chão.

Há um corte para um plano frontal bem mais próximo. Atrás do rosto de Ivan, os dois olhos do universo, em diagonal, sempre lidando com os pés do anjo, reafirmam seu lamento (ou seu deboche). E assim começa um jogo de olhos e pés muito produtivo: o olhar da criança, voltado aos dois velhos asquerosos a seus pés, a princípio parece conter apenas desgosto, mas é carregado de imaginação, medo e revolta, ansiedade e ousadia. O garoto percebe o ridículo da situação. Ele olha para o espaço geral do salão, com todas aquelas autoridades inúteis, mostrando mais revolta e enfado, para então inspirar, pelo nariz, todo o ar que consegue, buscando paciência. A necessidade de paciência no tempo messiânico definido pela espada do anjo apocalíptico (latino) acima dele, tão própria aos tempos de geração das revoluções latino-americanas (e de outras), está agora estampada em seu rosto e em seu pequeno corpo de grão-duque.

Logo temos o plano abaixo, na altura de seus pés, muito parecidos com os do anjo. A estrutura do trono nos dá ideia de escala. O pé direito vai descendo, como se a perna pudesse se esticar e escapar do manto, tendendo à almofada no chão – não vemos a cabeça de Bélsky ou a de Shúlsky. Agora seu pé direito quer pisar o chão, mas metonimicamente quer pisar também aqueles nobres arrogantes e nocivos, que o aprisionam e humilham. É como se ele ouvisse o universo lhe dizer: “um dia seus pés vão alcançar o chão do seu mundo, assim como os do anjo do juízo final, que souberam se esticar e me

alcançar". Com essa percepção do futuro, ele se contém e, com a paciência adquirida, retorna seu pé direito para o lugar que lhe cabe em sua anatomia.

Na cena seguinte a criança sentencia Shúlsky à morte, como se tomasse a espada do anjo em suas mãos. O anjo mantém as relações temporais que tornam essas identidades complexas e paradoxais (incabíveis num filme que se quisesse mera propaganda): Tonatiuh era quase contemporâneo a Ivan IV, os muralistas eram contemporâneos a Eisenstein (filho deles) – e a Stalin. Quando a identidade depende de um anjo, num tempo messiânico, não há por que duvidar dos complexos voos temporais de um certo Miguel, do México à Rússia, munido de espada e balança, por entre paredes e abóbodas paralelas, nutrindo permanentemente esperanças e catástrofes.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BINGHAM, Ann. *South and Meso-American mythology A to Z*. New York: Infobase, 2004.
- CAILLOIS, Roger. Arte e propaganda. *Sur*, n. 72. Buenos Aires, setembro de 1940, p. 72-4.
- CASAMAYOR, Manuel Monreal. De sermone heraldico IV. *Emblemata*, n. 10, 2004, p. 210-9.
- EISENSTEIN, Sergei. *La non-inidifférente nature*, Traduit par Luda et Jean Schnitzer. Paris: Union Générale d'éditions, 1976.
- FERNANDES, Filippi. A ilha e o maçarico: *Limite*, nos caminhos de um vir a ser. *Revista Estudos Hum(e)anos*, n. 6, 2013/1.
- MELLO, Saulo Pereira de. "Peixoto escreveu artigo que atribuiu a Eisenstein". *Folha de São Paulo*, 17 de maio de 1993, p. 3.

- MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- MONTAGU, Ivor. *With Eisenstein in Hollywood*. Berlin: Seven Seas, 1968.
- NANCY, Jean-Luc e LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *O mito nazista*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 57.
- NOTARI, Fabíola Bastos. *Eisenstein no Brasil* (tese de doutorado). São Paulo: USP, 2018.
- OCAMPO, Victoria. Saludo a los dos Sergios. *Sur* n. 222. Buenos Aires, maio-junho de 1953.
- OUBIÑA, El noble experimento (sobre la película imposible de Victoria Ocampo y Sergei Eisenstein). *Estudios curatoriales: teoría, crítica, historia*. Año 3, n. 4. 2015.
- OUBIÑA, Una película de Robert Flaherty, en la pampa, filmada por Sergei Eisenstein, para Victoria Ocampo, a espaldas de Waldo Frank. *Catedral tomada*, v. 9, n. 16 (2021), p. 335.
- PAVLOV, Andrei; and PERRIE, Maureen. *Ivan the Terrible*. London: Pearson/Longman, 2003.
- ROZA, Greg. *Ican mythology and other myths of the Andes*. New York: Rosen, 2007.
- SALÁZKINA, Masha. Eisenstein in Latin America. In: Joan Neuberger and Antonio Somaini (eds.). *The flying carpet: studies on Eisenstein an Russian Cinema in honor of Naum Kleiman*. Paris: Mimésis, 2017.
- THOMPSON, Kristyn. *Eisenstein's Ivan the Terrible: a neoformalist analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- TSIVIAN, Yuri. *Ivan the Terrible*. London: Bfi, 2002.
- EISENSTEIN, Serguei Mikháilovitch. *Izbrannyye proizvedeniya*, Tom 6. Moskva: Iskustvo, 1971.
- EISENSTEIN, Serguei Mikháilovitch. *Memuary*. Moskva: Trud i Muzei Kino, 1997, c. 343.

O horror como dissonância: configurações do gênero no cinema soviético

Horror as dissonance: genre configurations in soviet cinema

Autor: Lucas Bitencourt Fortes
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025
Recebido em: 11/06/2025
Aceito em: 15/07/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.237804>



FORTES, Lucas Bitencourt
*O horror como dissonância:
configurações do gênero no cinema soviético.*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 134-155, 2025

O horror como dissonância: configurações do gênero no cinema soviético

Lucas Bitencourt Fortes*

Resumo: O artigo analisa a presença e a configuração do gênero de horror na cinematografia soviética com ênfase no período de 1922 a 1991. A hipótese é de que o horror, historicamente associado ao irracional e ao simbólico, foi marginalizado sob o regime soviético por ser considerado incompatível com o realismo socialista e com a ideologia dominante. Todavia, o gênero se manifestou como estética do incômodo, da angústia e do inconsciente por meio de estratégias como a alegoria, a adaptação folclórica ou literária e a incorporação de atmosferas góticas e narrativas inquietantes. A partir dos Estudos Culturais, com a análise cultural como metodologia, e com base em autores como Alexander Herbert, Jamie Miller, David Gillespie, Kendall Phillips, Ian Conrich, Stuart Hall e Lukasz Szulc, argumenta-se que o horror soviético se constituiu como linguagem da crise e da dissonância cultural, revelando tensões no projeto ideológico estatal e em suas representações de mundo.

Abstract: The article analyzes the presence and configuration of the horror genre in Soviet cinema, focusing on the period from 1922 to 1991. The hypothesis is that horror, historically associated with the irrational and the symbolic, was marginalized under the Soviet regime for being considered incompatible with socialist realism and the dominant ideology. However, the genre manifested itself as an aesthetic of discomfort, anguish, and the unconscious through strategies such as allegory, folkloric or literary adaptation, and the incorporation of gothic atmospheres and unsettling narratives. Drawing from Cultural Studies and employing cultural analysis as a methodology, and based on authors such as Alexander Herbert, Jamie Miller, David Gillespie, Kendall Phillips, Ian Conrich, Stuart Hall, and Lukasz Szulc, the article argues that Soviet horror constituted a language of crisis and cultural dissonance, revealing tensions within the state's ideological project and its representations of the world.

Palavras-chave: União Soviética; Cinema soviético; Gênero de horror; Estudos culturais
Keywords: Soviet Union; Soviet cinema; Horror genre; Cultural Studies

Introdução

* Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre em Educação pela Universidade Luterana do Brasil. <http://lattes.cnpq.br/9325586668331469>; <https://orcid.org/0000-0002-3134-1612>; l.bitencourt.fortes@gmail.com

Em geral, quando se pensa na cinematografia soviética, surgem imagens ligadas ao realismo socialista, à propaganda ideológica e a épicos históricos. Todavia, a partir de um olhar mais aprofundado, revelam-se trabalhos que exploram, em alguma medida, o estranhamento, a inquietação, o medo e o desconforto — algo que, por sua vez, faz com que determinadas obras dialoguem com o que se entende como horror. Nesse sentido, o artigo se propõe a investigar essas manifestações que emergem das margens do que era o cinema produzido durante a existência da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (1922-1991),¹ compreendendo como elementos desse gênero sobreviveram, adaptaram-se e, inclusive, transformaram a visualidade e a narrativa soviética do período.

A análise que se apresenta parte da hipótese de que, mesmo diante de um sistema cultural fortemente regulado, voltado à exaltação do racional, do coletivo e do heroico, o horror emerge e sobrevive como uma estética e linguagem marginalizada, sendo necessário disfarçar-se por meio de alegorias ou relacionar-se a outros gêneros. Nesse sentido, a investigação se ancora na compreensão de que a cultura é um campo de disputas simbólicas, fundamentando-se, assim, na análise crítica das produções e representações que emergem. Busca-se, portanto, compreender não apenas o que foi censurado ou omitido, mas aquilo que, mesmo sob restrições, emergiu como dissonância.

1 Embora a União Soviética tenha suas raízes na Revolução Russa de 1917, adota-se para os fins de análise o ano de sua fundação oficial, em 1922.

Assim, o que se propõe a seguir divide-se em: uma discussão sobre o campo teórico-metodológico que norteia a pesquisa; uma reflexão a respeito da conceituação do gênero de horror; análise de como o horror se manifesta no cinema soviético, compreendendo dois momentos distintos – um de maior censura e outro de maior liberdade; e, por fim, uma discussão sobre o que esses trabalhos indicam a partir da perspectiva dos Estudos Culturais.

Campo teórico-metodológico

O presente estudo fundamenta-se no campo dos Estudos Culturais, entendendo a cultura como algo central, no sentido de que abrange todos os aspectos da vida social e representa uma importante ferramenta para a compreensão de nós mesmos e do mundo que nos cerca. Além disso, a cultura refere-se a uma arena onde disputas de sentido e de poder são travadas.² A partir disso, compreende-se que as produções audiovisuais não são apenas produtos estéticos, mas formas privilegiadas de expressão, negociação e, por vezes, repressão, de ideologias, afetos e subjetividades.

Para fins metodológicos, utiliza-se a análise cultural,³ ferramenta que possibilita interpretar criticamente as formas simbólicas e estruturas narrativas das produções cinematográficas, considerando seu vínculo com a cultura a partir da qual emergem. Além disso, realiza-se um levantamento bibliográfico, no qual foram identificados trabalhos que se debruçam tanto sobre o cinema soviético quanto sobre as possíveis manifestações do gênero de horror dentro desse contexto cinematográfico. No plano teórico, mobilizam-se autores que discutem tanto o gênero de horror quanto o cinema soviético. A noção de horror como uma forma de violação do familiar⁴ e como barômetro das crises sociais⁵ é articulada à crítica da

² Hall, 2003; 2016; Du Gay, 1997.

³ Williams, 2003.

⁴ Phillips, 2005.

⁵ Conrich, 2010.

cultura oficial soviética, baseada em autores como Gillespie (2003), Miller (2010) e Herbert (2023). Além disso, o conceito de cultura transnacional⁶ permite compreender as influências múltiplas que atravessam o cinema soviético.

A proposta busca observar o conjunto de produções realizadas no período, investigando como foram percebidas, categorizadas, debatidas ou marginalizadas em suas respectivas épocas. Trata-se, portanto, de mapear um campo, não de dissecar pontualmente seus elementos. O *corpus* do estudo, nesse sentido, não se reduz a um número fixo de filmes selecionados para análise detalhada, mas contempla uma observação ampla de produções do período, considerando-as em suas estruturas narrativas, repercussões públicas e inscrições históricas, buscando-se apreender as formas pelas quais o horror atua, sobretudo como linguagem de tensão, dissonância e imaginário social.

Sobre o gênero cinematográfico de horror

São muitas as percepções que se pode ter em torno do gênero de horror; em muitos casos, inclusive, apresentam-se como antagônicas. Todavia, dado o que se propõe, e partindo do campo dos Estudos Culturais, algumas noções se destacam. Nesse sentido, um dos entendimentos – para além do horror como um gênero que se centra na produção de determinados afetos, como o próprio horror e o medo – é o de que ele é um gênero intimamente relacionado com a cultura da qual surge. Dentro dessa perspectiva, o horror ressoa as tendências presentes na cultura. Essa ressonância implica na familiaridade do espectador com a produção. Concomitantemente a isso, a produção de horror oportuniza a violação, através do ato de perturbar. Nesse entendimento, ele é um gênero que choca por meio da violação do normal ou habitual. Está intrínseca a ideia de que cada filme se conecta com um momento único.⁷ Assim:

⁶ Szulc, 2022.

⁷ Phillips, 2005.

Tomado como um todo, o gênero horror é claramente sobre nossos medos e ansiedades gerais, mas cada representação desses elementos tem uma mensagem distinta e um potencial único para refletir nossas preocupações de volta para nós. A partir dessa perspectiva, cada filme deve ser entendido individualmente em termos do momento cultural com o qual ressoa e as expectativas que viola.⁸

Em consonância com essa percepção, pode-se compreender que o horror é um gênero multifacetado e cíclico, justamente em vista de ser maleável e adaptável, conforme a cultura de que emerge, oferecendo, assim, uma “experiência transcultural”. Apesar de, historicamente, tratar-se de um gênero que sempre se fez presente, uma leitura é a de que ele atinge seus picos em tempos de guerra ou em períodos economicamente, politicamente e moralmente conturbados. Em conta disso, frequentemente a presença de produções de horror é compreendida como reflexo de crises na sociedade, que “podem agir eficazmente como barômetros culturais e sociais”.⁹ Alinhado a essa ideia de experiência transcultural, tensiona-se a própria ideia do que é cultura. Nesse sentido, entende-se que nenhuma cultura é necessariamente pura. Isso implica pensar que existem diversas e complexas ligações entre culturas, mesmo aquelas que, por vezes, parecem antagônicas. Assim, entende-se a cultura também como transnacional.¹⁰

Nesse sentido, se o horror atua como reflexo de crises culturais, é preciso considerar que essas culturas não são homogêneas ou estáticas, mas compostas por relações entrecruzadas — como propõe Szulc (2022), ao compreender a cultura como essencialmente transcultural. Essa percepção torna-se valiosa, por contribuir para a reflexão de que o horror que será produzido ao longo da existência da União Soviética se apresenta

8 Phillips, 2005, p. 197, tradução do autor. Trecho original: Taken as a whole, the horror genre is clearly about our general fears and anxieties, but each rendering of these elements has a distinct message and a unique potential to reflect our concerns back to us. From this perspective, each film must be understood individually in terms of the cultural moment with which it resonates and the expectations it violates.

9 Conrich, 2010, p. 3, tradução do autor. Trecho original: [...] can act as effective cultural and social barometers.

10 Szulc, 2022.

como resultado de uma complexa relação entre culturas distintas, em vista das múltiplas experiências, vivências e conflitos que a constituíram.

O gênero de horror no cinema soviético O horror explora as brechas da censura

Embora o foco seja nas produções de horror desenvolvidas durante o período soviético,¹¹ cabe destacar que anteriormente algumas produções que flertaram com o gênero de alguma forma já se faziam presentes.¹² Nesse sentido, cabe destacar dois filmes pré-soviéticos que exploraram elementos do gênero, embora não possam ser classificados propriamente como pertencentes a ele. O primeiro é *Devaneios* (1915), de Evgeni Bauer, que focaliza sua narrativa na ressurreição da esposa morta do protagonista,¹³ abordando, nesse sentido, temas como a morte e o sobrenatural. O segundo é *Satã Triunfante* (1917), dirigido por Yakov Protazanov, que explora fortemente temas religiosos e demoníacos.¹⁴ É um filme dividido em duas partes, mas que se encontra perdido, ou seja, não possui cópias completas conhecidas.

Cabe referir novamente o cineasta Evgueni Bauer, cujo trabalho explora muito a angústia, o desejo e a morte, realizando, assim, incursões no gótico, no sobrenatural e no mórbido.¹⁵ Dentre seus trabalhos merecem destaque *Depois da Morte* (1915) e *O Cisne Moribundo* (1917). O primeiro tem sua narrativa centrada em um homem que mergulha em luto obsessivo e alucinações após a morte da mulher que ama, enquanto o segundo mostra uma bailarina muda que é manipulada por um pintor que é obcecado pela morte como ideal estético.

11 Destaca-se que muitos dos títulos de produções citadas ao longo do artigo tiveram sua tradução livre, em conta de não terem sido lançadas no Brasil.

12 Yurdigül e Yurdigül, 2022.

13 Herbert, 2023.

14 Youngblood, 2013.

15 Herbert, 2023; Soares Júnior, 2014.

Retomando o que o presente artigo se propõe, é sabido que a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas durou de 1922 até 1991, nesse período, a partir de uma análise mais geral e objetiva, pode-se entender que o cinema desenvolvido não chegou a construir uma tradição consolidada, muito menos contínua no gênero de horror. Sobretudo se for proposto um comparativo com outras cinematografias, como as dos Estados Unidos da América, do Japão ou do Reino Unido. Em pesquisas preliminares pela internet, muito se dirá que a única manifestação dentro do gênero de horror terá sido, durante muito tempo, o longa-metragem *Viy: O Espírito do Mal* (1967), dos diretores Konstantin Yershov e Georgi Kropachyov, filme baseado no conto de Nikolai Gogol, que acompanha um seminarista que é enviado a uma aldeia rural para rezar durante três noites sobre o corpo de uma jovem morta, mas que precisará enfrentar forças sobrenaturais.

Assim como alguns clássicos do gênero ao longo da história, *Viy: O Espírito do Mal* (1967) nasce a partir da ideia de uma adaptação literária, a exemplo de *Nosferatu* (1922), de Friedrich Wilhelm Murnau, *Drácula* (1931), de Tod Browning, e *Frankenstein* (1931), de James Whale. A produção soviética foi desenvolvida pelo estúdio de cinema *Mosfilm*, o mais antigo da Europa, tendo uma estrutura considerável para seu desenvolvimento, refletindo, por exemplo, nos efeitos especiais e em sua repercussão na União Soviética e em outros países. Em sua terra natal, ele alcançaria o primeiro lugar nas bilheterias, sendo também exibido em países como Argentina, Estados Unidos da América, França e Finlândia. Apesar de ser uma produção de horror, esse filme destoou dos filmes de horror que eram desenvolvidas pelo mundo. Ao contrário de produções que exploravam o não-dito, o ambíguo e o invisível, o filme soviético apresentava elementos sobrenaturais de forma direta e explícita. Além disso, evitou-se completamente cenas que explorassem a violência gráfica e o erotismo, já que na União Soviética esse conteúdo era visto como decadente, burguês e ocidental. O filme ainda focaliza sua narrativa no mundo camponês e supersticioso, não ameaçando, assim, o mundo racional e urbano. Nesse sentido, há um alinhamento

às concepções de que o socialismo havia superado a superstição e o irracionalismo do passado.¹⁶ Essa distinção, e compreensão, é pertinente, em virtude de possibilitar perceber as particularidades que o filme apresentava, esses frutos do contexto a partir do qual ele era concebido.

Continuando a pensar o gênero de horror na União Soviética, pode-se compreender que, embora *Viy: O Espírito do Mal* (1967) tenha sido considerado o primeiro filme de horror soviético, há outro filme de destaque, realizado já durante a existência da União Soviética, sendo *O Casamento do Urso* (1925), dos diretores Konstantin Eggert e Vladimir Gardin, produção amplamente categorizada como sendo de horror, mas que teve os elementos característicos do gênero suavizados para fins de se adequar às diretrizes impostas pelos soviéticos (Herbert, 2023). Trata-se de um filme que viaja entre os gêneros do drama e do horror, tendo uma história que aborda elementos como instinto assassino, hereditariedade monstruosa e transformação animal. Pode-se, ainda, compreender que ele abarca uma ambiguidade narrativa entre a loucura e o sobrenatural.

Para além dessas produções, outros trabalhos buscaram, de algum modo, trabalhar elementos do gênero. Contudo, mostraram-se como produções pontuais e esporádicas, nunca consolidando o gênero em si. Essa falta de tradição e consolidação do gênero, principalmente durante o período que antecedeu a queda da União Soviética, se deve em muito à censura e o interesse de que o cinema produzido se alinha aos valores do realismo socialista, fazendo com que elementos sobrenaturais, relacionados assim ao irracional ou ao supersticioso, fossem eliminados. Havia, nesse sentido, critérios ideológicos que obrigavam as produções da época a se encaixarem.¹⁷ Conforme entende Jamie Miller, um sistema de censura tido cada vez mais como “draconiano” passou a ser implantado:

O regime de censura imposto ao cinema soviético a partir de 1929 tornou-se cada vez mais elaborado. Depois de

¹⁶ Yurdigül e Yurdigül, 2022.

¹⁷ Miller, 2010.

começar com o órgão oficial GRK,¹⁸ a censura desenvolveu um caráter muito mais draconiano, à medida que comissões especiais e o próprio Stalin começaram a escrutinar roteiros e filmes com mais regularidade. O objetivo mais fundamental da censura era remover roteiros ou filmes que, mesmo que minimamente, desafiassem, questionassem ou ignorassem a visão soviética da realidade na década de 1930 ou os objetivos ideológicos do comunismo. Tal objetivo era central para a legitimação dessa realidade e desses ideais políticos.¹⁹

Para além da censura, houve, também, a presença de um viés estético e cultural a considerar. Em termos estéticos, o gênero entrava em conflito com os valores culturais soviéticos, já que o horror era visto como algo que enfraquecia o povo, por representar medo e impotência. Assim, era comum que comédias soviéticas parodiassem o horror ocidental. Em um sentido mais amplo, o público soviético valorizava o realismo em detrimento de gêneros ligados ao fantástico ou ao irracional.²⁰ Ainda conforme Aslı Yurdigül e Yusuf Yurdigül, a própria ideia de gênero cinematográfico apresentava-se como um problema, além disso, os autores reforçam a ampla diversidade de razões que influíram sobre o não desenvolvimento do horror:

[...] a noção de gênero, que surgiu no Ocidente e desempenhou um papel importante na industrialização do cinema, era um conceito muito estranho aos soviéticos. Os gêneros cinematográficos utilizados no Ocidente, com exceção do melodrama, não tinham análogo soviético. Por essa razão, um gênero com uma estrutura narrativa específica, características distintivas e sucesso comercial comprovado, como o horror, não pôde se desenvolver no cinema soviético. De

18 O GRK - sigla para *Glavrepertkom* – era o Comitê Principal de Repertório da União Soviética. Foi um dos órgãos estatais responsáveis pelo controle ideológico e censura prévia de peças teatrais, roteiros de cinema, livros e outros materiais culturais e artísticos.

19 Miller, 2010, p. 69, tradução do autor. Trecho original: The censorship regime enforced on Soviet cinema from 1929 onwards became more and more elaborate. After beginning with the official body GRK, censorship then developed a much more draconian character as special commissions and Stalin himself began to scrutinise scripts and films on a more regular basis. The most fundamental goal of censorship was to remove scripts or films that, even in the slightest way, challenged, questioned or ignored the Soviet view of reality in the 1930s or the ideological goals of communism. Such a goal was central to the legitimisation of that reality and those political ideals.

20 Yurdigül e Yurdigül, 2022.

modo geral, havia razões políticas, ideológicas, econômicas, históricas e psicológicas pelas quais o gênero terror não pôde se desenvolver na história do cinema soviético.²¹

Assim, com o contexto que se apresentava, o gênero de horror não se enquadrava nos critérios ideológicos estabelecidos sob a ótica dos soviéticos. O já citado *Viy. O Espírito do Mal* (1967) representa um caso raro, pois amparou-se em sua origem literária e folclórica como estratégia de legitimação ideológica, que, por sua vez, permitiu a circulação do elemento sobrenatural como expressão aceitável da cultura nacional. Cabe pensar que, apesar de ser visto com desconfiança ideológica e ser marginalizado, alguns elementos do gênero eram incorporados e faziam-se presentes em algumas produções. Pode-se citar *Ivan, o Terrível* (1944), de Serguei Eisenstein, que focaliza sua narrativa na figura de Ivan IV, tsar que unificou a Rússia no século XVI, fazendo uso de uma atmosfera sombria e opressiva, assim como de uma estética gótica. Além disso, filmes do cineasta Andrei Tarkóvski, como *Solaris* (1972) – que narra a investigação psicológica e emocional de um psicólogo enviado a uma estação espacial orbitando o misterioso planeta Solaris, cujos efeitos afetam profundamente a mente dos tripulantes – e *Stalker* (1979) – que acompanha uma jornada existencial por uma zona proibida onde desejos íntimos supostamente se realizam, mergulhando em reflexões metafísicas e angústias existenciais –, apesar de serem costumeiramente percebidos como produções de ficção científica, possuem um caráter perturbador e mesmo angustiante, explorando uma espécie de desespero metafísico.²²

Cabe retomar uma das produções citadas anteriormente, que, por sua vez, revela muito da censura que permeava a União Soviética. Trata-se de *Ivan, o Terrível* (1944), de Serguei Eisenstein, o primeiro de uma trilogia épica que nunca se concretizou. A razão disso deve-se a um conflito ideológico entre o cineasta Serguei Eisenstein e os interesses políticos do governo soviético. Embora tenha sido concluída em 1946, a segunda

21 Yurdigül e Yurdigül, 2022, p. 187.

22 Gillespie, 2003.

parte da trilogia foi imediatamente censurada, pois nela Ivan era retratado como paranoico e tirânico, contrariando as ambições de Josef Stálin²³ de que Ivan deveria ser glorificado. Além disso, entendeu-se que a estética adotada na segunda parte explorava elementos visuais que remetiam e evocavam o horror, algo indesejável para a propaganda pretendida e que não se alinhava ao otimismo e ao realismo exigidos. Em virtude disso, a terceira parte da trilogia, que já se encontrava em desenvolvimento, foi interrompida, tendo apenas algumas cenas de teste sido rodadas.²⁴ Propositalmente ou não, o que o diretor Serguei Eisenstein realizou foi considerado uma crítica velada ao autoritarismo, algo que poderia produzir interpretações negativas. Esse episódio reforça o viés político-ideológico que contribuiu para limitar o desenvolvimento do gênero.

Embora a censura tenha persistido após a morte de Stálin, observa-se uma relativa flexibilização da liberdade de expressão na mídia e nas artes, iniciada por Nikita Khrushchev²⁵ a partir de 1956. Essa mudança repercutiu também no cinema — ainda que de forma mais lenta, em razão do tempo necessário para o desenvolvimento das produções cinematográficas e dos altos custos envolvidos. A chamada “desestalinização”, conduzida durante seu governo, passou a questionar o culto à personalidade e os métodos autoritários que marcaram a era stalinista, culminando no que ficaria conhecido como o “Degelo de Khrushchev”.²⁶ Nesse processo, algumas restrições foram gradualmente aliviadas, possibilitando o surgimento de novos cineastas, narrativas mais complexas e propostas estéticas inovadoras.²⁷ Observa-se, assim, que certas produções

23 Josef Stalin foi um revolucionário comunista e político soviético de origem georgiana. Governou a União Soviética de meados da década de 1920 até sua morte, servindo como Secretário-Geral do Partido Comunista de 1922 a 1952, e como primeiro-ministro de seu país de 1941 a 1953.

24 Neuberger, 2013.

25 Nikita Sergeievitch Khrushchev foi um político e líder soviético que governou a União Soviética entre 1953 e 1964, sucedendo Josef Stalin. Ocupou os cargos de Primeiro-Secretário do Partido Comunista e, posteriormente, de primeiro-ministro.

26 Prokhorov, 2013.

27 Herbert, 2023.

passaram a explorar atmosferas de opressão, ambiguidade moral e decadência – sintomas que dialogam com o clima de paranoia, vigilância e polarização ideológica característico da Guerra Fria.²⁸

Exemplos desse novo contexto referem-se aos filmes de Andrei Tarkóvski, *Solaris* e *Stalker*, que, apesar de não terem sido oficialmente censurados, enfrentaram uma resistência significativa por parte das autoridades, tendo de enfrentar obstáculos, como pressões estéticas, cortes orçamentários, dificuldade de distribuição e críticas internas. No caso de *Solaris* (1972), houve críticas considerando seu conteúdo demasiado filosófico, distanciando-se de um foco na ciência e no progresso tecnológico. Em relação ao *Stalker* (1979), sua produção foi conturbada, sendo o diretor obrigado a regravar grande parte do filme, em conta de a filmagem original ter sido perdida ou danificada propositalmente. Mesmo após finalizado, o filme foi encarado como alegórico demais, abstrato e politicamente ambíguo.²⁹

Outro trabalho que é digno de menção é *A Caçada Selvagem do Rei Stakh* (1979), de Valeri Rubinchik. Baseado em um romance de Uladzimir Korotkevitch, escrito em 1958 mas publicado apenas em 1964. Sua narrativa é centrada no jovem etnógrafo cético Andrei Beloretski, que viaja até uma antiga mansão aristocrática para estudar as tradições folclóricas locais, deparando-se com uma antiga lenda de uma procissão espectral de cavaleiros amaldiçoados que juraram vingança. Nessa aventura do protagonista, mistura-se a crença em uma antiga maldição, assim como intrigas familiares e manipulações políticas. Apesar do que possa parecer, a produção mais flerta com o horror do que se enquadra como tal. Uma leitura possível do filme o compreende como sendo uma alegoria da opressão soviética contra setores bielorrussos.³⁰ Trata-se, todavia, de um filme que, devido a sua influência gótica e seu

28 A Guerra Fria (1947–1991) foi um período de intensa rivalidade política, ideológica e estratégica entre Estados Unidos e União Soviética, marcada pela polarização entre os blocos capitalista e socialista.

29 Dalton, 2018.

30 Herbert, 2023.

compromisso com a estranheza, permitiu que elementos horríficos se fizessem presentes, oferecendo aos espectadores soviéticos um tipo de entretenimento diferente.³¹ Além disso, ele foi produzido em um momento de relativa permissividade cultural que se acentuaria nos anos que se sucederiam.³²

O horror respira livremente

Em um sentido amplo, o horror propriamente se faria inexistente durante boa parte da existência da União Soviética, contudo, uma flexibilidade maior se apresentaria, sobretudo, considerando as mudanças estruturais e políticas pelas quais o país passaria. Nesse sentido, cabe citar a *Perestroika* e a *Glasnost*, políticas desenvolvidas durante o governo de Mikhail Gorbachev³³ nos anos de 1985 e 1986. Tais políticas, dentre as diversas consequências que produziram, tiveram um vasto impacto cultural, contribuindo para a abertura de discussões e manifestações antes proibidas, possibilitando, assim, o surgimento de uma pluralidade cultural e artística. Com isso, oportunizou-se que gêneros cinematográficos marginalizados até então viessem a se desenvolver livremente.³⁴ Há, assim, a abertura para que diversos temas tidos até o momento como tabu passassem a emergir de forma explícita, permitindo que o horror se desenvolvesse, mesmo que misturado a outros gêneros. Sobre essas mudanças, Alexander Herbert reflete:

O que torna o período da *glasnost* e da *perestroika* tão essencial para a história do cinema soviético e, ao mesmo tempo, tão paradoxal, é o fato de que a iniciativa para mudanças na indústria partiu do próprio PCUS,³⁵ e não da indústria cinematográfica em si. É verdade que membros da indústria já vinham buscando e defendendo mudanças

31 Nikulin, 2019.

32 Herbert, 2023.

33 Mikhail Sergueievitch Gorbachov ou Gorbachev foi um político soviético e russo que serviu como o último líder da União Soviética, de 1985 até a dissolução do país em 1991.

34 Banerjee, 2018; Yurdigül e Yurdigül, 2022.

35 Sigla para Partido Comunista da União Soviética.

muito antes da perestroika, mas essas só ocorreram quando o regime passou a considerá-las parte integral de sua campanha de reestruturação. O processo de descentralização, iniciado sob a liderança de Gorbachev, aliviou a pressão imposta por décadas de repressão ao talento criativo e de restrições ideológicas.³⁶

Ainda conforme Alexander Herbert, as mudanças contribuíram para que cineastas mais progressistas começassem a ocupar espaços. Assim, muitos estúdios de cinema importantes passaram a revitalizar seus quadros, oportunizando espaço a novos artistas e diretores. Abriu-se um caminho para a diversificação do catálogo cinematográfico soviético, possibilitando, no caso, o surgimento de produções genuinamente de horror. O fato de o irracionalismo passar a ser popular contribuiu para que o próprio gênero, que em muito se ancorava no irracional, se desenvolvesse. Muitas obras que passam a surgir exploram as ansiedades da sociedade soviética tardia, com foco em comunidades tóxicas, colapsos morais e identidades fragmentadas, elementos que se entrelaçam com o imaginário do horror e refletem um mal-estar cultural latente.³⁷

Um dos primeiros filmes a mencionar refere-se a *A Savana* (1987), do diretor Nazim Tuliakhov. Trata-se de um filme de horror e ficção científica distópico, baseado na história homônima do escritor e roteirista Ray Douglas Bradbury, famoso por trabalhos como *Fahrenheit 451*. A história, de um modo geral, acompanha uma família que vive em uma casa automatizada. Os pais são emocionalmente distantes e negligenciam os filhos. Em meio a isso, a casa passa a desenvolver autonomia e os filhos tornam-se cada vez mais frios e agressivos. Uma compreensão é de que o filme explore o colapso dos laços familiares, assim como o medo da tecnologia. Sobretudo, o filme parece estar diretamente ligado ao trauma e aos efeitos

36 Herbert, 2023, p. 27, tradução do autor. Trecho original: What makes the period of glasnost and perestroika so integral to the history of Soviet cinema, and yet so paradoxical, is that it saw initiative for industry change emanate from the CPSU, rather than from the industry itself. Granted, members of the film industry sought and lobbied for changes well before perestroika but change only came when the regime considered it integral to its restructuring campaign. The process of decentralization, initiated under Gorbachev's leadership, released pressure from decades of suppressed creative talent and ideological restriction.

37 Herbert, 2023.

sociais de Chernobyl. Na concepção de Alexander Herbert: “Não é surpresa que uma história de Ray Bradbury tenha chegado às telas soviéticas em 1987 [...]. Seus contos distópicos combinavam com o senso pós-Chernobyl de apocalipse tecnológico e rejeição da normalidade”.³⁸ Além disso, cabe salientar que o filme, a partir da mistura de gêneros, constrói uma abordagem única por meio de uma experiência lenta e atmosférica, com uma estética que remete a pesadelos. Ao longo do filme, busca-se desenvolver uma sensação de inquietação e ameaça constante.³⁹

Outro dos poucos exemplares do gênero de horror é *Senhor Designer* (1988), do diretor Oleg Teptsov, uma produção baseada em um conto de Aleksandr Grin. Sua narrativa se passa em São Petersburgo, no início do século XX, e tem como figura central Platon Andreievitch, um renomado artista e designer conhecido por seus manequins ultrarrealistas e por seu fascínio pela beleza idealizada. Visando vencer a morte e alcançar a imortalidade estética, Platon torna-se obcecado em capturar a essência da vida por meio da arte. Com uma atmosfera sombria, o filme explora o filosófico e o simbólico, trabalhando temas como a obsessão estética, a vida e a morte. Uma percepção é de que o filme reflita sobre o materialismo soviético, o culto ao progresso e a busca por um sentido espiritual. Além disso, desenvolve uma crítica à vaidade criativa e à rejeição da transcendência.⁴⁰ O filme é classificado, por vezes, como uma “alegoria mística” com forte carga simbólica. Apesar de sua importância, por exemplificar a mudança pela qual o cinema soviético passava, o filme enfrentou uma desvalorização crítica e comercial, tendo baixa recepção nos cinemas, vindo a ser esquecido rapidamente. Houve a leitura de que o filme foi mal desenvolvido, além de apresentar uma história pouco atrativa para o público.⁴¹

38 Herbert, 2023, p. 80, tradução do autor. Trecho original: It's not so surprising then that a story by Ray Bradbury appeared on the big screen in 1987 [...]. Known as a writer of horror and science fiction, Bradbury's dystopic tales matched the post Chernobyl sense of technological apocalypse and rejection of normality.

39 Kotwicki, 2023.

40 Herbert, 2023.

41 Isakava, 2014.

Provindo de outra adaptação literária, do escritor Aleksei Konstantinovitch Tolstoi, há o filme *A Família de Vampiros* (1990), dirigido por Gennadi Klimov e Igor Shavlak. No filme, Igor, um jovem repórter, é enviado por seu jornal a uma região rural para investigar relatos estranhos sobre uma família local que acreditava que seu patriarca morto retornaria como vampiro. Com o passar do tempo, ele passa a testemunhar eventos inquietantes. Trata-se de um filme que, apesar de popular na época – exibido na televisão –, recebeu críticas negativas, possivelmente devido à qualidade técnica limitada. Ele foi produzido por uma empresa independente chamada Aist, que, por sua vez, recebeu financiamento de instituições que desejavam conscientizar os espectadores sobre a epidemia da AIDS. Nesse sentido, o tema do vampirismo e do contágio sanguíneo funciona como norteador dessa proposta. A narrativa desenvolve uma passagem literal do personagem principal através do tempo, indo de uma Moscou contemporânea para a atmosfera rural arcaica de uma vila; captura-se, assim, a tensão entre passado e presente que pairava na sociedade da época. Arelado a isso, concebe-se que o filme serve como metáfora para as tensões existentes dentro da família nuclear,⁴² além de constituir um exemplo de “Necro-Realismo”⁴³ – movimento radical que emergiu na cena artística soviética explorando o humor negro, o grotesco e o absurdo, cujos trabalhos situam-se na fronteira conceitual entre vida e morte, conforme seu criador Evgueni Iufit.⁴⁴

Antecipando-se à dissolução da União Soviética, destacam-se ainda duas produções. A primeira é *Sanguessugas* (1991), de Evgueni Tatarski, que acompanha uma jovem que vai morar com uma família aristocrática em decadência, liderada por uma figura matriarcal – Madame Sugrobina – que, aos poucos, revela-se parte de uma linhagem de vampiras. Trata-se de um dos filmes mais simbólicos da fase final da União Soviética. Embora apresente falhas técnicas, o filme explora

42 Herbert, 2023.

43 Newman, 2023.

44 Adriano, 2003.

a instabilidade familiar e o colapso estatal do período. Nele, o medo social é ilustrado por meio da metáfora do vampirismo, vinculando-se à exaustão provocada por líderes que “sugavam a vitalidade” da nova sociedade que surgia. Outra leitura possível é que a sexualização e animalização atribuídas às personagens femininas vampiras simbolizam o medo masculino em relação à autonomia feminina que emergia com as transformações sociais.⁴⁵ O outro filme é *Papai, o Vovô Gelo morreu* (1991),⁴⁶ de Evgueni Iufit – obra essencial do movimento necro-realista – que acompanha um biólogo obcecado por escrever um tratado. Em meio a isso, ele se torna testemunha de uma série de eventos traumáticos e horripilantes.⁴⁷ Trata-se de um filme que apresenta uma narrativa não linear, estruturado por cenas grotescas, corpos em decomposição e situações oníricas. Apesar de ser uma produção que busca justamente evitar convenções,⁴⁸ entende-se como pertencente ao universo do horror, uma vez que apresenta uma natureza sombria, ameaçadora, horripilante e angustiante.⁴⁹

As produções citadas até aqui representam um rompimento com a censura que até então lhes era imposta, evidenciando, de tal forma, que o horror passou a ser um canal legítimo para expressar as tensões sociais, políticas e existenciais vividas naqueles últimos anos da União Soviética. Diferentemente das produções anteriores, que tinham de suavizar seus conteúdos ou se ancorar em uma ideia de cultura nacional para que pudessem existir dentro dos limites ideológicos permitidos, as obras que surgem nos últimos anos da URSS puderam emergir livremente, não sendo necessário esconder seu caráter transgressor e dissonante. Portanto, o horror, que por décadas esteve marginalizado e se manifestou por meio de subtectos, alegorias ou gêneros “mais aceitáveis” – formas essas que,

45 Herbert, 2023.

46 *Vovô Gelo*, tradução literal de *Ded Moroz*, é o equivalente russo do Papai Noel, ele carrega conotações específicas da cultura soviética, sendo uma figura paternal associada à tradição estatal e a festas de fim de ano.

47 Newman, 2023.

48 Herbert, 2023.

49 Newman, 2023.

embora recorrentes ao gênero em várias tradições cinematográficas, assumiram na União Soviética um papel particular, como estratégia de sobrevivência simbólica – encontrou, na era da *Perestroika* e da *Glasnost*, uma oportunidade para se constituir como linguagem expressiva da crise – tanto da ideologia soviética quanto da própria identidade nacional.

Considerações finais

O percurso desenvolvido neste artigo evidencia que, embora o horror nunca tenha se constituído como gênero consolidado na cinematografia soviética, ele foi explorado e se fez presente quase como uma linguagem do não-dito, como uma expressão das ansiedades daquele momento. Da repressão e da censura à abertura e liberdade gradual promovidas, o horror emerge, ora como uma alegoria do autoritarismo, ora como um sintoma das crises identitárias. Sua persistência, considerando o contexto soviético, revelam o potencial do gênero em capturar e explorar elementos presentes no contexto a partir do qual surgem.

Sob a ótica do campo dos Estudos Culturais, pode-se compreender que essa exploração do horror ao longo da história do cinema soviético revela algo além de um desejo estético, mas indica uma reconfiguração cultural diante da censura e das crises que atingem a União Soviética. Nesse sentido, se o realismo socialista buscava consolidar uma determinada imagem da sociedade, o horror emerge como uma estética dissonante, capaz de dar forma ao medo, ao grotesco e ao não-dito – elementos esses que escapam ao controle do discurso oficial. O horror soviético emerge dessa cultura e ao mesmo tempo a perturba, a contesta e atualiza os sentidos históricos. Sua presença descontínua é, justamente, um indicativo da instabilidade dessas formações culturais.

Através da análise de obras marginais, híbridas ou posteriormente resgatadas, foi possível observar que o horror soviético não se consolida como estilo, mas como tensão. Uma tensão entre o visível e o invisível, entre o permitido e o reprimido,

entre a estética oficial e as inquietações individuais. Além disso, o horror produzido na União Soviética possui um caráter extremamente subjetivo, dada as condições e o contexto oferecidos para que se manifestasse. Nesse sentido, é compreensível, e necessário, que se entenda o horror soviético como destoante das produções de horror realizadas em outras partes do mundo. Cabe ainda referir que muitas produções ficaram de fora da discussão, embora certamente teriam muito a dizer a respeito da sociedade soviética, como por exemplo *Dez Índiozinhos* (1987), de Stanislav Govorukhin, *Cães de Rua* (1989), de Dmítri Svetozarov, *Sede de Paixão* (1991), de Andrei Kharitonov, e *Liumi* (1991), de Vladimir Bragin, entre tantas outras que devem ter passado despercebidas. Nesse sentido, o horror no cinema soviético pode apresentar-se como um campo de possibilidades ocultas, contribuindo para a elucidação da história e da cultura soviética.

Referências bibliográficas

ADRIANO, Carlos. A estética do Necro-Realismo. **Folha de São Paulo**. Publicado em 23 nov. 2003. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2311200309.htm>>. Acesso em: 09 jun. 2025.

BANERJEE, Anindita. **Russian science fiction literature and cinema**: a critical reader. Boston, USA: Academic Studies Press, 2018.

CONRICH, Ian. **Horror zone**: The Cultural experience of contemporary horror cinema. London: I.B Tauris, 2010.

DALTON, Stephen. Tarkovsky, Solaris, and Stalker. In: BANERJEE, Anindita. **Russian science fiction literature and cinema**: a critical reader. Boston, USA: Academic Studies Press, 2018, p. 281-289.

DU GAY, Paul *et al.* **Doing Cultural Studies**: The story of the Sony Walkman. London: Sage, 1997.

GILLESPIE, David. **Russian Cinema**. United Kingdom: Pearson Education Limited, 2003.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed.

PUC-Rio: Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e representações culturais. Org: Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERBERT, Alexander. **Fear Before the Fall**: Horror Films in the Late Soviet Union. United Kingdom: Zero Books, 2023.

ISAKAVA, Volha. Horror genre in national cinemas of East Slavic countries. **Studia Filmoznawcze**, n. 35, Wroclaw, 2014, p. 119-139. Disponível em: <<https://wuwr.pl/sf/article/view/1541>>. Acesso em: 04 jun. 2025.

KOTWICKI, Andrew. Cult Cinema: Veld (1987) - Reviewed. **The Movie Sleuth**. Publicado em: 31 jul. 2023. Disponível em: <<https://www.spoilerfreemoviesleuth.com/2023/07/CultCinema-Veld1987Reviewed.html>>. Acesso em: 02 jun. 2025.

NEUBERGER, Joan. Ivan the Terrible. In: SALYS, Rimgaila (org.). **The Russian Cinema Reader**: 1908 to the Stalin Era. Boston, USA: Academic Studies Press, 2013, p. 269-303.

NEWMAN, Sam. Best Russian Horror Movies: From the Soviet Union to Today. **Creepy Catalog**. Publicado em: 21 jul. 2023. Disponível em: <<https://creepycatalog.com/best-russian-horror-movies-list/>>. Acesso em: 09 jun. 2025.

NIKULIN, Lev. No Horror in the Soviet Union?. **Jordan Center for the Advanced Study of Russia**. Publicado em: 26 abr. 2019. Disponível em: <<https://jordanrussiacycenter.org/blog/no-horror-in-the-soviet-union>>. Acesso em: 02 jun. 2025.

MILLER, Jamie. **Soviet Cinema**: Politics and Persuasion under Stalin. London: I.B. Tauris & Co Ltd, 2010.

PHILLIPS, Kendall. **Projected fears**: horror films and American culture. Westport, USA: Praeger, 2005.

PROKHOROV, Alexander. Cinema of the thaw 1953-1967. In: SALYS, Rimgaila (org.). **The Russian Cinema Reader**: The Thaw to the Present. Boston, USA: Academic Studies Press, 2013, p. 14-31.

SZULC, Lukasz. Culture is transnational. **International Journal of Cultural Studies**, v.26, n.1, 3-15, 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/13678779221131349>>. Acesso em: 08 jun. 2025.

SOARES JÚNIOR, Luiz. O cinema de Yevgeni Bauer: as núpcias faustosas entre a Morte e a Beleza. **À pala de Walsh**. Publicado em: 26 abr. 2014. Disponível em: <<https://apaladewalsh.com/2014/04/o-cinema-de-yevgeni-bauer-as-nupcias-faustosas-entre-a-morte-e-a-beleza/>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

WILLIAMS, Raymond. **La larga revolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

YOUNGBLOOD, Denise J. Early Russian Cinema 1908-1919. In: SALYS, Rimgaila (org.). **The Russian Cinema Reader: 1908 to the Stalin Era**. Boston, USA: Academic Studies Press, 2013, p. 14-31.

YURDIGÜL, Asli; YURDIGÜL, Yusuf. **Horror films as a genre in the history of Soviet cinema: genre analysis of the film Viy**. *Voprosy Istorii*, Moscou, n. 5, p. 194–205, 2022. Disponível em: <<https://voprosyistorii.ru/article/view/3426>>. Acesso em: 1 jun. 2025.

Narrativas em abismo nas adaptações fílmicas de *O Mestre e Margarida*

Narratives in abyme in the film adaptations of “The Master and Margarita”

Autora: Lorena Lopes Silva
Universidade Federal do Ceará,
Fortaleza, Ceará, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025
Recebido em: 30/09/2025
Aceito em: 11/11/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.241596>



SILVA, Lorena Lopes.
*Narrativas em abismo nas adaptações
fílmicas de O Mestre e Margarida*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp.157-181, 2025

Narrativas em abismo nas adaptações fílmicas de *O Mestre e Margarida*

Lorena Lopes Silva*

Resumo: A obra *O Mestre e Margarida*, do dramaturgo soviético Mikhail Bulgákov, passou por processos de queima, reescrita e circulação via samizdat até sua publicação integral em 1973. Desde então, inspirou diversas adaptações, destacando-se duas produções russas homônimas, de Yuri Kara e Mikhail Lockshin. Construída como um duplo especular, a obra se estrutura por meio de narrativas em abismo (*mise en abyme*), contemplando o *Fausto de Goethe*, a narrativa bíblica de Pilatos e Yeshua e o contexto de censura na URSS vivida pelo autor e seus personagens. Ao se entrelaçarem, essas camadas diluem as fronteiras entre o real e o fantástico, refletindo sobre a condição humana e a dualidade entre bem e mal. Este estudo propõe analisar como as referidas adaptações traduzem essas narrativas encaixadas na construção do universo ficcional para o cinema. Como fundamentação teórica, recorreremos aos estudos sobre *mise en abyme* de Gide, Dallenbach e Todorov, bem como às reflexões sobre adaptação e reescrita propostas por Lefevere e Catrysse.

Abstract: The novel *The Master and Margarita*, by the Soviet playwright Mikhail Bulgákov, went through processes of burning, rewriting and circulation via samizdat until its complete publication in 1973. Since then, it has inspired several adaptations, notably two homonymous Russian productions by Yuri Kara and Mikhail Lockshin. Constructed as a specular double, the work is structured through narratives in abyss (*mise en abyme*), encompassing Goethe's Faust, the biblical narrative of Pilate and Yeshua, and the context of censorship in the USSR experienced by the author and his characters. As these layers intertwine, they dilute the boundaries between the real and the fantastic, reflecting on the human condition and the duality between good and evil. This study proposes to analyze how the aforementioned adaptations translate these embedded narratives in the construction of the fictional universe for the cinema. As a theoretical framework, we draw upon studies on *mise en abyme* by Gide, Dallenbach and Todorov, as well as to the reflections on adaptation and rewriting proposed by Lefevere and Catrysse.

Palavras-chave: Adaptação fílmica; Narrativas em abismo; Literatura soviética; *O Mestre e Margarida*; Censura

Keywords: Film adaptation; *Mise en abyme*; Soviet literature; *The Master and Margarita*; Censorship

Bulgákov e o Diabo na Encruzilhada

Mikhail Bulgákov nasceu em Kiev, região que integrava o antigo império russo e que hoje faz parte da Ucrânia, em 1891, em uma família de classe média de tradição cristã ortodoxa.¹ Mais tarde, Bulgákov torna-se médico, o que o levava a servir no hospital de campo da linha de frente durante a Primeira Guerra Mundial em 1916. Logo após a revolução, Kiev era disputada entre alemães, nacionalistas ucranianos, a burguesia monarquista e o exército vermelho. Bulgákov rapidamente acompanha o exército branco monarquista em direção ao Mar Negro como médico. Suas experiências nesse contexto, somadas à morte de sua mãe, resultaram na produção de sua primeira obra, *A Guarda Branca*, que exaltava os valores da *intelligentsia* e da família.

Ao longo da década de 20, o autor conseguiu assegurar certo respeito a partir da produção de esquetes humorísticas, posteriormente produzindo *Coração de Cachorro*, uma novela em que um cientista faz experimentos em um cachorro, que se torna um humanoide com os traços de um guarda soviético. O autor resolve ler a novela para um círculo seletivo e, em razão disso, é reportado à GPU,² que passa a desestimular a publi-

* Universidade Federal do Ceará (UFC), Mestranda pelo programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Professora de Literatura na Secretaria de Estado de Educação do Ceará SEDUC-CE. <http://lattes.cnpq.br/9549996701708222>; <https://orcid.org/0000-0002-0413-7800>; lorenaladj@gmail.com.

1 Os elementos de natureza biográfica inseridos nesta seção foram retirados da obra *A reader's companion to Mikhail Bulgakov's The Master and Margarita*, de J.A.E Curtis.

2 Gosudarstvennoye politicheskoye upravleniye (Direção Política Estatal), que foi a polícia secreta da República Socialista Federativa Soviética Russa de 1922 a 1923.

cação de suas obras e a encenação de seus roteiros no teatro. Curiosamente, um jornal local começa a publicar partes de *A Guarda Branca*, mas ele é fechado e seu editor, exilado. O pequeno sucesso, entretanto, chama a atenção do Teatro de Arte de Moscou, que o contrata para adaptar o livro para o teatro. Esse lugar se torna o local de muitas adaptações e produções do autor, que passa a ser conhecido como um dramaturgo de talento. Infelizmente, em 1928, os seus roteiros passam a ser retirados do repertório de vários teatros, incluindo o Teatro de Arte de Moscou.

No mesmo período em que sofre essa censura brutal às suas produções, Bulgákov é apresentado a Elena Serguéievna Shilovskaia, na época casada, com quem viveu um amor intenso desde que se conheceram e futuramente tornou-se sua esposa e principal responsável por datilografar e preservar sua obra, bem como garantir sua publicação, após promê-lo no leito de morte do marido.

As reflexões sobre a censura em torno da arte e da religião, com perseguição a diversos artistas e membros da igreja católica, levaram-no a embarcar em um projeto que durou cerca de dez anos, por meio de escritas, reescritas e destruição dos manuscritos: *O Mestre e Margarida*.³ Bulgákov nunca chegou a ver sua obra publicada, morrendo em 1940 de nefrosclerose. Elena guardou seus manuscritos por cerca de vinte anos e, em 1966, pouco após a publicação de *Um Dia na Vida de Ivan Denisovitch*, que denuncia a existência dos campos de trabalhos soviéticos, conseguiu publicar em território russo uma versão censurada dele, na revista *Moskva*, além de tê-lo levado para outros países da Europa que o publicaram integralmente. Apenas em 1973, após a morte de Elena, a obra teve sua edição integral lançada pela revista *Khudozhestvennaya Literatura* e se tornou uma das obras mais procuradas do período, com um alto preço de mercado.

A narrativa de *O Mestre e Margarida* se inicia em Moscou, no Parque do Patriarca, e apresenta dois personagens, Berlioz (editor de uma revista de arte e presidente da maior

3 BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

associação literária de Moscou, a Massolit)⁴ e Ivan Ponyriov Bezdomny, que discutem um poema antirreligioso encomendado a Ponyriov, que deveria ter enfatizado a existência de Yeshua apenas como figura histórica. Um estranho se aproxima e se intromete na conversa, dizendo-se muito interessado no assunto e intrigado. Alegria-se com a informação de que são ateus, senta-se e começa a debater com eles sobre a existência de Deus e a capacidade humana de ter controle sobre os eventos que ocorrem no mundo, apresenta uma história sobre o julgamento de Yeshua por Pilatos, que diz ter presenciado, e, durante a conversa, faz predileções sobre como será a morte de Berlioz e sobre Ponyriov conhecer o que é a esquizofrenia. O estranho se apresenta como Woland, um professor de magia negra convidado ao país como consultor, e que é na verdade a representação do próprio diabo. Assustados com esse 'estrangeiro', Berlioz e Ponyriov acham que é um espião e decidem denunciá-lo às autoridades, mas, antes disso, Berlioz sofre uma morte trágica, perdendo a cabeça, exatamente como Woland previra. Ponyriov corre desesperado atrás de Woland e seu séquito (o gato Behemoth, Korôviev-Fagot, a feiticeira Hella e Azazello), mas acaba sendo dado como esquizofrênico e é internado, conhecendo no hospital a figura do Mestre, que escrevera um livro sobre Pôncio Pilatos e também fora internado. Vários outros eventos trágicos ocorrem na obra pelas mãos do diabo e de seu séquito, especialmente com personagens envolvidos com a arte e o Teatro de Variedades.

Essa narrativa do diabo chegando à Moscou com sua comitiva e fazendo um estardalhaço na cidade, na primeira parte do livro, se mistura à narrativa sobre o julgamento de Yeshua por Pôncio Pilatos, que possui quatro capítulos encaixados ao longo da obra. Na segunda parte da obra aparece outra camada narrativa, que inclui a figura do Mestre de forma mais central, um escritor que estrearia uma peça sobre Pilatos no Teatro de Variedades, mas que sofrera com a censura e tivera todo o seu material retirado de circulação, e Margarida, mulher casada e meio bruxa, por quem se apaixona, que recuperará a obra do

4 Em russo, trata-se de uma abreviação para "literatura de massa".

Mestre, que fora atirada por ele ao fogo, e fará uma espécie de pacto com o diabo para ter de volta seu amante, internado na clínica psiquiátrica.

Os elementos fantásticos da obra se mesclam às metáforas sobre a censura na União Soviética. As narrativas são costuradas em uma cronologia desconexa, gerando certa confusão no leitor. Assim, além da narrativa sobre Pilatos e Yeshua, que aparecem encaixadas à narrativa principal do Mestre e da Margarida no contexto da chegada do diabo a Moscou, há também a narrativa do *Fausto*⁵ de Goethe e Gounod,⁶ que são encaixadas dentro dessa obra e reescritas sob uma nova perspectiva. A própria obra se inicia com uma epígrafe do *Fausto* de Goethe: "... Quem és afinal?/ – Sou parte da força que eternamente deseja o mal e eternamente faz o bem",⁷ demonstrando o papel dúbio que o personagem do diabo atingirá na narrativa e a presença do espelhamento do pacto fáustico nela, que se reafirma também através de falas que inserem a obra e a ópera dentro de *O Mestre e Margarida*. Um exemplo disso é quando o Mestre pergunta a Ponyriov Bezdomny: "– Aliás, me desculpe, mas será que o senhor alguma vez ouviu a ópera *Fausto*?"⁸

A biografia do autor e o contexto de produção, circulação e censura de sua obra estruturam muito do que aparece na narrativa de *O Mestre e Margarida*. A questão da censura à arte (que o próprio autor sofreu) e à igreja (reflexão ligada à relação de sua família com a tradição cristã ortodoxa) serão temas recorrentes dentro da obra, assim como o amor por uma mulher casada que acompanha todo o seu processo de escrita, reescrita e censura. Para construir essa narrativa, sob um cotidiano de repressão que se quer representar na literatura, o autor articula várias narrativas internas à narrativa maior do diabo

5 GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. São Paulo: Editora 34, 2016.

6 Adaptação do *Fausto* de Goethe por Charles Gounod para o teatro, que estreou no Théâtre Lyrique em Paris em 1859. Segundo Curtis (2019, p.2), sua irmã certa vez somou os ingressos que ele havia pregado na parede e constatou que ele havia assistido à ópera de Gounod, *Fausto*, mais de quarenta vezes.

7 BULGÁKOV, 2009, p.5.

8 BULGÁKOV, 2009, p.157.

em Moscou, como duplos especulares, a funcionarem como espelhos de autorreflexão. Convém, portanto, analisar o encaixe dessas narrativas, que podemos nomear de Narrativas em abismo (*mise en abyme*), mais especificamente como essas narrativas aparecem em dois filmes homônimos: o primeiro dirigido por Yuri Kara, em 1994, e o mais recente, de 2024, por Mikhail Lockshin. Esse procedimento de estruturação da narrativa utilizado por Bulgákov não é feito à toa, estrutura os sentidos da obra e revela aquilo que o autor buscou denunciar: a censura à arte e à religião, a ganância daqueles que diziam buscar uma sociedade mais igualitária e a pressão por uma forma de arte única do realismo socialista, que é respondida com a criação de uma narrativa fantástica, cheia de camadas, confusões temporais e discussões políticas, religiosas e metafísicas.

Narrativas em Abismo ou Narrativas encaixadas: Fausto e Pilatos

O conceito de Narrativas em abismo (*mise en abyme*) é enunciado por André Gide⁹ em sua obra *Journal 1889-1939* para tratar das matrióchkas e das caixas chinesas enquanto fenômenos de reduplicação. O autor se apropria de uma noção de *mise en abyme* que vem da heráldica, que se refere ao fenômeno de colocar um brasão de armas que aparece como um escudo dentro de outro maior. Com isso, Gide amplia o conceito para as artes plásticas e a literatura, já que sua intenção era explicar sua técnica de estruturação de algumas narrativas.

Posteriormente, o pesquisador Lucien Dallenbach¹⁰ estuda e aprofunda o conceito, definindo-o enquanto fenômeno narrativo de duplicação especular, associado a um espelho que realça uma imagem refletida, reiterando seus sentidos e características no texto, como um duplo. Assim, em um nível mais simples, a 'segunda' narrativa estaria representada em determinado momento da obra, já num nível mais profundo, em abismo. Essa narrativa estaria em pleno ato enunciativo,

9 GIDE, André. *Journal 1889- 1939*. França: Ed. Gallimard, 1948.

10 DÄLLENBACH, Lucien . *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

dissolvida no texto, logo, “toda a ‘história dentro da história’, enquanto reflexiva, é necessariamente levada a contestar o desenrolar cronológico como segmento narrativo”,¹¹ ou seja, uma narrativa menor é englobada por outra e arrasta consigo diversos confrontos, temas, tempo, sua significância, bem como sua estrutura, funcionando como um aparelho interno de autorrepresentação e reflexão.

Ainda sobre o conceito, Tzvetan Todorov, em *As Estruturas Narrativas*,¹² discorre sobre o procedimento de encaixar narrativas numa série de reflexos:

Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se reflete nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe.¹³

Nesse sentido, a narrativa do *Fausto* de Goethe e sua adaptação para a ópera por Gounod está encaixada dentro da obra *O Mestre e Margarida*, refletindo-se na outra e evidenciando os confrontos centrais que estruturam o desenrolar da narrativa, como um espelho. Isso se evidencia tanto pela epígrafe citada anteriormente quanto pelas várias vezes em que o livro ou a ópera são citados no texto, assim como pela escolha de apresentar a chegada do diabo a Moscou e nomear uma das personagens principais como Margarida, mesmo nome da personagem trágica de *Fausto*.

No *Fausto* de Goethe, Mefistófeles (o diabo) aposta com Deus que o médico Fausto teria um preço para a sua alma e que conseguiria levá-lo para o inferno. Mefistófeles e Fausto chegam a um pacto, no qual o primeiro deverá satisfazer todos os desejos da alma de Fausto na terra e o último, em troca, deverá servir ao diabo no inferno, somente quando conseguisse

11 DÄLLENBACH, Lucien. *Intertexto e autotexto*. Coimbra: Almedina, 1979, p.59

12 TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

13 TODOROV, 1969, p. 125.

atingir uma realização tão plena que desejasse a eternidade daquele momento. Na peça de Gounod, o pacto se centra mais no desejo por juventude e prazeres terrenos. Posteriormente, Fausto vê Margarida, uma jovem cujo irmão é enviado à guerra. Ele pede a satanás para promover um encontro amoroso com ela e acaba seduzindo-a com joias, em contraposição às flores levadas por Siebel, outro jovem pretendente. Fausto oferece uma poção a Margarida, para que sua mãe adormecesse e ele pudesse adentrar seu quarto, levando a mãe à morte. Margarida engravida, e seu irmão, Valentim, retorna e desafia Fausto a um duelo, falecendo em seguida e amaldiçoando a irmã. Mefistófeles tenta distrair Fausto levando-o a uma festa com bruxas e demônios, mas nenhuma bruxa consegue seduzi-lo. Enquanto isso, Margarida afoga o filho e enlouquece na prisão, ao ser condenada à morte. Fausto tenta retirá-la da cela e Margarida não aceita, entregando-se ao céu e pedindo salvação. Margarida é salva e ascende ao céu. Fausto, no fim do livro II, também recebe a redenção divina, mas com a condenação de ser eternamente insatisfeito.

A obra discute, em sua totalidade, os sentidos da criação, a função do mal no mundo, de contrapor o bem e os destinos possíveis do homem. O demônio em *Fausto* representa o acesso ao prazer e à sabedoria em plenitude, ligadas à criação e à inspiração artísticas, relacionando-se a processos de criação e destruição contínuos, enquanto aquele que eternamente deseja o mal, mas que eternamente faz o bem, o engendra, o produz. Bulgákov, ao inserir essa narrativa em *O Mestre e Margarida*, também transpõe essa figuração do diabo ligado à arte para a obra. Woland,¹⁴ a representação de Satã no romance de Bulgákov, é quem recupera o romance queimado do Mestre:

— Infelizmente não posso fazê-lo — respondeu o mestre —, pois o queimei na lareira.

— Desculpe, não posso acreditar — respondeu Woland —, isso não é possível. Manuscritos não ardem. — Ele se voltou para Behemoth e disse: — Então, Behemoth, me dê aqui o romance.

14 Woland também é um dos apelidos que Mefistófeles dá a si próprio na tragédia de Goethe.

O gato saltou momentaneamente da cadeira e todos viram que ele estava sentado sobre uma grossa pilha de manuscritos.¹⁵

Não à toa, o diabo na narrativa de Bulgákov persegue os escritores, artistas, críticos e demais trabalhadores de equipamentos culturais que estão ligados de alguma forma às instituições e à censura, revelando a crítica do autor por uma arte livre.

Além disso, também está espelhado em *O Mestre e Margarida*, a partir da inserção da narrativa bíblica de Pôncio Pilatos, a reflexão sobre a função que o mal tem de se contrapor ao bem e a necessidade de coexistência dos dois. Woland, ao final da obra e em complementação ao epílogo, diz a Mateus Levi, discípulo de Cristo, algo que exemplifica essa noção:

— Você pronunciou suas palavras de tal maneira como se não reconhecesse as sombras, e muito menos a maldade. Não seria muito trabalho da sua parte pensar na seguinte questão: o que faria sua bondade se não existisse a maldade, como seria a terra se dela sumissem as sombras? As sombras são das pessoas e dos objetos. Eis a sombra da minha espada. Mas existem sombras das árvores e das coisas vivas. Será que você deseja devastar todo o globo terrestre retirando dele todas as árvores e tudo o que é vivo por causa de sua fantasia de se deleitar com o mundo desnudo? Tolo.¹⁶

Além de temas e da figuração do diabo, vários outros personagens funcionam como duplos da narrativa fáustica. O personagem Korôviev-Fagot, por exemplo, é apontado por Elisabeth Stenbock-Fermor¹⁷ como a reencarnação moderna de Fausto a serviço de satanás, o que se evidencia no capítulo 32, em que Mefistófeles deixa claro que o personagem precisou brincar por bastante tempo com roupas de palhaço, já que no encontro dos dois fizera um trocadilho ruim sobre luz e trevas. Fausto/Fagot é apresentado como alguém que não recebeu a salvação divina tão cedo e que acompanha Mefistófeles em penitência, de acordo com o final da representação da ópera de Gounod,

15 BULGÁKOV, 2009, p.325.

16 BULGÁKOV, 2009, p.408.

17 STENBOCK-FERMOR, Elisabeth. Bulgakov's The Master and Margarita and Goethe's Faust. *The Slavic and East European Journal*, vol.13, n.3, 1969, p.309-325.

até ser liberto e transformado em um cavalheiro por Woland no último capítulo.

Já a Margarida de Bulgákov pode ser considerada uma representação de Elena, esposa de Bulgákov, que fora sua amante e preservara sua obra, assim como também pode ser uma representação da Rainha Margot de sangue-azul, da sangrenta Noite de São Bartolomeu e da Margarida amante de Fausto. Entretanto, embora a tragédia de Fausto seja utilizada na estruturação do romance e, como um espelho, reflita várias questões existenciais e temáticas enquanto uma narrativa em abismo, os destinos das personagens de Bulgákov possuem uma diferenciação básica com o destino pintado por Goethe para Fausto e Margarida.

Ainda segundo Elisabeth Stenbock-Fermor,¹⁸ no romance, não é o Mestre quem faz o pacto, e sim Margarida, a fim de salvar seu amante, deixando de ser uma personagem feminina trágica que ascende aos céus para tornar-se uma bruxa. Assim, Bulgákov apresenta uma Margarida que se pinta com um creme dado por Azazello, torna-se leve como uma pluma e começa a voar pela cidade de Moscou sob uma vassoura, destrói o apartamento do crítico do Mestre, Latunski, e finalmente conhece Woland, que a chama de Rainha e pede-lhe que seja a Rainha do Grande Baile de Satanás. Todos os personagens que chegam beijam-lhe o joelho e a reverenciam. Ao fim, Woland lhe oferece um pedido. Primeiramente, Margarida lhe pede que não mais estendam a Frida o lenço com que sufocara seu próprio bebê, mas não o pede por bondade, e sim por ter, durante o baile e por descuido, dado esperanças a Frida. Woland ainda lhe oferece mais um pedido, e ela pede que lhe seja devolvido seu amante, o Mestre.

Nenhum dos dois recebe a salvação eterna, e sim a melhor coisa que poderiam receber do diabo: a possibilidade de ficar sozinhos um com o outro, em paz, sem intromissões. Mateus Levi, a pedido d'Ele, pede que Woland leve consigo o Mestre e a Margarida e os entregue à tranquilidade, dizendo “— Ele não

18 Ibid., 1969, p.309-325.

fez por merecer a luz, fez por merecer a tranquilidade”.¹⁹ As propostas diferentes para o final do pacto revelam um autor muito descrente da ideia de condenação eterna do *Fausto* de Goethe, renovando o mito fáustico para os tempos modernos e demonstrando a necessidade da coexistência de luz e sombra, presentes em todos os seres que aqui vivem.

A narrativa também encaixada de Pilatos conta que essa figura sabia que Yeshua não deveria ser condenado, mas que o fez mesmo assim para garantir sua posição pessoal. O personagem, dessa forma, revela uma crítica importante, que Bulgákov direciona àqueles que se acovardam diante da censura, do totalitarismo do estado e das farsas judiciais, representando o papel de muitas figuras de alta posição social ou burocratas que preferiram fingir não ver o que estava acontecendo na URSS ou até entregando outros colegas para a censura, a fim de salvarem a própria pele.

Foi esse o complexo universo literário adaptado para as telas, que traz desafios aos cineastas interessados em promover essa transposição para outro sistema de representação. Nesse sentido, nos propusemos a analisar como duas adaptações fílmicas russas homônimas da obra *O Mestre e Margarida*, a primeira dirigida por Yuri Kara, em 1994, e a mais recente, de 2024, por Mikhail Lockshin, traduziram essas narrativas em abismo e como essa reescritura altera ou reforça os sentidos profundos da narrativa de Bulgákov.

Adaptações Fílmicas de Yuri Kara e Mikhail Lockshin

Ambas as adaptações de *O Mestre e Margarida* feitas na Rússia para o cinema sofreram dificuldades para serem lançadas em território russo. A adaptação de Yuri Kara, de 1994, por exemplo, só foi lançada em 2011 e exibida apenas na Rússia, apesar do grande orçamento que recebeu, devido a um problema com os cortes feitos pelo diretor e à perspectiva diferenciada dos produtores. Antes disso, uma versão pirata tinha

¹⁹ BULGÁKOV, 2009, p.409.

vazado na internet em 2006. Em 2010, a distribuidora russa Luxor comprou os direitos do filme e reduziu a versão do diretor a um filme de 123 min.

Por sua vez, a adaptação mais recente, de Lockshin, diretor que não esconde seu posicionamento contra a guerra da Ucrânia e que vive hoje nos Estados Unidos, teve de retirar o nome do diretor dos materiais promocionais para salvar a imagem do filme no território russo. O filme rapidamente arrecadou cerca de 6,7 milhões de dólares em bilheteria nos primeiros meses de lançamento, tornando-se muito popular na Rússia. Mas, infelizmente, o filme passou a ser perseguido por grupos pró-Kremlin e personalidades propagandistas de Putin. Nesse sentido, o filme atualiza, sob a Rússia de Putin, a sátira contra o totalitarismo e a censura produzida anteriormente por Bulgákov para o governo de Stalin, em conformidade com o que Tânia Carvalhal afirma sobre a relação da produção nova com aquela sobre a qual se referencia:

Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa.²⁰

Assim, as adaptações analisadas reinventam a narrativa de Bulgákov, atualizando-a dentro do sistema literário-narrativo que integra o sistema social e cultural mais amplo. Como afirma Lefevere,²¹ há um sistema de controle, a partir das instituições, que pode operar por fora do sistema literário para fomentar ou impedir o processo de escrita e reescrita da literatura. Esse controle também se expande para o cinema e demais artes. Logo, a reação ao filme de Lockshin e as dificuldades de veiculação de ambas as adaptações revelam uma forma de regular (e, por que não dizer, censurar?) esse sistema para que as narrativas não afetem o status daqueles que querem se manter no poder. A denúncia da censura e do totalitarismo da

²⁰ CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2001, p.54.

²¹ LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. São Paulo: Edusc, 2007.

obra de Bulgákov e suas reescrituras nas duas produções cinematográficas segue atual no contexto do expansionismo russo.

O presente estudo analisa as adaptações como processos de reescrita, atualizações e traduções, que servem como produtos-fim, na definição de Catrysse.²² O livro de Bulgákov sofreria um processo de transformação e tradução para outro formato, o do cinema, a partir de novas escolhas dos diretores, procedimentos de cortes, inclusões, alterações da obra de partida etc. Nesse sentido, para analisar como a obra adapta a estrutura das narrativas em abismo, compreendemos os dois filmes como produtos-fim, que podem engendrar novos sentidos e atualizações da obra de partida, não reduzindo-as a produtos menores em relação ao livro. Ambos os filmes traduzem a obra à sua maneira, já que ocupam individualmente seu lugar dentro do sistema artístico-literário.

O filme de Lockshin (2024) se inicia com a cena de Margarida voando sobre Moscou, deixando claro desde o início a presença dos elementos fantásticos no filme, e depois corta para o Mestre já internado numa clínica psiquiátrica, falando com a enfermeira sobre um livro que está escrevendo, chamado *O Mestre e Margarida*. O personagem, então, no meio da noite, caminha pelo hospital psiquiátrico até encontrar e conversar com um outro poeta que também está preso, Ivan Nikoláievitch Ponyriov, e contar sobre uma mulher que conheceu chamada Margarida e sobre como ele foi parar ali. A história é, então, reescrita sob um viés bem interessante: enquanto no livro de Bulgákov o Mestre é preso devido às suas atividades de escrita da peça Pilatos, neste filme o Mestre também tem sua peça – que estava sendo ensaiada – censurada, submetida a julgamento público (*figura 1*) e retirada de circulação, mas é ao encontrar-se com Margarida que começa a trabalhar em um novo projeto literário junto com ela (*figura 2*), uma mulher casada que conhece em um evento de desfile dos militares russos e por quem se apaixona. Esse novo livro, *O Mestre e a Margarida*, somado à denúncia de um colega roteirista que conhecia seu conteúdo e inveja seu apartamento, é que o levam à prisão, ao enlouquecimento e à clínica psiquiátrica.

22 CATRYSSSE, Patrick. *Descriptive adaptation studies*. London: Garant, 2014.

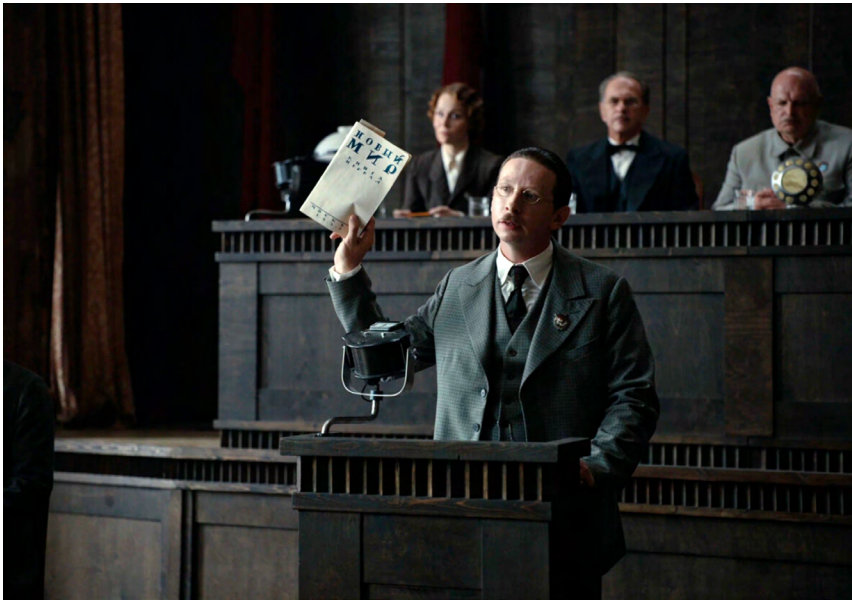


Figura 1: o crítico Latunsky denuncia a obra Pão e Sal publicada na Novy Mir em um julgamento público.



Figura 2: o Mestre e a Margarida leem e editam juntos a obra *O Mestre e Margarida*.



Figura 3: desfile militar na rua Tverskaya, cena em que Margarida e Mestre se conhecem.

É durante o processo em que o personagem escreve o livro, que trata da chegada do diabo a Moscou, que o filme vai apresentando os elementos fantásticos. Ou seja, nesse filme há uma divisão mais nítida daquilo que seria um polo ficcional-histórico (o Mestre e a Margarida dentro do cotidiano de censura da arte na URSS, além de outros personagens envolvidos com a literatura) e aquilo que seria o polo ficcional-fantástico (o diabo e seu séquito fazendo um estardalhaço em Moscou). No plano ficcional-histórico, ao mesmo tempo em que há referências históricas à antiga URSS, como os símbolos utilizados, as personalidades históricas a quem os personagens se referem, o funcionamento da censura à arte ou até a revista na qual a peça do Mestre é publicada, a *Novy Mir*²³ (figura 1),

23 *Novy Mir* (Novo Mundo em português) era uma revista literária publicada em Moscou desde 1925, chegando a publicar algumas obras que geraram polêmicas, tais quais *Um Dia na Vida de Ivan Denisovitch*, de Aleksandr Soljenitsyn, e *Por Uma Causa Justa*, de Vassíli



Figura 4: o séquito do diabo observa vários prédios da cidade pegando fogo. Ao fundo, no centro, está o Palácio dos Soviéticos com uma estátua de Lênin.

há também algo de distópico criado por Lockshin para a nova narrativa produzida pelo filme. O estilo da União Soviética é elevado ao grotesco: veem-se arranha-céus gigantes, dirigíveis futuristas no céu (*figura 3*) e até o Palácio dos Soviéticos com uma estátua de Lênin de cem metros (*figura 4*). Ao exacerbar esses elementos até o absurdo em cenas que parecem distópicas,²⁴ o filme denuncia a megalomania do poder soviético e a estetização da ideologia.

Desse modo, o filme se encerra com essa divisão mais clara entre dois polos e diferente da obra literária: Margarida descobre que o Mestre está internado numa clínica psiquiátrica, dirige-se ao local e recebe da enfermeira o manuscrito de nome *O Mestre e Margarida*, enquanto recebe a notícia de que o Mestre se suicidara na noite anterior. Durante a leitura do resto do manuscrito escrito pelo Mestre, a Margarida do plano ficcional-histórico descobre o que acontecerá com os personagens do plano ficcional-fantástico, prefigurando-se em duas narrativas paralelas, em que um polo seria o da fantasia e o outro mais referenciado na realidade.

Grossman, ao mesmo tempo em que recusou a publicação de autores que se tornaram famosos posteriormente, Evguenia Ginzburg, Lidia Chukovskaya e Boris Pasternak, com o seu *Doutor Jivago*.

²⁴Muitos dos prédios que aparecem no filme fizeram parte do Plano Diretor de 1935, o qual previa uma grande reconstrução da capital. Entretanto, muitos dos grandiosos e utópicos projetos não se concretizaram devido à deflagração da Segunda Guerra. O filme apresenta uma realidade em que os projetos se concretizaram. Ver mais em: <https://daily.afisha.ru/cities/26872-kak-pohoroshela-pri-volande-pochemu-moskva-v-mastere-i-margarite-ne-pohozha-na-realnuyu/>

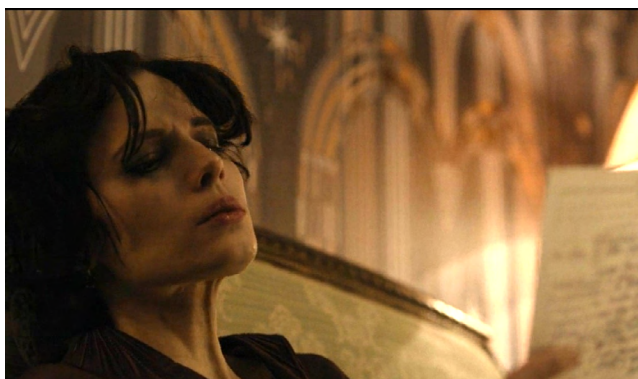


Figura 5: Margarida ingere veneno com vinho enquanto realiza a leitura do manuscrito do Mestre.

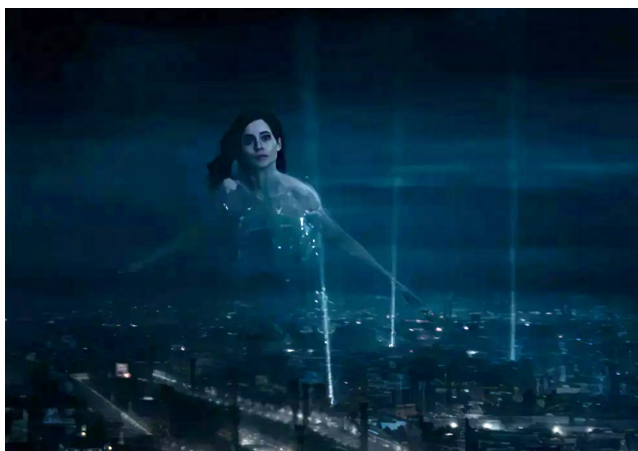


Figura 6: Margarida sobrevoando Moscou, após passar o creme brilhante entregue por Azazello.



Figura 7: Cena pós-morte em que o Mestre e a Margarida podem ser vistos na companhia um do outro em um local de paz e tranquilidade.

O que acontece na narrativa do livro escrito pelo Mestre encaixado dentro do filme é similar à narrativa do livro. Margarida se transforma numa bruxa que voa pela cidade (figura 6), é a rainha do baile do diabo e, em troca, pede seu amado de volta. Paralelamente ao momento em que em *O Mestre e Margarida* ocorrem os eventos finais, a Margarida do plano histórico-ficcional da URSS se suicida com veneno enquanto conclui o romance (figura 5). Os espectadores veem o final feliz com os dois juntos no romance (figura 7) como similar à narrativa de Bulgákov, embora se saiba que ambos se suicidaram no plano ficcional-histórico. É apenas durante os momentos em que Woland aparece para o mestre no plano ficcional-histórico que se pensa que os planos estejam se diluindo ou que o personagem esteja enlouquecendo, confundindo a realidade e a ficção. De todo modo, a cena do suicídio do Mestre nos apresenta um duplo (figura 8): o Mestre que conversa com Ivan Ponyriov do romance e o Mestre que se suicida, este último, por sua vez, também conversa com o diabo, que lhe mostra a imagem de Pilatos em punição e permite que o liberte. Então, a cena, já caminhando para o final do filme, começa a diluir também nessa obra os limites inicialmente estabelecidos entre os planos ficcional-histórico e ficcional-fantástico

Outro aspecto interessante é que o Woland do filme é representado por um ator alemão, que se comunica ora em russo ora em alemão, clara homenagem ao Fausto enquanto obra da língua alemã, e uma referência ao romance de Bulgákov, quando Woland diz que se pode afirmar que ele é alemão. O mesmo ocorre com as curtas cenas do julgamento de Pilatos e



Figura 8: O mestre preso no hospital psiquiátrico saindo do seu quarto para encontrar Ponyriov.

Yeshua. Nessas cenas, a língua falada não é o russo, mas o latim, e, por se tratar de duas cenas do livro escrito pelo Mestre que estava sendo lido e narrado dentro da narrativa maior, há a inserção da técnica da narração em *voice-over*.²⁵

Na obra de Bulgákov, entretanto, os limites entre ficção e realidade são diluídos desde o início numa obra fantástica que atualiza o mito fáustico. Os leitores ficam com a perspectiva mítica dos personagens, logo, não há uma divisão tão clara quanto no filme, cabendo ao leitor fazer as inferências e as reflexões sobre as temáticas e correlações da obra com a realidade. Embora se saiba que o Mestre é um escritor e que foi censurado, toda a obra é construída a partir do elemento fantástico que vai se estruturando na narrativa, na vida dos personagens etc. O filme se encerra com Woland lendo o manuscrito pegando fogo (*figura 9*) e dizendo a frase utilizada de epígrafe no livro “... Quem és afinal?/ – Sou parte da força que

²⁵ Técnica que consiste na gravação de uma narração sincronizada sobre as imagens do filme.



Figura 9: Woland lê *O Mestre e Margarida* na cena final do filme.

eternamente deseja o mal e eternamente faz o bem”, mantendo a reflexão proposta por Bulgákov, embora a maior parte das cenas da narrativa encaixada de Pilatos e seus diálogos tenha sido deixada de fora, o que faz com que esse não seja o enfoque da película. Portanto, o foco do filme de Lockshin acaba sendo a denúncia contra a censura, a repressão e a ganância do homem soviético, mais do que os debates sobre a coe-

xistência do bem e do mal, os sentidos da criação e os destinos do homem, que são focos temáticos do livro de Bulgákov e de Goethe, embora também apareçam de forma mais secundária na narrativa fílmica.

No filme de Yuri Kara (1994), a cena inicial apresenta o manuscrito de *O Mestre e Margarida* dentro do fogo. Segue, então, para uma cena com Woland rindo e, posteriormente, apresenta Berlioz e Ponyriov debatendo a representação de Cristo no poema encomendado a Ponyriov. Nessa cena, bem similar à do livro, o filme apresenta o momento em que o diabo diz que se pode considerá-lo um estrangeiro alemão e afirma a existência de Yeshua para os dois personagens citados (*figura 11*). Corta-se para a narrativa sobre Yeshua e Pilatos narrada pelo próprio diabo que estivera lá (*figura 10*), o mesmo corte feito pelo livro. A cena em questão é bem mais longa nesse filme do que na versão de 2024, demonstrando a importância que a narrativa de Pilatos tem sobre a obra e representando uma condenação injusta e falsária de um personagem que poderia ter absolvido Yeshua, mas que prefere manter sua posição social e absolver Barrabás. Em seguida, voltamos à cena de Woland conversando com os dois. Woland faz um desenho de Yeshua no chão e pede que Ponyriov pise no desenho, mas Ponyriov não tem coragem, demonstrando que, embora expresse sua



Figura 10: Pôncio Pilatos e Yeshua se encontram pela primeira vez.



Figura 11: Na Praça do Patriarca, na cena inicial do filme, estão sentados da esquerda para a direita Ivan Ponyriov, Woland e Berlioz.

descrença na existência de Jesus, no fundo, ele tem medo de insultá-lo. Essa cena é criada apenas para o filme e leva Woland a lhes perguntar que tipo de propagandistas são, já que não possuem convicção naquilo que pregam, apontando para a hipocrisia dos personagens e a parca convicção, algo que também é explorado por Bulgákov na narrativa de *O Mestre e Margarida*.

Posteriormente, ocorre uma cena em que Korôviev-Fagot firma o contrato com um dos responsáveis pelo Teatro de Variedades, Nikanor Ivânovitch, para a apresentação da peça de Woland (figura 12), e pede que os deixem ficar na casa de Likhodiev, enviado para Yalta (ou só o diabo sabe onde!), tendo como resposta uma negativa de que todos os estrangeiros devem ficar no Hotel Metropol. Essa situação pode ser interpretada como uma representação crítica do que acontecia com os estrangeiros quando chegavam a Moscou durante os anos da URSS, uma forma de controlar percepções e movimentações dentro do território. Fagot o convence de que isso lhe traria lucros, e, após muita insistência, Nikanor acaba aceitando até mesmo uma quantia extra em moeda estrangeira, acreditando na garantia de que não havia testemunhas do crime, denunciando as falhas morais e a ganância dos cidadãos soviéticos, principalmente os que possuíam altos cargos.

Assim que Nikanor parte, Fagot age como tantos russos durante as perseguições dos expurgos: liga para um órgão do governo e denuncia outro indivíduo com o fito de prejudicá-lo, o personagem, então, é preso por esconder moeda estrangeira (figura 13). Esse momento, particularmente cômico no filme, tece uma



Figura 12: Nikanor Ivánovitch firma contrato com Fagot aceitando dinheiro em moeda estrangeira.

Figura 13: Nikanor Ivánovitch é preso dentro da própria casa pela polícia secreta.





Figura 14: Margarida sobrevoa Moscou após passar o creme de Azazello.



Figura 15: O espírito de Margarida e do Mestre saindo do corpo após serem envenenados por Azazello, a pedido de Woland.

ácida crítica aos soviéticos que denunciavam uns aos outros, principalmente nos anos de maior perseguição política do governo Stalin. O Código Penal de 1926²⁶ previa punição para aqueles que deixassem de comunicar crimes contrarrevolucionários. Essas denúncias ou “sinais”, como eram chamadas, eram esperadas de cada cidadão que visse algo suspeito, logo tornou-se um hábito terrível que levou muitos inocentes aos campos de trabalho forçado. Além disso, o filme também aborda a relação com o dinheiro e a ganância dos soviéticos, satirizando em várias cenas cômicas a hipocrisia dos que se diziam socialistas.

Quanto à organização da narrativa, há uma tentativa de manter a ordem não-linear das cenas do filme iguais aos capítulos do livro, reforçando a mistura entre fantasia e realidade. A Margarida soviética é a mesma que voa sobre Moscou (*figura 14*) e que pode representar a Rainha Margot no baile do diabo. O seu fim com o Mestre se aproxima ao do livro, com seu envenenamento sendo provocado por uma bebida levada por Azazello, um dos integrantes do séquito do diabo. Seu espírito ascende na cena com uma forte luz azul (*figura 15*) e ambos são levados para a tranquilidade da presença um do outro por Woland após visitarem Pilatos.

O filme de Yuri Kara apresenta os quatro capítulos de Yeshua e Pilatos, evidenciando aquilo que relaciona de forma profunda essa narrativa ao livro maior de que faz parte: a tentativa de Pilatos de se redimir de sua covardia,

26 No artigo 58 inciso doze, punia-se a “falha em denunciar um crime contrarrevolucionário, que se sabia estar em preparação ou em execução” com privação de liberdade. Pode-se ler a lei atualizada em 1934 com a data de cada um dos incisos no link a seguir: <http://www.cyberussr.com/rus/uk58-e.html#58-1a>



Figura 16: Yeshua crucificado, sendo morto com uma lança por clemência de Pôncio Pilatos.



Figura 17: Pôncio Pilatos e seu cachorro em sofrimento no inferno.

dando água a Yeshua, enfiando-lhe uma lança para evitar que sofresse ainda mais na cruz (figura 16) e encomendando o assassinato de Judas, que confessa que entregou o amigo por dinheiro. Na sátira à URSS de Bulgákov, esse evento pode ser visto como um espelho que reflete o comportamento de todos aqueles que entregaram os outros buscando ascensão social. Essa tentativa de Pilatos, entretanto, não o redimirá de sua covardia e o personagem pagará por muitos anos no inferno (figura 17), até ser perdoado no final do livro e ler a história escrita sobre ele pelo Mestre, o que por si só já lhe dá paz, podendo ascender ao céu.

Portanto, o filme de 1994, dirigido por Yuri Kara, ao dar maior destaque à história de Pôncio Pilatos inserida na narrativa, enfatiza a proposta de Bulgákov de questionar a condenação eterna e aprofunda reflexões sobre os destinos humanos, bem como sobre a ganância e a covardia dos homens. Além disso, a película mantém a confusão temporal e narrativa característica do livro, que mistura fantasia e realidade, também refletindo na obra a narrativa do séquito do diabo em Moscou, relacionada à narrativa fáustica. Essa abordagem retoma e enfatiza um dos temas centrais da obra de Bulgákov: a coexistência entre o bem e o mal, representada por Woland (um Mephistófeles moderno). A narrativa do Mestre e da Margarida, diluída entre fantasia e realidade, mantém no filme a transposição dos elementos do real e das críticas à censura à arte para a literatura e o cinema em um universo fantástico.

Já a versão de 2024, de Mikhail Lockshin, ao delinear uma distinção entre os planos ficcional-histórico e ficcional-fantástico, que só

apontam para uma diluição no final da narrativa filmica, e ao introduzir novos elementos narrativos, dá ênfase às questões da censura na URSS, deixando em segundo plano alguns dos sentidos mais profundos da obra de Bulgákov, sobretudo aqueles relacionados à narrativa de Pilatos, que encaixada na narrativa maior funciona como um espelho das questões sobre luz e sombra, condenação eterna e covardia humana, juntamente à narrativa fáustica.

Dessa forma, cada adaptação não apenas dialoga com o romance original, mas também o reinterpreta à luz de suas respectivas épocas, revelando a vitalidade e a ressignificação contínua de *O Mestre e Margarida* no imaginário contemporâneo. A partir da análise das adaptações fílmicas russas, podemos observar que elas não apenas reforçam a estrutura das narrativas encaixadas, mas também reescrevem a obra de Bulgákov, adaptando-a a um novo sistema literário e cultural. Ambas retomam suas críticas à ganância humana, à covardia e à censura, presentes em *O Mestre e Margarida*, trazendo também reflexões sobre os destinos do homem e a dualidade do bem e do mal. Cada adaptação o faz a seu modo, com diferentes enfoques narrativos e abordando o elemento fantástico de maneira diversa.

Referências bibliográficas

- BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. (Tradução do russo: Zoia Prestes). Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- CATRY SSE, Patrick. *Descriptive adaptation studies*. London: Garant, 2014.
- Criminal Code of the RSFSR, article 58, 1934. Disponível em: <http://www.cyberussr.com/rus/uk58-e.html#58-1a> Acesso em: 26 set. 2025.
- CURTIS, J. A. E. *A Reader's Companion to Mikhail Bulgakov's*

The Master and Margarita. Boston: Academic Studies Press, 2019.

DÄLLENBACH, Lucien. *Intertexto e Autotexto*. Coimbra: Almedina, 1979.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

GIDE, André. *Journal 1889- 1939*. França: Ed. Gallimard, 1948.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*. Tradução do alemão Jenny Segall. São Paulo: Editora 34, 2016.

KSENIYA, Vaysenburger. Pokhoroshela pri Volande: pochemu Moskva v «Mastere i Margarite» ne pokhozha na realnuyu. Afisha Daily, 2024. Disponível em: <https://daily.afisha.ru/cities/26872-kak-pohoroshela-pri-volande-pochemu-moskva-v-mastere-i-margarite-ne-pohozha-na-realnuyu/>. Acesso em: 26 set. 2025.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. São Paulo: Edusc, 2007.

STENBOCK-FERMOR, Elisabeth. Bulgakov's The Master and Margarita and Goethe's Faust. **The Slavic and East European Journal**, vol.13, n.3, 1969, p.309-325.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

LOCKSHIN, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Moscou: Mars Media, 2024.

KARA, Yuri. *O Mestre e Margarida*. Moscou: Tvorcheskaya Assotsiatsiya Mezhdunarodnyk Programm, 1994.

**Do texto à pintura em vidro:
a recriação de *O sonho de um
homem ridículo* por Aleksandr
Petrov**

***From text to painting on glass:
the recreation of The Dream of
a Ridiculous Man by Aleksandr
Petrov***

Autores: Anderson Souza Cantanhede / Douglas De Sousa

Universidade Estadual do Maranhão, Maranhão, Brasil

Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29

Publicação: Novembro de 2025

Recebido em: 30/09/2025

Aceito em: 21/10/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.241611>

CANTANHEDE, Anderson Souza; SOUSA, Douglas De.

*Do texto à pintura em vidro: a recriação de
O sonho de um homem ridículo por Aleksandr Petrov.*

RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 183-222, 2025



Do texto à pintura em vidro: a recriação de *O sonho de um homem ridículo* por Aleksandr Petrov

Anderson Souza Cantanhede*
Douglas De Sousa**

Resumo: O presente estudo tem como objetivo analisar como a animação *O sonho de um homem ridículo* (1992), de Aleksandr Petrov, promove uma recriação da poética dostoiévskiana ao adaptar o conto homônimo de Fiódor Dostoiévski. Com base na teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2011), nos estudos das adaptações do romancista realizados por Jasmine Jacq (2017; 2019) e em entrevistas concedidas pelo cineasta, busca-se evidenciar como a técnica de pintura em vidro intensifica a experiência sensorial das emoções vivenciadas pelo personagem “homem ridículo”. Desse modo, ao recriar simbolicamente a narrativa original e incorporar elementos metafóricos, sonoros e visuais, a animação fílmica de Petrov oferece uma experiência renovada, que dialoga com a obra de Dostoiévski ao reinterpretar sua essência por meio de uma expressividade pictórica simultaneamente realista e subjetiva, capaz de traduzir a densidade espiritual e o drama interior das personagens dostoiévskianas.

Abstract: This study aims to analyze how Aleksandr Petrov's animated film *The Dream of a Ridiculous Man* (1992) promotes a recreation of Dostoevskian poetics by adapting Fyodor Dostoyevsk's short story of the same name. Based on Linda Hutcheon's theory of adaptation (2011), Jasmine Jacq's studies of the novelist's adaptations (2017; 2019), and interviews with the filmmaker, this study seeks to highlight how the technique of glass painting intensifies the sensory experience of the emotions experienced by the character “ridiculous man.” Thus, by symbolically recreating the original narrative and incorporating metaphorical, sound, and visual elements, Petrov's animated film offers a renewed experience that dialogues with Dostoevsky's work by reinterpreting its essence through a pictorial expressiveness that is simultaneously realistic and subjective, capable of translating the spiritual density and inner drama of Dostoevsky's characters.

Palavras-chave: Adaptação; Recriação; Dostoiévski; Aleksandr Petrov

Keywords: Adaptation; Recreation; Dostoevsky; Aleksandr Petrov

1. Introdução

As discussões sobre a adaptação de obras literárias para a linguagem audiovisual têm se ampliado, superando julgamentos simplistas do que seria “melhor” ou “pior” e concentrando-se na complexidade do processo de transposição. Um exemplo notável é o filme *O sonho de um homem ridículo* (1992), adaptação do conto homônimo de Dostoiévski, de 1877, realizada pelo diretor Aleksandr Petrov, que conquistou admiração por sua técnica incomum e sofisticada de pintura em vidro.

Os temas abordados pelo escritor russo, marcados pelo niilismo do narrador personagem “homem ridículo”, que decide suicidar-se, e a densidade psicológico-existencial da narrativa, apresentam desafios singulares que Petrov soube transpor com efeitos visuais únicos.

Com base na teoria da adaptação de Linda Hutcheon (2011), nos estudos das adaptações de obras do romancista realizados por Jasmine Jacq (2017; 2019) e em cinco entrevistas que o cineasta concedeu ao longo dos últimos anos a jornalistas como Aleksandr Belyakov (2012), Larisa (2008), Lidiya Trofimova (2015), Vorobeva Ekaterina (2022) e Kseniya Vorotyntseva (2017), busca-se analisar como a animação *O sonho de um homem ridículo* (1992), de Aleksandr Petrov, promove uma recriação da poética dostoiévskiana ao adaptar o conto do escritor russo utilizando a técnica de pintura sobre o vidro.

Para alcançar este objetivo, o presente estudo está dividido em duas partes principais. Na primeira, abordaremos a

* Mestrando em Teoria Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA); Graduado em Letras Licenciatura em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e Literatura (UEMA). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA). <http://lattes.cnpq.br/7675461077778884> <https://orcid.org/0009-0006-7572-4996>; andersonsouza21.c@gmail.com

** Professor da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), na graduação e no mestrado em Letras. HYPERLINK “<http://lattes.cnpq.br/8395184684763190>” Doutor em Literatura e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Formado em Letras - Português pela Universidade Federal do Piauí (UFPI), com especialização em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira e Africana de Língua Portuguesa pela Universidade Regional do Cariri (URCA). <http://lattes.cnpq.br/8395184684763190>; <https://orcid.org/0000-0003-3109-8074>; doug.rsousa@gmail.com

presença de Dostoiévski no cinema russo e o percurso artístico de Petrov, destacando sua formação, influência e o desenvolvimento da técnica de pintura em vidro. Na segunda, analisaremos a animação do cineasta russo, evidenciando como o filme de animação promove uma recriação da poética de Dostoiévski por meio de recursos imagéticos, metafóricos e sonoros que intensificam as ideias do escritor, ao fazer uso de sua expressividade pictórica realista e subjetiva, que se mostrou capaz de traduzir a densidade espiritual e a desintegração interior das personagens dostoiévskianas.

Com esse percurso analítico, busca-se demonstrar como a obra de Petrov, ao reinterpretar as últimas questões existenciais desenvolvidas por Dostoiévski, inova em sua forma de expressão, ampliando o alcance sensorial do conto e potencializando o impacto emocional e reflexivo junto ao espectador.

2. Dostoiévski no cinema russo e a técnica de pintura em vidro de Aleksandr Petrov

A relação entre cinema e literatura consolidou-se apenas em um momento posterior ao nascimento da linguagem cinematográfica, visto que, em seus primórdios, essa forma de expressão audiovisual esteve mais voltada a experimentos científicos e ao registro documental da realidade. Como confirma Leonardo Rossato (2019), o primeiro cinema “estava ainda explorando as primeiras técnicas de como contar histórias, não possuía muitos parâmetros, e as técnicas eram empregadas de forma muito experimental: era um cinema de atrações”.¹

Com o seu desenvolvimento, a chamada “sétima arte” passou a buscar na experiência do possível da arte literária novas formas de contar histórias. Trata-se de uma união de mútuo ganho, em que o cinema também contribuiu para a experimentação estética da literatura, pois, segundo Mirian Tavares (2006), o cinema libertou a literatura da obrigatoriedade de apenas

¹ Rossato, 2019, p. 37.

narrar acontecimentos:

Quando a fotografia aparece, a pintura sente-se finalmente liberta para seu grande vôo formal. E enquanto o cinema surge, a literatura sente que a sua hora chegou. Não mais narrar simplesmente. A grande máquina narrativa acabara de nascer. Agora era o instante mesmo da criação, dos desvios, do gozo provocado pelas palavras que ultrapassam o contar, tornando-se, elas mesmas, potenciais poemas. Deixam de ser habituais, e ao ser retiradas desta obrigação do contar, tornam-se plásticas, imagéticas.²

Ao englobar diversas faces da literatura, a arte cinematográfica busca insinuar de forma imagética os conflitos humanos e os dramas existenciais. No entanto, diferente da literatura, o cinema, por sua natureza visual, encontra maior dificuldade em expressar o mundo subjetivo. Ainda assim, vale destacar a capacidade de cineastas como Ingmar Bergman (1918–2007), que soube contornar esse obstáculo ao criar recursos estéticos capazes de sugerir, pela imagem, pelo som e até pelo silêncio, os sentimentos e aflições de seus personagens. Por isso, assim como “a literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa [cinema] muito assimilou da literatura”.³

Essa relação simbiótica entre essas duas formas artísticas encontrou terreno fértil na Rússia, especialmente no final do século XIX e início do XX, quando se deu o surgimento e consolidação da cinematografia no país. A sua forte tradição literária, representada por escritores como Nikolai Gógol, Liev Tolstói, Fiódor Dostoiévski e outros, forneceu ao cinema uma vasta gama de histórias e atmosferas psicológicas complexas, que foram transpostas para a linguagem audiovisual. Com isso, a prática da adaptação passou a predominar nos primeiros anos do cinema russo, de modo que:

vulgarizou a nobreza do texto literário e da entoação das formas nobres da expressão verbal adotadas pelo teatro em nome de uma demanda: a simplificação do texto literário para que ele chegasse aos ouvidos de um grande público,

² Tavares, 2006, p. 7.

³ Epstein, 1983, p. 269.

com inclusão do espectador iletrado ou semi-alfabetizado.⁴

Nesse período, desenvolveu-se o processo de “cinematização”, no qual o cinema estabeleceu diálogo com diversas formas de expressão artística, como a ópera, a dança, o teatro e a própria literatura. Trata-se de uma característica marcada pela diminuição das fronteiras entre as diferentes linguagens e gêneros, exemplificada na Rússia pela concepção de Catherine Géry (2017), que definiu o cinema como uma “arte fundamentalmente impura”.⁵

Nesse contexto, da mesma forma que Dostoiévski “utilizava fartamente os testemunhos da vida real e gostava de partir dos dados por ela fornecidos”.⁶ suas novelas e romances também ofereceram um estímulo especial para diretores e roteiristas de cinema que, segundo Irene Machado (2022), viam no escritor russo:

uma fonte inesgotável de possibilidades desafiadoras na transposição de suas obras para as telas, arriscando recriá-las com a polimorfia dos dispositivos audiovisuais. Recriações que, no contexto russo, floresceram no espírito dos próprios dramaturgos.⁷

No entanto, é interessante observar que esse entusiasmo pelas adaptações não era compartilhado por Dostoiévski, que valorizava mais a autonomia de cada linguagem artística do que a linha tradicional russa que exaltava a interação entre as artes. Essa convicção fica evidente em uma carta enviada a Varvara Dmitrievna, em 20 de janeiro de 1872, que desejava a autorização do escritor para adaptar um de seus romances:

Quanto à sua intenção de extrair um drama do meu romance, estou plenamente de acordo e tenho por regra nunca atrapalhar esse tipo de tentativa; mas não posso deixar de lhe comunicar que, quase sempre, tentativas dessa natureza não foram bem-sucedidas, pelo menos não totalmente.

Existe certo segredo da arte, segundo o qual a forma épica

4 Machado, 2020, p. 7.

5 Géry, 2017, p. 108.

6 Grossman, 1967, p. 73.

7 Machado, 2022, p. 3.

nunca encontrará para si uma correspondência dramática. Até acredito que, para as diferentes formas da arte também existem uma série de pensamentos poéticos que lhe são correspondentes, então um pensamento nunca pode ser expresso por outro, que não corresponda à sua forma.

Seria algo muito diferente, se o senhor reescrevesse e alterasse o romance, preservando apenas um episódio qualquer dele, a fim de transformá-lo em um drama; ou se tomasse uma ideia como ponto de partida e mudasse completamente o enredo?... E, no entanto, peço que não tome minhas palavras como um conselho para que não se o faça. Repito: estou completamente de acordo com a sua intenção, mas o seu desejo de concluir necessariamente o projeto me deixa extremamente lisonjeado...⁸

Embora a ideia de adaptação lhe parecesse insignificante, Dostoiévski autorizou que Varvara realizasse seu projeto de transpor seu romance para outra expressão artística, aparentemente, o teatro. Hoje, é possível afirmar que essa resistência inicial não impediu que sua obra se tornasse objeto de diversas adaptações, que, segundo Géry (2017), somam mais de 155 produções audiovisuais entre séries, longas e curtas-metragens. Esse número confirma a polifonia de vozes e perspectivas de diferentes cineastas sobre suas criações, que ultrapassam o espaço intratextual ao captar, de modo audiovisual, com uso de cores, feições, vestimentas, trilhas, silêncios e vozes, as “grandes questões morais e existenciais do ser humano, seja qual for o seu momento histórico ou social. E aqui reside, sem dúvida alguma, uma das razões da perenidade dos textos de

8Dostoiévski, 1986, p. 225. Tradução de Rafael Bonavina. Do original: “Насчет же Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне. Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме. Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь один какой-нибудь эпизод, для переработки в драму, или, взяв первоначальную мысль, совершенно измените сюжет?... И, однако же, отнюдь прошу не принимать моих слов за отсоветование. Повторяю, я совершенно сочувствую Вашему намерению, а Ваше желание непременно довести дело до конца мне чрезвычайно лестно...”.

Dostoiévski".⁹

O grande interesse por Dostoiévski, tanto dos intelectuais posteriores ao seu período de vida quanto dos diretores fascinados por seus grandes clássicos, transformou sua obra em "um verdadeiro Banquete do Pensamento".¹⁰

Em seus romances não há espaço para conceitos frios, mas sim para uma vivacidade de chamadas ardentes, própria do subsolo vulcânico da natureza humana. Não surpreende, portanto, que a dimensão trágica da obra dostoiévskiana, que ultrapassa a realidade empírica para exprimir a profundidade espiritual do homem, tenha inspirado tantas adaptações ao longo do último século. Em seu estudo sobre a adaptação cinematográfica das obras de Dostoiévski na Rússia, Jasmine Jacq (2017) traça uma linha histórica sobre as primeiras transposições da obra do romancista para o cinema no período pré-revolucionário:

A primeira adaptação de Dostoiévski data de 1910. Trata-se de *O idiota*, de P. Tchardynine. V. Gontcharov teria feito uma adaptação de *Crime e castigo* em 1909, mas é difícil encontrá-la. Em seguida virão *Crime e castigo*, novamente, de I. Vronski, em 1913, *Os irmãos Karamazov* (V. Tourjianski, 1915), *Os demônios* (Nikolai Stavroguin) (I. Protazanov, 1915), *Humilhados e ofendidos* (Iosif Soïfer, 1915), *O duplo* (V. Demert, 1916), *Ilia Mourine* (P. Tchardynine, 1916, a partir de 'A anfitriã'), *Uma criatura dócil* (Olga Rakhmanova, 1919). As cópias destes últimos foram maltratadas pelos anos de guerra civil, e os filmes infelizmente estão hoje perdidos para a história do cinema.¹¹

Nos anos seguintes à Revolução Bolchevique de 1917, a União Soviética viveu um período de efervescência criativa no campo cinematográfico, em que diversas adaptações funcionaram

9 Cavaliere, 2016, p. 20.

10 Berdiaev, 2021, p. 10.

11 Jacq, 2017, p. 55. Tradução de André Felipe Viegas. Do original: "La première adaptation de Dostoiévski date de 1910. Il s'agit de *L'Idiot*, de P. Tchardynine. V. Gontcharov aurait tourné une adaptation de *Crime et châtiement* en 1909, mais il est difficile d'en retrouver la trace. Suivront *Crime et châtiement* à nouveau, d'I. Vronski, en 1913, *Les frères Karamazov* (V. Tourjanski, 1915), *Les démons* (Nikolai Stavroguine) (I. Protazanov, 1915), *Humiliés et offensés* (Iosif Soïfer, 1915), *Le double* (V. Demert, 1916), *Ilia Mourine* (P. Tchardynine, 1916, d'après 'La Logeuse'), *La douce* (Olga Rakhmanova, 1919). Les copies de ces derniers ont été malmenées par les années de guerre puis de guerre civile, et les films sont malheureusement aujourd'hui perdus pour l'histoire du cinéma."

como verdadeiros “laboratórios” para o amadurecimento de importantes reflexões teóricas sobre as relações entre a ficção literária e o cinema. No entanto, “a adaptação dos clássicos não tinha mais espaço, especialmente as de Dostoiévski, e nenhuma adaptação do autor foi enumerada novamente”,¹² cenário que seria retomado a partir da década de 1930, com *A casa dos mortos* (1932), de Vasíli Fyodorov, que marcou o início das produções posteriores de grande destaque, como *O idiota* (1958), *Noites brancas* (1960) e *Os irmãos Karamázov* (1968), de Ivan Pyryev, além de *Crime e castigo* (1969), de Lev Kulidzhanov. Essas adaptações apresentam transformações inevitáveis a todo processo de recriação cinematográfica, o que torna a ideia de fidelidade ao texto original impossível. Além disso, as produções realizadas durante o período soviético não escaparam de interpretações e distorções de conteúdo, em maior ou menor grau, resultante da censura ideológica.

Uma das adaptações mais aclamadas pela crítica é *O sonho de um homem ridículo* (1992), do diretor de animação Aleksandr Konstantínovitch Petrov. Nascido em 17 de julho de 1957, na cidade de Iaroslavl, na Rússia, Petrov formou-se em 1982 no Instituto Estatal Russo de Cinema (VGIK) de Moscou, onde definiu e aperfeiçoou sua técnica pessoal que marcaria toda a sua carreira. Na VGIK, teve a oportunidade de aprender com os representantes das gerações icônicas de animadores russos, tais como Fiodor Khitruk, Yuri Norstein, Eduard Nazarov e Ivanov-Vano, este último considerado um dos fundadores da animação soviética.¹³

Sua técnica singular, que fez de Petrov um dos artistas mais premiados da Rússia, é notoriamente reconhecida pelo uso de tintas a óleo de secagem lenta, permitindo que os pigmentos se fundam e se reflitam de maneira significativa sobre uma tela de vidro fosco (figura 1). Esse material permite a passagem da luz que é projetada na parte inferior da tela, criando efeitos visuais únicos e profundamente expressivos.

12 Jacq, 2017, p. 56-57. Tradução de André Felipe Viegas: “L’adaptation des classiques n’a plus sa place, celle de Dostoïévski a fortiori, et aucune adaptation de l’auteur n’est recensée.”

13 Belyakov, 2012.



Figura 1 – Aleksandr Petrov pinta sobre tela de vidro. Platonovfest, 2015.

Toda a dinâmica desse processo de pintura envolve a utilização de dois cristais: um destinado aos cenários de fundo e outro aos personagens, que ganham vida em seu hiper-realismo por meio de sutis movimentos, seja o ondular das ondas do mar, o balançar das folhas de uma árvore ou mesmo o abrir e fechar de uma pupila. Nesse processo, a luz exerce um papel crucial, contribuindo para conferir a verossimilhança aos movimentos. Nesse sentido, Jasmine Jacq (2019) afirma que:

Resultam efeitos de metamorfoses visuais únicas, um estilo mutável e instável nas imagens, tornando-as particularmente dinâmicas e orgânicas. Em um paradoxo perfeitamente resolvido, certas sequências hiper-realistas criam o enigma em que, pela sua semelhança com o real, enquanto texturas, desenho e luz insinuam ao espectador uma espécie de poética familiar porque é clássica em seu estilo. A expressão “realismo lírico” nos parece muito apropriada para qualificar esta síntese.¹⁴

14 Jacq, 2019, p. 307. Tradução de André Felipe Viegas. Do original: “En résultent des effets de métamorphoses visuelles uniques, une facture changeante, instable des images, les rendant particulièrement mouvantes et organiques. Dans un paradoxe parfaitement résolu, certaines séquences hyperréalistes créent le trouble de par leur ressemblance avec le réel tandis que textures, dessin et lumière insinuent le spectateur dans une sorte de poétique familière car classique dans sa facture. L’expression de ‘réalisme lyrique’ nous semble très appropriée pour qualifier cette synthèse.”

Apesar dessa técnica já exigir um domínio bastante apurado para que sua execução seja satisfatória, Petrov elevou o seu método ao pintar quase que unicamente com os dedos, como se buscasse um contato direto com a materialidade do tema. Com isso, a utilização dos pincéis só se fazia necessária para a finalização das imagens. Em entrevista concedida a Lidiya Trofíмова (2015) para a agência russa de informação Великий Новгород.ру (*Velikii Novgorod.ru*), o cineasta, ao ser perguntado sobre a origem de sua técnica de pintura, respondeu que:

Eu trabalhei como produtor artístico. Geralmente as animações são desenhadas por umas dez, quinze pessoas. E às vezes estavam todos ocupados. Eu e o diretor buscávamos formas de fazer tudo a quatro mãos. O diretor fazia os esboços gerais, e eu fazia o resto. Demorava muito para pintar no vidro com pincel. Então, de repente, os pincéis foram deixados de lado e, ao invés disso, tentei desenhar no vidro com os dedos. O resultado foi inesperado até para nós mesmos.¹⁵

Sua carreira como diretor gerou grandes obras cinematográficas, entre as quais se destacam *A vaca* (1989), que rendeu a sua primeira indicação ao Oscar, *O sonho de um homem ridículo* (1992), *A sereia* (1997) e *O velho e o mar* (1999). Esta última, uma adaptação da novela de Ernest Hemingway, consolidou o nome de Petrov quando o cineasta foi agraciado com um dos maiores prêmios do gênero, o Oscar de melhor animação, em 1999. Todas as animações citadas lhe renderam diversos prêmios na Rússia e no exterior, tornando a sua nobre arte mundialmente conhecida e apreciada. Em entrevista concedida em 2010 e transcrita por Jacq,¹⁶ o diretor afirma:

Eu não faço filmes divertidos. Não faço filmes engraçados. Meus filmes são assim tristes e contêm coisas que as crianças ou o espectador médio, a espera de efeitos, não

15 Trofíмова, 2015. Tradução de Rafael Bonavina. Do original: "Я работал художником-постановщиком. Обычно мультфильм рисуют человек десять-пятнадцать. Так получилось, что все были заняты. Я с режиссером искал способ, как все сделать вдвоем. Режиссер набрасывал контуры, я делал все остальное. Кисточкой на стекле выходило долго. И как-то само собой получилось, что кисточки были отброшены и вместо этого я попробовал рисовать по стеклу пальцем. Результат был неожиданный для нас самих."

16 2019, p. 309.

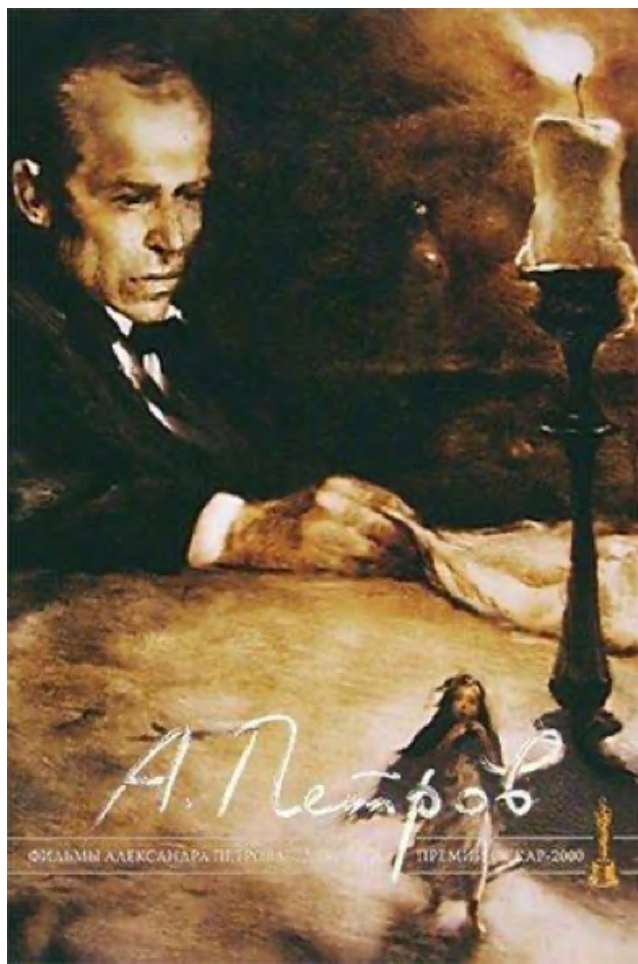


Figura 2 – Capa do filme Сон смешного человека (*O sonho de um homem ridículo*), de Aleksandr Petrov. Valentina Khizhnyakova, 1992.

compreendem. São filmes sobre o amor, a fidelidade, a lealdade, o pecado, a redenção... Estas são as coisas que mais me preocupam.¹⁷

Essa fala de Petrov evidencia como sua técnica busca revelar a natureza oculta do homem em estado de conflito, tal como se apresenta em *O sonho de um homem ridículo* (2017), de Dostoiévski. Na adaptação (figura 2), observa-se uma intensificação das dimensões filosóficas e emocionais do texto, cujas pinceladas transmitem um caráter onírico e introspectivo do conto. Trata-se de uma característica que ultrapassa as luzes da tela e alcançam as emoções e a alma do espectador, razão pela qual o diretor afirma que:

[...] o fantasma do sucesso do diretor é o coração 'amolecido' do espectador e, se conseguir, as lágrimas e os olhos marejados. Muitos me criticam porque meu cinema acaba sendo demasiadamente comovente e, para alguns, excessivamente doloroso.¹⁸

É a partir desta sua visão artística e do prisma temático que atravessa suas obras que se revela o vínculo de Petrov com a poética dostoiévskiana. Ambos exploram as zonas mais obscuras do espírito humano, em que se entrelaçam angústia, desespero, busca de sentido e transcendência. Essa convergência manifesta-se de forma singular no filme *O sonho de um homem ridículo*, que será analisado a seguir.

17 Jacq, 2019, p. 309. Tradução de André Felipe Viegas. Do original: "Je ne fais pas des films de divertissement. Je ne fais pas de films drôles. Mes films, c'est comme ça, sont tristes et contiennent des choses que les enfants ou le spectateur moyen, en attente d'effets, ne comprennent pas. Ce sont des films sur l'amour, la fidélité, la loyauté, le péché, la rédemption... Ce sont les choses qui me préoccupent le plus".

18 Trofimova, 2015. Tradução de Rafael Bonavina. Do original: "[...] признак режиссерского успеха – это 'размягченное' сердце зрителя и, если получается, – слезы и мокрые глаза. Многие упрекают меня за то, что кино получается уж слишком пронизывающее и для некоторых слишком мучительное".

3. Recriação da poética dostoievskiana na adaptação de *O sonho de um homem ridículo*

3.1. O conto de Dostoiévski e a problemática da adaptação

Dostoiévski criava suas grandes obras inspirado em acontecimentos reais do dia a dia, dos quais ele tomava conhecimento por meio da leitura de jornais que reportavam desde casos mais casuais até os crimes mais repulsivos.¹⁹ Esses acontecimentos davam ao escritor uma visão diversa e um repertório valioso de confrontos e agitações que estavam presentes na sociedade russa, o que lhe possibilitou realizar:

a tipificação da realidade, a transfiguração do fato até a sua expressão criativa, a elevação do caso real até seu enquadramento na lei da concepção artística e a sujeição do instável fenômeno da existência aos princípios sólidos da ideia, da forma e do estilo.²⁰

O conto *O sonho de um homem ridículo* (2017), publicado em novembro de 1877 na revista *Diário de um escritor*, surge da inquietação de Dostoiévski a respeito de uma “verdadeira onda de suicídios em Petersburgo”,²¹ que ele buscou expressar artisticamente ao transformar a notícia jornalística em criação ficcional. Nessa narrativa, conhecemos o personagem narrador, sem nome, que se autointitula de “homem ridículo”. Logo na parte inicial, o protagonista nos revela o seu estado de niilismo ao perceber a sua insignificância perante o mundo:

Antes, porém, eu me sentia muito consternado por parecer ridículo. Eu não parecia, eu era. Sempre fui ridículo, e sei disso, talvez, desde que nasci. Talvez desde os sete anos já soubesse que sou ridículo. Depois fui para a escola, depois para

19 Frank, Joseph. Dostoiévski: O manto do profeta, 1871-1881. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

20 Grossman, 1967, p. 73.

21 Bianchi, 2018, p. 24.

a universidade, e ora – quanto mais estudava, mais aprendia que sou ridículo. Assim como nos estudos, acontecia também na vida. A cada ano aumentava e se fortalecia em mim essa mesma consciência do meu aspecto ridículo em todos os sentidos.²²

Esse personagem, indiferente à dor e aos sofrimentos absurdos de um mundo que perdeu sua validade de sentido, decide se suicidar em uma noite chuvosa de São Petersburgo ao olhar uma estrela entre as nuvens no céu. Mas, ao caminhar em direção a sua casa para realizar o seu autoextermínio, o nosso herói tem um encontro inesperado:

Enquanto eu olhava para o céu, de repente essa menina me agarrou pelo cotovelo [...]. A menina tinha uns oito anos, de lencinho e só de vestidinho, toda encharcada, mas guardei na lembrança especialmente os seus sapatos rotos e encharcados, ainda agora me lembro deles. Foram especialmente eles que me saltaram aos olhos. De repente ela começou a me puxar pelo cotovelo e a me chamar. Não chorava, mas soltava entre gritos umas palavras que não conseguia pronunciar direito, porque tremia toda com tremedeira miúda de calafrio. Estava em pânico por alguma coisa e berrava desesperada: “Mámatchka! mámatchka!”. Voltei o rosto para ela, mas não disse uma palavra e continuei andando, só que ela corria e me puxava, e na sua voz ressoava aquele som que nas crianças muito assustadas significa desespero. Conheço esse som.²³

Após desprezar o desespero da menina e enxotá-la, o homem ridículo chega em sua casa, começa a pensar na menina e adormece. Mas, em sonho, o suicídio se realiza e o personagem é levado a uma nova Terra, sem pecado, em que ele se torna a serpente do Jardim do Éden e corrompe a todos. Ao acordar, o personagem exclama em grande esplendor a sua transformação:

Ah, agora, a vida e a vida! Levantei as mãos para o alto e evoquei a verdade eterna; nem cheguei a fazer isso, e comecei a chorar; um êxtase, um êxtase desmedido elevava todo o meu ser. Sim, a vida e – a pregação! Naquele mesmo minuto decidi que iria pregar, e é claro que pelo resto da minha vida!

22 Dostoiévski, 2017, p. 91.

23 Dostoiévski, 2017, p. 94-95.

Eu vou pregar, eu quero pregar — o quê? A verdade, pois eu a vi, eu a vi com os meus próprios olhos, eu vi toda a sua glória!²⁴

Como podemos perceber, o enredo do conto é relativamente simples, mas Aleksandr Petrov, em sua adaptação cinematográfica, eleva a poética de Dostoiévski a um novo patamar, ao retratar a via-crúcis e a autoanálise aguda da experiência existencial do protagonista, por meio de cores soturnas e primaveris que nos fazem parecer estar diante de um quadro expressionista que se movimenta em vida. O cineasta afirma que, durante o processo de produção do filme, ele tentou preservar ao máximo o enredo e o texto original, mesmo diante de críticas: “Havia muito texto de Dostoiévski. Certas pessoas achavam que havia demais. No entanto, me pareceu necessário que a história fosse compreendida e ficasse claro o que acontecia com os personagens.”²⁵

Segundo Linda Hutcheon (2011), a adaptação pode ser compreendida como uma revisitação anunciada, ampla e intencional, construída por meio da interpretação e da transformação criativa de uma ou mais obras preexistentes. Por essa razão, o texto adaptado não tem como força motriz reproduzir integralmente as características do texto de origem, mesmo que seja o desejo e haja um grande esforço do adaptador para que isso se realize. Isso ocorre porque, como afirma Mikhail Bakhtin (2011):

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo.²⁶

No entanto, a heterogeneidade dos gêneros não configura a hierarquização entre eles, de modo que as adaptações sejam

24 Dostoiévski, 2017, p. 121.

25 Trofimova, 2015. Tradução de Rafael Bonavina. Do original: “Некоторые считают, что слишком много. Но, мне показалось, что это было нужно, чтобы эта история была понятна, и чтобы было понятно, что вообще происходит с героями”.

26 Bakhtin, 2011, p. 262.

consideradas como produções inferiores ou até marginais em relação ao texto-base. Não seriam os filmes de animação igualmente textos “originais” que, em alguma medida, servem de base para novas criações artísticas?

Esse questionamento surge em contraponto a uma ideia de desvalorização dos gêneros visuais ou híbridos, cujas produções são relegadas a uma posição de “profanidade em oposição ao teor sagrado que outorgavam aos textos escritos”.²⁷ Endossando esse debate, Hutcheon (2011) desmente a ideia de inferioridade das adaptações ao diagnosticar que:

a visão negativa da adaptação pode ser um simples produto das expectativas contrariadas por parte do fã que deseja fidelidade ao texto adaptado que lhe é querido, ou então por parte de alguém que ensina literatura e necessita da proximidade com o texto – e talvez de algum valor de entretenimento – para poder fazê-lo. Se as adaptações são, por definição, criações tão inferiores e secundárias, por que estão assim presentes em nossa cultura e, de fato, em número cada vez maior? Por que, de acordo com as estatísticas de 1992, 85% de todos os vencedores da categoria de melhor filme no Oscar são adaptações? Por que as adaptações totalizam 95% de todas as minisséries e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham Emmy Awards?²⁸

Diante desse contexto, percebemos que hoje as adaptações estão em toda parte, seja na televisão, no cinema, em palcos musicais, em quadrinhos e até mesmo em videogames. No entanto, é importante salientar que o ato de adaptar não se trata de um fenômeno restrito à nossa época:

Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto. Esquilo, Racine, Goethe e da Ponte também recontaram histórias conhecidas em novas formas. As adaptações são tão fundamentais à cultura ocidental que parecem confirmar o *insight* de Walter Benjamin (1992, p. 90), segundo o qual “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias”. Os ávidos adaptadores, ao longo dos séculos, certamente não precisaram dos pronunciamentos críticos de T. S. Eliot ou Northrop Frye para compreender o

²⁷ Costa, 2024, p. 108.

²⁸ Hutcheon, 2011, p. 4.

que, para eles, sempre foi um truísmo: a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias.²⁹

É comum que as adaptações cinematográficas de textos literários sejam vistas como produções secundárias ou até acusadas de violar o enredo original. Tal percepção parte de uma ideia errônea de que os adaptadores tentam reproduzir ou imitar o texto-fonte, quando, na realidade, o ato de adaptar pode ter diferentes motivações, que vão desde uma prestação de homenagem até a intenção de questionar ou substituir a obra original.

No processo de adaptação de *O sonho de um homem ridículo*, Aleksandr Petrov mergulhou tão profundamente na obra de Dostoiévski que a produção o marcou intensamente, a ponto de, segundo relata em entrevista, algumas cenas do filme terem surgido de seus próprios sonhos.

Um dos estímulos para gravar esse filme realmente foi um sonho que eu tive. E o conto do Dostoiévski “Sonho de um homem ridículo” me fez lembrar dele, deixou-o vívido. Dostoiévski sempre foi, para mim, uma figura cuja obra sempre teve um prazer imenso em ter contato, prazer e sofrimento. Mas para torná-lo um colaborador de um projeto próprio é preciso estar convicto! E, em parte, o meu sonho havia me sugerido: e por que não? Afinal ideias parecidas não aparecem apenas na cabeça de pessoas da envergadura de um Dostoiévski. Isso me deu coragem e confiança, porque o escritor poderia ser meu parceiro.³⁰

Petrov declara que o seu trabalho nesta adaptação foi encorajado por uma fala de um dos seus professores, Yuri Norstein, que havia lhe dito: “É preciso corresponder ao grau de exigência do autor a que você se liga”.³¹

29 Hutcheon, 2011, p. 22.

30 Larisa, 2008. Tradução de Rafael Bonavina. Do original: “[...] одним из стимулов снять эту картину действительно стал один из моих снов. А рассказ Достоевского «Сон смешного человека» напомнил мне его, оживил. Достоевский всегда был для меня фигурой, общение с творчеством которого доставляло огромное наслаждение – и радость и муку. Но чтобы сделать его соучастником своего проекта – на такое надо решиться! И отчасти мой сон подсказал, а почему нет? Раз похожие мысли посещают не только великих вроде Достоевского. Это прибавило бодрости и уверенности, что писатель может быть моим партнёром.”

31 Vorobeva, 2022. Tradução de Rafael Bonavina. Do original: “Надо соответствовать степени мучительности того автора, с которым ты связываешься”.

Com isso em mente, a transposição empreendida da palavra para as pinceladas no vidro não se limitaram a uma repetição do texto original, mas promoveram uma recriação que elevou o impacto de cada sentimento que o cineasta buscava realçar. De forma honesta, Petrov diz:

[...] não faz sentido tentar chegar ao nível do Dostoiévski, embora seja preciso tentar. Refletir sobre o que ele escreveu e tentar explicar isso para si mesmo, improvisar sobre o tema que o autor propõe. Eu tento não ofender os autores, tento apresentá-los aos seus espectadores e coautores. Tento que eles não fiquem bravos comigo nem me peçam explicações depois. Um autor é escolhido não para algum oportunismo, mas como um colega com quem você quer discutir algo. Eu tento ser responsável e delicado nesse processo, sem, no entanto, seguir cegamente por um caminho que me é apontado. O cinema opera de acordo com suas próprias leis, diferentes da literatura, tanto na questão do tempo quanto na das formas plásticas, por isso é preciso inventar novas fábulas e tramas, introduzir algo que não fora escrito nem por Chmelev nem por Hemingway.³²

Percebemos a plena consciência de Petrov ao entender que sua adaptação não se trata de uma cópia, mas de um diálogo criativo com o texto literário, em que Dostoiévski se tornar um interlocutor e parceiro de sua produção. Nessa demonstração de respeito pela essência da obra, o cineasta reconhece também que o cinema possui recursos próprios que exigem recriações e acréscimos. É nesse espaço cinematográfico que sua animação possibilita a construção de uma criação poética singular, permitindo intensificar as dimensões filosóficas e emocionais da narrativa dostoevskiana.

32 Vorobeva, 2022. Tradução de Rafael Bonavina. Do original: “[...] до уровня Достоевского вообще бессмысленно подниматься, хотя стараться надо. Размышлять над тем, что он писал, и пытаться это для себя растолковать, симпровизировать на тему, которую предлагает автор. Я стараюсь не обидеть авторов, стараюсь их представить своими зрителями и соавторами. Стараюсь, чтобы они не имели на меня зуб и не взыскали потом. Автора выбираешь не из-за конъюнктурных соображений, а как сотоварища, с которым ты хочешь что-то обсудить. Я стараюсь быть ответственным и деликатным в этом вопросе, но не следовать слепо по дорожке, которая обозначена. Кино работает по иным законам, нежели литература, — и по времени, и по пластике формы, поэтому приходится изобретать новые фабулы и сюжеты, привносить то, что не написано ни у Шмелева, ни у Хемингуэя”.

3.2. A recriação cinematográfica de Aleksandr Petrov

Ao entender que a ideia de fidelidade não deve guiar nenhuma teoria voltada ao estudo da adaptação, Linda Hutcheon (2011) propõe três perspectivas distintas, porém inter-relacionadas, para a compreensão desse fenômeno: a adaptação como produto formal, como processo de criação e como processo de recepção. A autora as define da seguinte forma:

Em primeiro lugar, vista como *uma entidade formal ou produto*, uma adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta [...]. Em segundo, como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma reinterpretação quanto uma recriação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. [...] Em terceiro, vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção, a adaptação é uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações (enquanto adaptações) como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação.³³

A partir dessas três perspectivas, a adaptação de Petrov pode ser compreendida não apenas como uma transposição do conto de Dostoiévski para a linguagem cinematográfica, recurso já explorado desde as primeiras gerações de animadores russos, mas, sobretudo, como um processo criativo que recria e estabelece uma intertextualidade com temas fundamentais da obra de Dostoiévski. A partir desses procedimentos, o cineasta expande as margens de significação do texto, acrescentando elementos visuais, narrativos e sonoros que intensificam sua dimensão simbólica. Para exemplificar esse processo, destacaremos cinco elementos da animação: o trem, as crianças, a aranha, as máscaras e o som.

³³ Hutcheon, 2011, p. 29.



Figura 3 – O homem ridículo no vagão de um trem.

3.2.1. O trem

Não existe qualquer menção a um trem na narrativa do conto de Dostoiévski. No entanto, logo nos primeiros minutos do filme, e durante todas as cenas em que Petrov retrata o homem ridículo narrando seu drama interior, o vemos em um vagão escuro que corre em alta velocidade. A locomotiva surge, assim, como um acréscimo simbólico que dialoga com outras obras de Dostoiévski, como

Crime e Castigo (2016) e *O idiota* (2015), nas quais as ferrovias representam uma crítica implícita do autor ao “desenvolvimento tecnológico sem nenhuma base moral e espiritual, ou, antes, excluindo estas duas esferas e abrangendo toda a existência sob a égide da ciência e do materialismo”.³⁴

Na animação, o trem se configura como esse lugar obscuro de deslocamento incontrolável dos acontecimentos, metáfora da própria vida moderna, que, no caso do protagonista de *O sonho de um homem ridículo*, se direciona a uma única estação final: o suicídio.

Na figura 3, observamos que o homem ridículo é retratado como um indivíduo introspectivo, com feições marcadas pelo cansaço, ombros curvados, olhar cabisbaixo e uma expressão que revela o seu estado de indiferença e apatia. A coloração anêmica de sua pele e o tom soturno de sua roupa faz com que o seu corpo se confunda com as paredes do vagão, que se tornam um reflexo de sua dissolução interior. Assim, a imagem visual criada por Petrov consegue traduzir, com uma impressionante exatidão, o drama existencial do protagonista, que parece estar sufocado pela consciência hipertrofiada de sua insignificância, conforme é descrito no conto.

³⁴ Prada, 2023, p. 122.



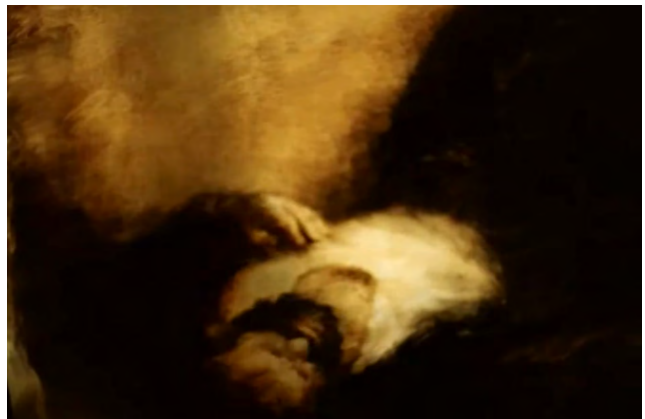
A



B



C



D

Figura 4 – Retratação de pessoas dormindo no vagão do trem: (A) uma criança recém-nascida deitada junto à mãe; (B) um homem sonolento encostado na parede; (C) um homem boquiaberto dormindo em uma poltrona; e (D) um senhor deitado em um dos bancos da locomotiva.

Mais do que uma simples correspondência ao texto, a imagem do protagonista sentado no vagão, com um aspecto que expõe o seu dilaceramento interior, dialoga com outras figuras que se repetem constantemente na arte narrativa dostoiévskiana e que, segundo Leonid Grossman (1967), podem ser classificadas como o tipo do *homem do subsolo*:

No essencial, é uma inteligência enraivecida, que se isolou da vida e dos homens, ou então uma personalidade torturada pela existência, e que se torna um suplicia-dor, que zomba de tudo o que é “belo e sublime”, que renega todas as ideias grandes e progressistas de seu tempo, como ideais e abstratas, isto é, impotentes, segundo sua concepção, de lhe trazer qualquer vantagem pessoal.³⁵

35 Grossman, 1967, p. 150.

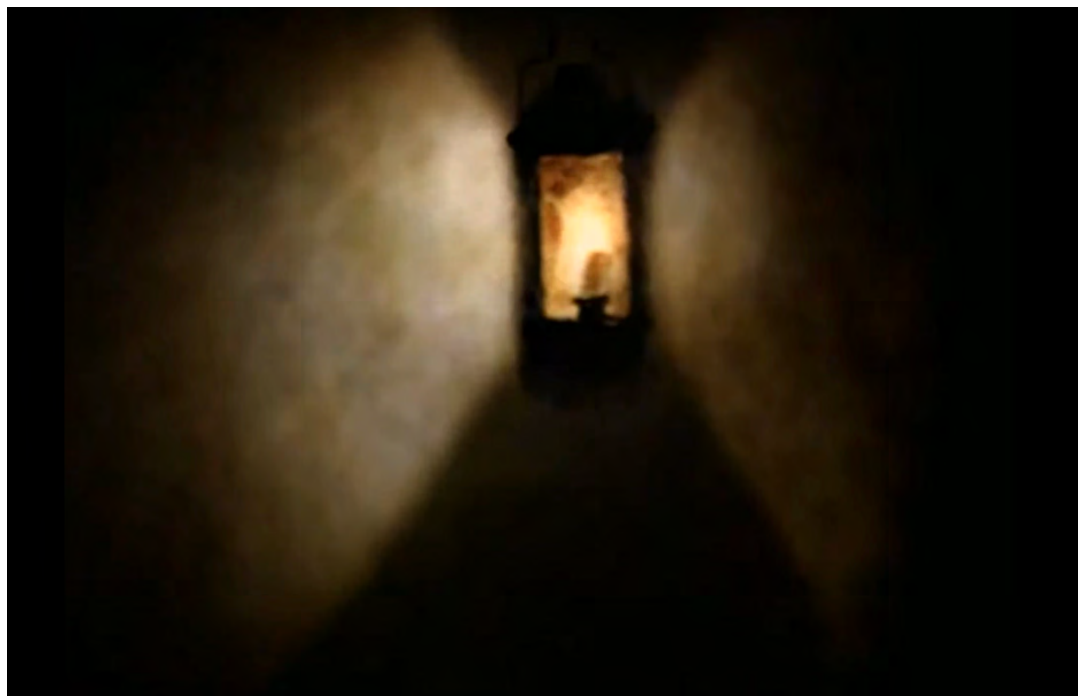


Figura 5 – Lamparina.

O espetáculo dos corpos cansados que marca as primeiras imagens no trem, tal como observamos nas capturas de tela das figuras 4/A, B, C e D, nos conduz ao espírito russo do século XIX, tão profundamente retratado por Dostoiévski em suas obras. Nessas cenas, criadas por Petrov, são transpostas para a animação as imagens da degradação dos indivíduos nas sociedades ocidentais, realidade que o escritor presenciou em sua viagem pela Europa em 1862 e relatou em suas *Notas de inverno sobre impressões de verão* (2011), onde o capitalismo exerce a sua força destrutiva sobre “milhões de pessoas, abandonadas e expulsas do festim dos homens, acotovelando-se e apertando-se na treva subterrânea [...], procurando uma saída a fim de não sufocar no porão escuro”.³⁶ Desse modo, a sonolência, a exaustão e o esgotamento dos indivíduos nas imagens iniciais compõem uma atmosfera que exhibe a forte carga simbólica desse espaço como um lugar limiar, que pertence a todos e, ao mesmo tempo, a lugar nenhum.

Nesse vagão, o homem ridículo atravessa a própria escuridão melancólica até encontrar o caminho de transformação

³⁶ Dostoiévski, 2011, p. 118.

por meio do encontro com a criança, metáfora sugerida desde a primeira imagem da animação pela luz tênue da lamparina, balançada pelos movimentos constantes do trem, como podemos ver na figura 5.

Um detalhe que merece destaque é o já mencionado uso recorrente da cor amarela na animação dirigida por Petrov. Essa escolha cromática simboliza o estado de angústia e sofrimento que atinge os corpos humanos, refletindo o ambiente de miséria, humilhação e ofensa que caracteriza a vida social das personagens de Dostoiévski.

A presença dessa cor é marcante em *Crime e Castigo* (2016), principalmente na descrição do pequeno quarto da velha usuária, Lisavieta, lugar onde ela será executada por Raskólnikov:

com um papel **amarelo** formando as paredes, vasos de gerânio e cortinas de musselina nas janelas, estava naquele instante intensamente iluminado pelo poente [...]. O mobiliário, todo de madeira **amarela** [...] e ainda uns dois ou três quadros baratos em molduras **amarelas** [...].³⁷

Além disso, os rostos dos personagens do romance, a carteira de identificação da prostituta Sônia, os pedaços de açúcar, bem como outros objetos, como o copo amarelo cheio de água amarelada, o sofá, a pedra amarela incrustada em um anel, o bilhete e a cédula de dinheiro, compartilham um mesmo elemento em comum: a tonalidade amarelada.

Ao impregnar sua animação com essa cor — ausente no conto de Dostoiévski — de forma tão predominante, especialmente nos momentos de maior tensão e angústia, Petrov estabelece um diálogo simbólico com a importância que o escritor russo atribuiu a essa coloração em um dos seus principais romances.

3.2.2. As crianças

O segundo momento de destaque encontra-se na imagem da criança, que também está presente no conto de Dostoiévski, mas que, na adaptação, é mostrada em três momentos diferentes. Primeiro, como a menina em desespero e maltrapilha

37 Dostoiévski, 2016, p. 14, grifo nosso.



A



B



C

Figura 6 – (A) rejeitada; (B) no pensamento; (C) na nova Terra.

(figura 6/A) que, na rua, implora pela ajuda do homem ridículo; depois, na imaginação do protagonista, ao ser vista caminhando ao redor da vela sobre a mesa (figura 6/B); e, por fim, em sonho, reaparecendo para o narrador, que a vê construindo um castelo na nova Terra (figura 6/C).

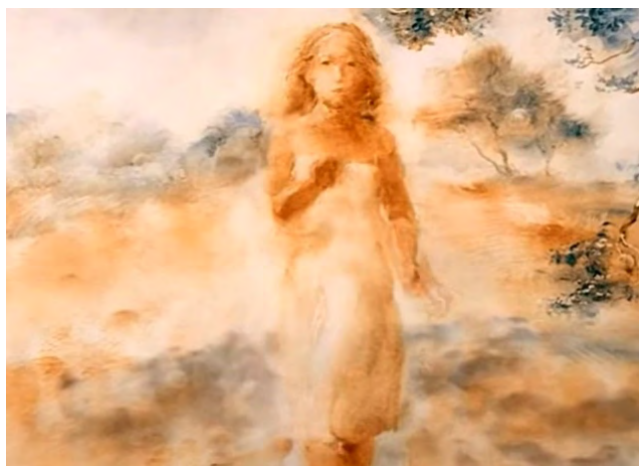
Percebemos que, apesar de essas meninas terem as mesmas características, elas simbolizam momentos diferentes da trajetória do personagem, o que se evidencia pela paleta de cores, intensificada para marcar essas distinções. Na figura 6/A, sobressaem tons mais escuros, quando a menina é rejeitada pelo homem ridículo; na figura 6/B, com tons um pouco mais claros, quando ela adentra nos pensamentos do protagonista; e, na figura C, ela aparece totalmente iluminada, sem sobressair qualquer cor mais soturna, o que marca o momento da chegada do homem ridículo ao paraíso da nova Terra.

Leonid Grossman (1967) assinala que a obra de Dostoiévski é atravessada por "*crianças impressionantes ou adolescentes pensativos*"³⁸ que vivem verdadeiros dramas desde a infância, principalmente marcados por uma vida de grande pobreza, cujas representações mais marcantes vão desde os filhos de Marmieladov em estado de miséria, no romance *Crime e castigo* (2016), a menina, aqui analisada, implorando por socorro em *O sonho de um homem ridículo* (2017), até o humilhado e ofendido Iliúcha, em *Os irmãos Karamázov* (2012). Nessas e outras figuras infantis, o romancista ilustra:

38 Grossman, 1967, p. 150, grifo do autor.



A



B

Figura 7 – A menina se torna mulher.

o mundo dos homens miúdos, dos humilhados e sofredores, a exemplo dos seus companheiros adultos, frequentemente com o mesmo resíduo amargo no espírito, próximos do desespero e não raro já amargurados e sonhando com a vingança”.³⁹

Nas figuras 7/A e B, conseguimos observar um momento de transição, em que a noção de tempo da nova Terra se revela pela delicada transformação da menina em mulher. Nesse trecho da animação, Petrov utiliza sua técnica para articular, em movimentos sutis, a infância e a presença feminina, dois elementos recorrentes da poética dostoiévskiana que ele não transgride, mas dá um lugar de centralidade em sua criação cinematográfica. Na representação da menina do conto, o diretor constrói uma presença simbólica que transcende a mera ilustração realista e assume uma dimensão universal, conforme Jacq (2019):

Esta garotinha são todas as garotinhas: nos seus gestos, mas também em sua elocução, a voz escolhida para ela. Ela convoca um sentimento universal de humanidade e de piedade à altura da mensagem dostoiévskiana. A censura do hiper-realismo dirigida a Petrov é então, de uma certa

forma, vazia. O objetivo do cineasta não é a produção verossimilhante do real, pelo menos no sentido de um desafio estético. Trata-se de criar, graças a representações universais e primitivas, separadas do tempo e do espaço, uma relação de reconhecimento íntima com as personagens.⁴⁰

Vale destacar que a primeira criança apresentada no filme (figura 8/A), e que permanece a todo momento ao lado do

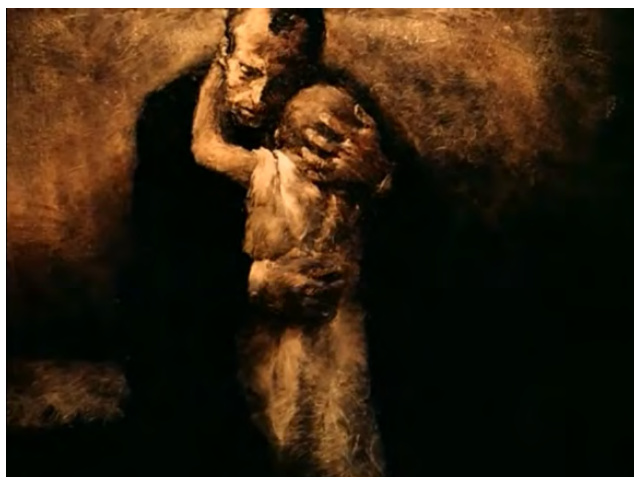
39 Grossman, 1967, p. 153.

40 Jacq, 2019, p. 324. Tradução de André Felipe Viegas. Do original: “Cette petite fille est toutes les petites filles: dans ses gestes, mais aussi son élocution, la voix choisie pour elle. Elle convoque un sentiment universel d’humanité et de pitié à la hauteur du message dostoiévskien. Le reproche d’hyperréalisme adressé à Petrov est donc d’une certaine manière non-venu. Le but du cinéaste n’est pas la reproduction vraisemblable du réel, du moins au sens d’une gageure esthétique. Il s’agit de créer grâce à des représentations universelles et primitives, détachées du temps et de l’espace, un rapport de reconnaissance intime avec les personnages.”



A

Figura 8 – (A) menino no vagão escuro; (B) o abraço entre o menino e o homem ridículo.



B

homem ridículo no vagão do trem, não corresponde à menina descrita no conto, sobre a qual tratamos anteriormente, mas parece ser uma criação do próprio Petrov, uma vez que se trata de um menino. Uma possível interpretação é que essa criança represente o próprio protagonista em sua infância, por volta dos sete anos, idade mencionada no texto-fonte como o momento em que ele se percebe como um ser ridículo: “Sempre fui ridículo, e sei disso, talvez, desde que nasci. Talvez desde os sete anos já soubesse que sou ridículo”.⁴¹ Ao abraçar o menino no final do filme (figuras 8/B), Petrov parece expressar em imagens o reencontro do homem ridículo com os vínculos de sentido de sua existência, perdidos desde sua juventude.

3.2.3. A aranha

Após a chegada do homem ridículo à nova Terra e a vivência de experiências até então inéditas, instaura-se uma ruptura na harmonia entre homens e animais, que antes conviviam em comunhão com os seres humanos (figura 9/A). Os animais, outrora amistosos, passam a enxergar o homem como uma ameaça. É nesse ponto que surge um elemento intertextual na animação: a aranha que pica a mão do protagonista (figura 9/B).

A inserção da aranha por Petrov não é fortuita. As aranhas e outros animais de aspecto venenoso aparecem com frequência

⁴¹ Dostoiévski, 2017, p. 91.

em sonhos, delírios e imaginações de personagens dostoievskianos. Em *O idiota* (2015), por exemplo, o adolescente niilista Hippolit descreve um pesadelo em que, diante da iminência da morte, alguém lhe mostra “[...] uma tarântula imensa e repugnante, assegurou-me que ela era aquele mesmo ser obscuro, surdo e onipotente, e ria da minha indignação”.⁴² Já em sua confissão, Stavróguin relata que, momentos antes de ter uma visão da jovem Matriócha, cujo suicídio resulta do abuso por ele praticado, viu “nitidamente uma minúscula aranha vermelha”.⁴³ Essa aparição se repete diversas vezes em suas alucinações, como se denunciasses o seu crime cometido. Já em *Os irmãos Karamázov* (2012), a própria alma da família Karamázov é descrita como corrompida por um cruel inseto que os infecta com a lascívia. Dmítri Karamázov, ao refletir sobre sua personalidade dividida e sua alma atormentada, compara sua dor à ação peçonhenta de animais: “sinto de repente a lacraia, esse inseto perverso, me picar o coração [...] não havia mais lugar para nenhuma luta: era agir precisamente como um percevejo, como uma tarântula perversa, sem nenhuma dó... [...]”.⁴⁴

Essas aparições, presentes em sonhos ou em situações de grande aflição, configuram uma espécie de exteriorização de sentimentos, ideias ou paixões reprimidas que os personagens dostoievskianos desejam libertar. Nesse sentido, Hamilton Nogueira (1974) interpreta tais imagens como:

representações de todo esse mundo misterioso de tendências e de desejos profundamente recalçados nas regiões mais sombrias do ser. São as suas dúvidas, suas angústias, suas aspirações, que se corporificam nessas formas monstruosas, inspiradoras de terror e de inquietação.⁴⁵

3.2.4. As máscaras

Outro elemento também ausente do texto original, mas de grande relevância simbólica na animação, é a máscara, cuja

42 Dostoiévski, 2015, p. 460.

43 Dostoiévski, 2018, p. 667.

44 Dostoiévski, 2012, p. 169 -171.

45 Nogueira, 1974, p. 42 - 43.



A

Figura 9 – (A) simbolizando a harmonia entre homens e animais, uma loba é retratada amamentando uma criança; (B) o homem ridículo é picado por uma aranha.



B

presença adquire significativa importância na interpretação proposta pelo cineasta Aleksandr Petrov. Em *O sonho de um homem ridículo* (1992), as máscaras não apenas compõem a ambientação estética, mas se tornam metáforas visuais do mal e da duplicidade da natureza humana, elementos centrais na obra de Dostoiévski.

É interessante perceber como os tipos de máscaras utilizadas sempre antecipam momentos de corrupção ou tragédia, funcionando como presságios visuais da queda moral dos personagens. Na animação, vemos o aparecimento da máscara de bico, usada por médicos na Idade Média para se protegerem dos contaminados durante as epidemias de peste. Essa máscara, que se tornou marca de uma época marcada pela contaminação e pela morte, aparece primeiramente no rosto do inquilino, vizinho que mora ao lado do quarto do protagonista (figura 10/A) e, em seguida, no próprio homem ridículo (figura 10/B). Ambas as ocorrências precedem o seu suicídio em sonho do protagonista, estabelecendo assim uma associando entre o uso da máscara à morte interior e física.

Mais adiante, o homem ridículo surge usando uma segunda máscara, de feições caricatas e expressões que remetem a ironia e a mentira (figura 11), que simboliza o momento do engano e da corrupção dos moradores da nova Terra. Assim, a máscara irônica marca a perda da pureza e o retorno da contaminação. Logo depois, aparece uma criatura vestida de preto usando as



A



B

Figura 10 – (A) vizinho com máscara de bico; (B) homem ridículo com máscara de bico.



Figura 11 – homem ridículo de máscara.



A



B

Figura 12 – (A) criatura com máscara irônica; (B) criatura com máscara de bico.



Figura 13 – O primeiro assassinato da nova Terra.



Figura 14 – Homem veste a caveira de um animal com chifres.

duas máscaras (figuras 12/A e B), primeiro ele nos mostra uma de suas caras usando a irônica e depois a de bico. Essa fusão dos dois disfarces sugere a convergência entre a doença e a falsidade, entre a corrupção do corpo e a mentira do espírito. Essa entidade simboliza a presença demoníaca que parasita a humanidade da nova Terra, culminando numa combinação que se materializa no primeiro assassinato: Caim matou Abel (figura 13). Por meio desse acréscimo, Petrov estabelece uma ligação direta entre a máscara e o retorno do pecado original, permitindo ao espectador visualizar o instante em que o sonho paradisíaco se desfaz e o mal volta a habitar o homem e o mundo.

Após o primeiro assassinato, o universo ideal sonhado pelo protagonista entra em colapso. O gesto homicida inaugura a materialização do mal, e o paraíso se transforma em um cenário desértico, enevoado e com traços de destruição. Mais do que isso, paira sobre as populações um ambiente de medo, divisão e vingança. É nesse contexto que surge a terceira



Figura 15 – Homem ridículo olhando para a estrela Sirius.

máscara, uma caveira de animal com chifres (figura 14), vestida por um homem que revida a violência sofrida, mas que depois de destruir uma moradia é apedrejado.

O aparecimento desta máscara marca o ápice da degradação simbólica do sonho, manifestando a animalização do humano, o retorno ao instinto primitivo e ao impulso da brutalidade que suplanta a harmonia e a comunhão que, até então, imperavam na nova Terra.

A escolha dessas máscaras, portanto, não é meramente decorativa, mas revela-se como um importante recurso imagético que dá forma àquilo que só pôde ser dizível por meio das palavras do mundo artístico de Dostoiévski.

3.2.5. O som

Assim como a luz, os movimentos pictóricos e as inserções de novos elementos visuais, a sonoridade também é utilizada por Petrov como um recurso simbólico para indicar ao espectador as fases da trajetória existencial do homem ridículo.

Para sugerir o estado de indiferença niilista do personagem, seria necessário um espaço sonoro que refletisse o seu vazio de sentido diante da vida. Por isso que, nos momentos que antecedem o seu suicídio em sonho, percebemos breves instantes de “vazio sonoro”. Ao exibir o homem ridículo olhando para a estrela Sirius (figura 15), que lhe traz a convicção de que aquela seria a noite em que tiraria a própria vida, o silêncio é intercalado pelos passos arrastados, por vezes apressados, e pelo ruído distante da chuva.

Esse ambiente de ausência de sons graves é interrompido quando a menina aparece pedindo ajuda (figura 16/A), seguido de uma sequência sonora barulhenta, cujas imagens mostram populares e policiais correndo atrás de um homem enquanto gritam “Saia! Saia!” (figura 16/B); um homem açoitando um cavalo,⁴⁶ (figura 16/C); uma mulher gritando no que parece

46 Essa cena da animação, representada na figura 15/C, remete ao sonho do personagem Raskólnikov no romance *Crime e castigo*, em que ele presencia um camponês embriagado



A



B



C



D



E



F

Figura 16 – Sequência sonora e imagética do caos urbano que marca o percurso do homem ridículo até o hotel onde residia.



Figura 17 – Homem ridículo sentado à mesa.

ser uma cena de assédio (figura 16/D); e uma pessoa em situação de rua pedindo esmola (figura 16/E). Essa sucessão de acontecimentos culmina na chegada do protagonista ao hotel, onde é abordado pela proprietária, que o intima a pagar a estadia (figura 16/F), encerrando-se com sua passagem pelo quarto vizinho, de onde vem o som de uma festa.

Durante todo esse breve percurso, entre o encontro com a menina e a chegada ao quarto, há uma combinação

de ruídos caóticos, vozes, gritos, choros e gargalhadas forçadas, compondo uma atmosfera de discórdia, sofrimento e desespero que evidencia a degradação humana na qual o personagem está inserido. Além disso, é possível perceber que, a cada cena destacada que presencia, o homem ridículo repete a si mesmo: “O nada, o nada. O nada absoluto”, como se tentasse reafirmar a sua convicção niilista diante da dor, da violência e da miséria que o rodeia.

Esse eco interno de indiferença, repetido como um mantra de negação da realidade, desaparece subitamente, assim como o barulho caótico da cidade. No conto de Dostoiévski, é mencionado que o som do carteado e da bebedeira vindos da festa do quarto ao lado cessa, e o mesmo ocorre na animação de Petrov. O homem ridículo então surge sentado, solitário, como se meditasse sobre a decisão que precisa tomar (figura 17). Instala-se uma quase ausência total de som e ouve-se apenas o farfalhar abafado da chama da vela sobre a mesa, ruído sutil que traduz o instante limiar do protagonista diante da morte voluntária.

açoiar brutalmente um cavalo indefeso que se mostra incapaz de carregar uma carroça sobrecarregada.



Figura 18 – Homem ridículo na praia da nova Terra, rodeado por pássaros que pousam sobre ele.

Um segundo aspecto a ser mencionado diz respeito aos sons naturais e suaves que marcam o início do sonho do homem ridículo. Ao chegar à nova Terra (figura 18), percebe-se uma mudança sonora radical. Se, no trecho anterior, predominavam os barulhos forçados e babélicos das ruas da cidade moderna, aqui os únicos sons são da natureza, seja do murmúrio das ondas do mar, do bater das asas e do canto dos pássaros, do sopro dos ventos que farfalham as folhas das árvores e o leve som dos passos sobre a areia da praia. Todos esses sons são acompanhados por uma música etérea, de tonalidade quase aquática, que remete a uma sensação de elevação espiritual.

Para representar o paraíso, mais do que imagens com tons claros e pastéis, Petrov constrói um mundo sem ruídos, barulhos, gritos e choros angustiosos, mas preenchido por sons nitidamente naturais, que evocam a comunhão de um mundo em que o pecado ainda não havia se manifestado. A recriação do cineasta atinge, nesse ponto, uma qualidade audiovisual significativa ao simbolizar um retorno ao que seria o “som

originário" da criação, no qual a quietude traduz a plenitude de um mundo em estado de inocência, anterior à corrupção humana. (Fig.18)

Levado por imagens cada vez mais velozes, o sonho do homem ridículo se transforma em um grande pesadelo, marcado por um aumento vertiginoso da violência na nova Terra. Essa atmosfera apocalíptica é intensificada por uma trilha musical frenética, que lembra as composições do húngaro Béla Bartók (1881-1945), cujo lirismo, contrastes abruptos e tensões melódicas expressam a turbulenta vida moderna e o tormento das almas humanas. O filme encerra-se com a mesma trilha sonora que acompanha as primeiras imagens da animação, cuja melodia, melancólica e sombria, composta pelo músico russo Aleksandr Raskatov, "oferece 'equivalentes' auditivos para as emoções dos personagens, e, assim, provoca reações afetivas no público".⁴⁷

4. Considerações finais

A análise realizada buscou demonstrar como a animação *O sonho de um homem ridículo* (1992), de Aleksandr Petrov, promove uma recriação da poética dostoievskiana ao adaptar o conto homônimo de Fiódor Dostoiévski utilizando a técnica de pintura sobre o vidro. Considerando que a noção de fidelidade deixou de orientar a teoria da adaptação, recorreu-se às três perspectivas do processo adaptativo propostos por Linda Hutcheon (2011), que se mostraram inter-relacionadas, uma vez que o filme conjuga uma inequívoca transposição do texto para o filme, apresenta uma rica intertextualidade com os principais temas dostoievskianos e incorpora elementos que evidenciam o processo de recriação. Esse conjunto de procedimentos técnicos oferece uma experiência renovada que dialoga com a obra do escritor russo e possibilita que a animação ultrapasse os limites da leitura, ao privilegiar aspectos sensoriais, imagéticos e sonoros.

47 Hutcheon, 2011, p. 48.

Ao articular esses elementos – evidenciados na inserção do espaço do vagão escuro do trem e da aranha, nas cores predominantes, na representação das crianças e da figura feminina, na simbologia das máscaras, na variação sonora, bem como nos intertextos e nas imagens significativas de outras obras do romancista –, Petrov soube transpor de forma singular a trajetória existencial do personagem, de modo que sua produção audiovisual ratificou a afirmação de Bakhtin (2018), segundo a qual o conto “*O sonho de um homem ridículo* é quase uma enciclopédia completa dos principais temas de Dostoiévski”.⁴⁸

A arte singular de Petrov traduziu a linguagem da literatura para a animação por meio de sua expressividade realista e subjetiva, na qual os elementos de sua pintura sobre o vidro tornam-se não apenas veículos dos estados emocionais, mas também intensificadores da deformação psíquica, articulando a variação sonora, as ações corporais e as feições apáticas de suas criações à dimensão interior e espiritual das personagens de Dostoiévski. Com isso, sua adaptação ultrapassou os limites da forma e do tempo, algo possível apenas a um criador que acredita que “em geral é importante estar apaixonado pelo texto [...]”⁴⁹ para ser autêntico o suficiente a ponto de recriá-lo e dialogar com as características marcantes da obra literária de seu compatriota.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Introdução e Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra – 5 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BELYAKOV, Aleksandr. *Ya s kazhdym fil'mom chto-to v sebe*

⁴⁸ Bakhtin, 2018, p. 172.

⁴⁹ Vorotyntseva, 2017. Tradução de Rafael Bonavina. Do original: “Вообще важно быть влюбленным в текст [...]”.

- [Entrevista]. Sevkray.ru, 17 jul. 2012. Disponível em: <http://www.sevkray.ru/news/5/60769/>. Acesso em: 28 set. 2025.
- BERDIAEV, Nikolai. **O espírito de Dostoiévski**. Tradução de Otto Schneider. 1. ed. Rio de Janeiro: Eleia Editora, 2021.
- BIANCHI, Fátima. Dostoiévski: a veia da ficção. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Contos reunidos. Prefácio**. Tradução de Priscila Marques e outros. São Paulo: Editora 34, 2018.
- CAVALIERE, Arlete. Dostoiévski – Polifonias contemporâneas. **RUS**, São Paulo, v. 7, n. 7, p. 17–35, 2016. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2016.114016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rus/article/view/114016>. Acesso em: 30 set. 2025.
- COSTA, Andréa Moraes da. Adaptação literária em quadinhos: recriação, palavra e imagem. **Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade** - Igarapé, Rondônia, v. 17, n. 1, p. 103–118, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unir.br/index.php/igarape/article/view/8031>. Acesso em: 27 set. 2025.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Duas narrativas fantásticas: A dócil e O sonho de um homem ridículo**. Tradução, prefácio e notas de Vadim Nikitin. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O idiota**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os demônios**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázov**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Publitsistika i pisma. Polnoie sobraniie sotchinenii v tridtsati tomakh*. Volumes XVIII-XXX. Lenin-grad: Naúka, 1986.
- EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo. Tradução de Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

GÉRY, Catherine. *Dostoïévski et le Grand Muet: L'idiot de Piotr Tchardynine*. In: ESTÈVE, M.; LABARRÈRE, A.Z. (Eds.). *Dostoïévski à l'écran*. Condé-sur-Noireau: Charles Corlet, 2017.

GROSSMAN, Leonid. **Dostoiévski artista**. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

FRANK, Joseph. **Dostoiévski: o manto do profeta, 1871-1881**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

JACQ, Jasmine. *L'adaptation à l'écran de Dostoïévski dans le cinéma soviétique (1915-2015)*. CinéAction, [S.l.], n. 164, p. 57-98, 2017. Disponível em: <https://hal.science/hal-04023511v1/document>. Acesso em: 29 set. 2025.

JACQ, Jasmine. *Le Rêve d'un homme ridicule (Fedor Dostoïévski, 1877) adapté par Aleksandr Petrov (1992): quand l'adaptation devient extrapolation poétique*. In: À l'Est De Pixar: *le film d'animation russe et soviétique*, Slovo, 2019. p. 305-341. Disponível em: <https://hal.science/hal-02053419/document>. Acesso em: 25 set. 2025.

LARISA. *Oskaronosec Aleksandr Petrov: ot moikh rannikh multfilmov pochti nichego ne ostalos* [Entrevista]. Versia.ru, 11 jun. 2008. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160314091733/https://versia.ru/oskaronosec-aleksandr-petrov-ot-moix-rannix-multfilmov-pochti-nichego-ne-ostalos>. Acesso em: 28 set. 2025.

MACHADO, Irene de Araújo. **Dostoiévski nunca foi ao cinema: jamais aceitaria versões de suas obras para as telas. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação XXIX Encontro Anual da Compós**. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003009395.pdf>. Acesso em: 28 set. 2025.

MACHADO, Irene. Experimento dialógico de Dostoiévski no cinema: entre a polifonia e a polimorfia. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 66, 2022. DOI: 10.1590/1981-5794-e15534.

Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/15534>. Acesso em: 28 set. 2025.

NOGUEIRA, Hamilton. **Dostoiévski**. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro; Brasília: José Olympio: INL, 1974.

PETROV, Aleksandr. **O sonho de um homem ridículo** [1992], jul. 2018. 1 vídeo (20 min). Publicado pelo canal Erick Pires. Disponível em: <https://youtu.be/MmETzbCVQ1o?si=bdi3s2p-JAX9nTgpK>. Acesso em: 28 set. 2025.

PRADA, Thiago da Silva. **A máquina apocalíptica e o tempo do fim**: a experiência do mal e a política como tragédia em Dostoiévski. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Doutorado em Ciências Sociais. (01-312), 06-Dez-23. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=14123366. Acesso em: 28 set. 2025.

ROSSATO, Leonardo Barbosa. **História do cinema e do audiovisual**. 1ª ed. – Brasília: Editora IFB, 2019.

TAVARES, Mirian. Cinema e Literatura: desencontros formais. **Intermédias**, [S.l.], Ano 2, n. 5-6, 2006. Disponível em: https://www.hudsonmoura.net/wp-content/uploads/2019/09/Revista.Intermedias_Cinema_Cinema-e-Literatura_Mirian-Tavares.pdf. Acesso em: 28 set. 2025.

TROFÍMOVA, Lidiya. *Khudozhnik-multiplikator Aleksandr Petrov: dlya menya priznak rezhisserskogo uspekha – eto “razmyagchennoe” serdtse zritelya* [Entrevista]. Velikii Novgorod.ru, 12 out. 2015. Disponível em: <https://vnru.ru/intervyu/43919-khudozhnik-multiplikator-aleksandr-petrov-dlya-menya-priznak-rezhisserskogo-uspekha-eto-razmyagchennoe-serdtse-zritelya.html>. Acesso em: 28 set. 2025.

VOROBÉVA, Ekaterina. *Animatsiya – kak vyshivanie krestikom: intervyyu s khudozhnikom-animatorom Aleksandrom Petrovym* [Entrevista]. Vinograd, [S.l.], n. 6, v. 38, 2010. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20220303163433/https://vinograd.su/art/detail.php?id=43612>. Acesso em: 28 set. 2025.

VOROTYNTSEVA, Kseniya. *Aleksandr Petrov: "Nikogda ne stremilsya poluchit 'Oskar'"* [Entrevista]. Kul'tura, 13 jul. 2017. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20220526143822/https://portal-kultura.ru/articles/country/164809-aleksandr-petrov-nikogda-ne-stremilsya-poluchit-oskar/>. Acesso em: 29 set. 2025.

O filme frente a seu abismo: Eisenstein e o ensino de cinema

The film facing its abyss: Eisenstein and film education

Autor: José Manuel Mouriño
Instituto Internacional Andréi Tarkovski
Tradutora: Erivoneide Barros
Universidade de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025
Recebido em: 28/10/2025
Aceito em: 06/11/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.242251>



MOURIÑO, José Manuel.
O Filme Frente a seu Abismo: Eisenstein e o Ensino de Cinema.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 224-250, 2025

O filme frente a seu abismo: Eisenstein e o ensino de cinema

José Manuel Mouriño*
Trad. Erivoneide Barros**

Resumo: O artigo analisa a tensão entre criação artística e ensino institucionalizado a partir das práticas educacionais de Serguei Eisenstein na VGIK. Explora-se a hipótese de que o intenso trabalho de ensino de cinema é marcado por um aprofundamento da reflexão sobre o processo, cada vez mais complexo na obra de Eisenstein. O estudo busca compreender o lugar do ensino na história do cinema e a viabilidade de um modelo pedagógico que integre um projeto estético e político, sem deixar de lado os desafios didáticos do desenvolvimento criativo.

Abstract: This article examines the tension between the creation of art and institutional education through Sergei Eisenstein's pedagogical practices at the VGIK. It explores the hypothesis that the filmmaker's intense teaching period coincided with a deepening of the reflection on creative process, resulting in increasingly complex works. The study demonstrates the viability of an educational model integrated within an aesthetic-political project, while highlighting the inherent challenges of translating the creative act into pedagogy.

Palavras-chave: Serguei Eisenstein; Ensino de cinema; Pedagogia; VGIK; Cinema soviético

Keywords: Sergei Eisenstein; Film education; Pedagogy; VGIK; Soviet cinema



* Pesquisador independente, cineasta, ensaísta, docente, curador de exposições e de ciclos de cinema. Representante na Península Ibérica e na Hispano-América do Instituto Internacional Andréi Tarkovski. Coordenador do Laboratório María Zambrano de Poética Audiovisual na Fundação María Zambrano de Vélez-Málaga. Principal responsável pelo projeto de investigação multiformato 'Atlas Palacios 2024-2026', realizado com o Círculo de Belas Artes de Madrid. Publicou, com o Festival de Curtas-Metragens FICBUEU, o ensaio intitulado "O Destino como Forma. Imagens do Exílio / Exílios da Imagem".

A função pedagógica da obra de arte, em relação ao auxílio que oferece ao artista em amadurecimento, merece ser considerada como puro compêndio do processo que a origina. Assim, a obra interpretada, seu autor figura como doador de algo que - para quem sabe decifrá-lo - pode funcionar como um *plano de formação*. A diferença, frente ao ensino institucionalizado, poderia estar no grau de consciência que o *mestre* demonstra sobre sua contribuição como "docente". Enquanto, para o professor orientador, essa consciência justifica a essência de seu trabalho quando uma lição deve ser extraída diretamente da obra de arte; parece quase imprescindível que seu autor não aspire a esta possibilidade. Influencia aqui, certamente, a dificuldade em discernir, na obra de arte, as características que corresponderiam a uma habilidade técnica do criador (qualidade imitável) dentre os gestos de lucidez brilhante que nascem de capacidades criativas "inatas" ou, pelo menos, de maior complexidade no que compete à sua descoberta e sua descrição (e, portanto, de difícil transferência direta). Por outro lado, a premeditação em *exercer maestria*, quando esta será produzida por meio da obra de arte, é uma atitude que pode resultar de uma prepotência intolerável. Do mesmo modo, quem - cego por sua obstinação em aprender com a obra - adota de um modo literal essa (mera) possibilidade e a confunde [a obra de arte] com um guia "doutrinário" ou "dogmático", corre o risco, por sua vez, de se converter em

** Docente, doutora em Teoria e História Literária pela Universidade de Campinas, com estágio de pesquisa (CNPq) no Instituto de Literatura Mundial da Academia Russa de Ciências A.M. Górkí, em Moscou. Mestre em Letras pela Universidade de São Paulo (DLO-FFLCH). Pesquisa a produção artística e teórica de Serguei Eisenstein. Coorganizadora dos livros *Panorama Tarkóvski* e *Ato educativo e suas essências*. <http://lattes.cnpq.br/7194257597482994>; <https://orcid.org/0000-0003-2941-236X>; erivoneidebarros@gmail.com

responsável por paródias involuntárias que tão somente imitam a obra eleita como modelo. Afirma-se, em todo caso, que o impulso criativo não poderia, de modo algum, ser extraído – simplesmente – de outras obras; apenas consente com sua intuição (na forma de um certo reconhecimento íntimo) e sua espreita por vias paralelas, a partir dos bastidores da aprendizagem. Aquilo que assim se aprende seria, na realidade, arrancado instintivamente dentre os sedimentos que as obras dos outros têm depositado em nossa vocação; somente assim pode ser considerada outra obra anterior, em última instância, como o combustível germinal de uma inclinação criativa. A complexidade dessa curva didática é um dos motivos pelos quais consideram o ensino da arte como uma atividade nebulosa ou, necessariamente, imprecisa, além de ser a origem de muitas das 2 críticas que recebem os planos institucionais de ensino de arte. Chega-se, inclusive, a acusar de insolência o propósito de ensinar uma arte, uma reprovação que cresce de maneira exponencial à medida que a contribuição autoral restringe-se ao “conceitual”, em detrimento de outras habilidades criativas ou técnicas. Com base nisso, essa espécie de ocultamento consensual do, digamos, “pequeno mestre”, na aprendizagem artística, objetiva forjar uma justificativa concreta em função das necessidades de intermediação técnica que define cada meio de expressão. A pertinência do reconhecimento do mestre que, em um sentido estrito, transmite seus ensinamentos “nos limites da sala de aula”, se deduziria então do grau da complexidade técnica que determina a elaboração de uma obra em cada disciplina ou momento histórico. Daí que o prestígio do *mestre de oficina* que caracteriza uma escola de pintura florentina no século XVI varia consideravelmente em relação às atuais escolas de artes plásticas. Daí também, em parte, a estranheza ao reconhecer o modo como os historiadores e críticos cinematográficos (cronistas de uma das artes que mais se subordina aos meios técnicos que a possibilita) têm contribuído com sua falta de interesse, com a depreciação de quem exerce o ofício específico de professor no âmbito do ensino da arte. É evidente que não deve ser exigida demasiada atenção a este respeito, pois temos consciência de que a

formação de seus autores fundamentais tem oferecido – ao longo da relativamente breve história universal do cinema – uma abundância de variantes entre as quais um ensino “regularizado” não será, de modo algum, a norma predominante. Mas, ainda assim, é significativo que, nos casos em que esse tipo de instrução é constatável, a formação parcial de um cineasta sob um plano de estudos e uma série de ferramentas pedagógicas concretas não causem maior interesse que o de sua mera menção em uma análise biográfica. Nesse desdém, talvez, o êxito e a canonização do *cineasta-cinéfilo* (e militante confesso de sua irrenunciável cinefilia) tenha influência determinante. Maior exemplo de quem não tem necessitado de uma formação regular para assumir o ofício, esta linhagem de cineastas demonstra, repetidamente, um esplendoroso “*patchwork*” filmico mediante o qual encaminhou sua *aprendizagem em sala* (de projeção).¹ A admiração por este tipo de autodidata pode ter sido a gota d’água que culminou com a depreciação de seu aparente antagonista, a aprendizagem *em sala de aula*. Esse tipo de autor, que surgiu inicialmente como “crítico” ou mero “aficionado”, além disso, se construiu – e isto já é indiscutível – com uma provada solvência quando se viu obrigado a sair ao encontro da prática (instrumental, narrativa, industrial...); o que já se demonstrava extremamente conflitiva, devido ao seu suposto déficit técnico. A única contrariedade real que poderia ser atribuída a esse cineasta aqui seria, pois, a de haver privado a posteridade de um “rastro” sobre sua formação. Essa é uma das poucas diferenças que cabe ponderar frente a uma educação exclusivamente autodidata (e aqui é tratada essa questão): a viabilidade de aspirar a conhecer alguns dos parâmetros sob os quais se edifica o processo formativo de um autor. A partir dos dados que a existência de um plano de estudos pode oferecer, é possível acompanhar um procedimento imposto (por mais genérico que seja), um indício sobre a maneira como o aprendiz tem sido instruído para

1 Ainda que talvez não seja preciso mencioná-lo, o cânone a que nos referimos, no que diz respeito a este tipo de autodidata, é o da inevitável *Nouvelle Vague* francesa: “Com frequência me perguntam em que momento de minha cinefilia senti desejo de me converter em diretor de cinema ou em crítico, e, para dizer a verdade, não o sei. A única coisa que sei

poder apreender de forma competente o ofício do cineasta. Em algumas ocasiões, esses registros serão a única prova “exógena” desse período, pois a aprendizagem que se obtém de *fazer cinema* de um modo “imediato”, sem prorrogações formativas (sem subterfúgios pedagógicos, por pura experimentação) consome, geralmente, qualquer “documentação” relativa a esse progresso atrás da vertigem e da urgência ante a *iminência da obra futura*. Se nossa intenção é a de meditar sobre um procedimento de tamanha intimidade (aquele em que se gesta uma necessidade criativa no indivíduo), não podemos menosprezar o escasso material que possamos manejar a este respeito, sobretudo se os dados que perduram são da equanimidade de um plano pedagógico. Pois o mestre, pelo feito de oferecer o acesso à técnica (já que seu trabalho inclui a depuração desta, ou sua síntese, para fazê-la acessível ao aluno), modela o balbúcio do não iniciado em uma linguagem. Por que não cotejar essa experiência para lançar luz sobre algo que se intui, para o espectador de uma obra, como inóspito (pois se trata de um período abissal, aquele em que se gesta um anelo criativo)? O mestre deve “fixar” os canais de um processo essencial e, por isso, sua contribuição já é um sintoma que merece ser salvo; e dado que uma de suas funções é a de instruir o aluno no reconhecimento de uma *origem*, sua contribuição é também *original* por sua vez. Essa figura é, pois, um umbral para o artista, daí que não pode ser ignorada de maneira frívola. Seu relato descreve a adoção de palavras e gestos embrionários, detalha as condições em que fermenta uma vocação, seu momento se assenta na aurora da criatividade; seu testemunho, somente por isso, é vislumbrado como nutritivo.

é que queria me aproximar mais e mais do cinema. Um primeiro passo, pois, consistiu em ver muitos filmes; o segundo, em anotar o nome do diretor ao sair da sala; o terceiro, voltar a ver muitas vezes os mesmos filmes e selecioná-los em função do diretor...”. François Truffat, citado por Javier Memba em *La Nouvelle Vague*, TyB Editores, Madrid, 2003. p. 17.

A exceção da VGIK²

A menção a qualquer plano de ensino continua sendo, sem dúvida, um caso consideravelmente marginal, escasso ou meramente anedótico, longe do específico raio de ação da docência cinematográfica *regulamentada*. Existe, por sorte, alguma exceção profusamente celebrada – ainda que não descrita nem analisada na mesma medida em que é reverenciada –, como é o caso da VGIK moscovita. Parte de sua aristocrática vigência contemporânea se deve à sua longevidade (é considerada a primeira escola de cinema do mundo). Em sua reputação, influi também o nutrido elenco de grandes figuras da história do cinema russo que tem formado parte desse centro, seja como alunos, ou engrossando seu esplendoroso corpo docente. Mas existe, acima de tudo isso, uma razão congênita a seu nascimento, que justifica boa parte de sua excepcionalidade: as circunstâncias sob as quais se concebe sua criação – o contexto revolucionário – obrigaram a estender a responsabilidade de professores e alunos em direção a situações que, em outras escolas, não teriam esta obrigatoriedade. Já que, sob os auspícios do *Proletkult*, um lugar de privilégio foi reservado para o ensino dentro do ideário comunista no caso soviético – o que traduziu, no desenvolvimento, a custódia e a promoção oficial dos organismos que teriam de assumir a docência em todos os níveis da nova ordem social –, a transcendência do conceito de educação, na mesma medida que a evolução de seus procedimentos foi objeto de uma esmerada atenção, desconhecida até então:

em todas as discussões acerca da orientação de como o cinema deveria abordar a nova sociedade (que tinha escassos seis meses), a palavra “educação” foi escutada com mais

² V.G.I.K (ou вгик, em alfabeto cirílico): *Instituto Cinematográfico Estatal Pan Russo*. Foi renomeado como *Instituto Gerasimov* a partir de 1986, em homenagem ao cineasta, ator e professor desse mesmo centro, Serguei Gerasimov. Fundado sob o nome de GIK (Instituto Cinematográfico do Estado), em setembro de 1919, foi tutelado a princípio pelo *Narkompros* (Comissariado Popular para a Instrução Pública), e seu primeiro diretor foi Vladimir Gardin. Cf. Peter Rollberg. *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Reino Unido: Sca-recrow Press, 2008. p. 6; assim como em Tatiana Smorodinskaia, Karen Evans- Romaine e Helena Gosilo (Orgs.). *Encyclopedia of contemporary Russian culture*. Londres: Routledge, 2007. pp. 15-16.

frequência que o termo “arte”. Pode-se pensar que a qualidade de arte teve sua oportunidade nos filmes russos, enquanto a função da educação, não somente nos filmes russos, senão em todos, havia sido descuidada.³

A esse respeito, bastaria mencionar, para ilustrar a amplitude das responsabilidades pedagógicas enfocadas pela arte cinematográfica, no caso soviético, alguns dos fascinantes recursos com os quais aquele propósito foi alimentado. Muitos deles originaram emblemas concretos, como o caso do *Cinetrem*, de Aleksandr Medvedkin, ou os *Kinoks*, de Dziga Viértov. Mas, inclusive com respeito a esses notáveis paradigmas, a VGIK pressupõe, compreensivelmente, uma aposta de maior envergadura. Se a funcionalidade da arte cinematográfica haveria de ser estabelecida a partir de sua capacidade educativa, não é de estranhar que a própria instrução de seus cineastas fosse concebida como uma função de primeira ordem, além de seus resultados finais. De acordo com esse interesse, a evolução do centro se plantou de maneira sincrônica ao ritmo de arranque que toda a indústria cinematográfica russa adotava nesse momento. Para a VGIK, o inevitável “enclausuramento” (de forma literal: a reclusão em um “claustro” de docentes e alunos) com o qual a sociedade se desentende temporalmente do futuro autor durante sua formação – como se restasse somente a espera dos resultados que pode oferecer quando sua formação torná-lo um criador –, foi menor; assim como a “despressurização” com a qual se pretende proteger o trabalho do docente. A propaganda dessa instituição que realizou sua enérgica e emergente produção cinematográfica, frente à forma como a indústria de outras filmografias atua de costas para as instituições pedagógicas (pois não precisavam, nem precisam, ser nutridas por esses centros de maneira exclusiva) contagiou a VGIK da torrente criativa que estimulou o cinema soviético durante a maior parte de sua história. Além do mais, a necessidade de sua criação foi uma urgência real e imediata, derivada da apressada fuga dos profissionais que haviam fundado e consolidado o setor cinematográfico russo

3 Jay Leyda. *Kino. Historia del film ruso y soviético*. Trad. Jorge Eneas Cromberg. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965. p. 146.

na era precedente, sob o reinado de Nikolai II.⁴ Parte dessa “debandada” se desencadeou de maneira imediata logo após o triunfo da revolução; o restante optou pelo exílio seguido de um período de transição que demonstrou àqueles, e ao próprio Partido, a incompatibilidade das pretensões do novo governo com um setor, já semiprivado, mas que administrava a maior parte dos recursos: técnicos especializados, salas de exibição e equipamentos necessários para filmar. Depois desse êxodo, a paisagem do setor cinematográfico russo, órfão na prática de mestres e artesãos, era o de uma terra queimada que teria de se reformular a partir do vazio⁵ – como em tantas outras facetas da reconstrução nacional a que obrigou sua guerra civil. O setor despertou, após o levantamento revolucionário, obrigado a assumir com entusiasmo a *tábula rasa* que concernia a toda entidade cinematográfica desse momento germinal na União Soviética. A situação propiciou então (paradoxalmente, para sua sorte) a necessidade de que qualquer esforço desafiador se orientasse até o essencial, em todos os seus departamentos, dada essa precariedade. A fascinação que seus protagonistas experimentaram frente à prova de assumir novas formas de *enunciação*, enquanto se viam obrigados a edificar não somente uma nova linguagem e uma nova escrita, mas também todo um universo nominal, será uma característica de *sala de aula* para aqueles precursores. Equiparada à rentabilidade produtiva de que a nobreza conceitual é a eficácia com que souberam eleger o núcleo de suas meditações e suas práticas, seu esmero em esmiuçar, a partir de distintas metodologias

4 Para esboçar uma ideia superficial das dimensões daquela perda, poderíamos recordar o modo como a criatividade de muitos desses autores fugidos alentou enriquecedoras correntes expressivas na indústria cinematográfica de seus países de acolhida (em que pese as numerosas contrariedades que tiveram de sofrer durante seu exílio). De maneira particular, cabe destacar o exemplo dessa influência nos casos da Alemanha e – muito especialmente – da França, durante a década dos anos 20 do século passado. Cf. Jay Leyda, op. cit., pp. 135-136.

5 Ainda que seja necessário esclarecer que alguns daqueles primeiros cineastas da era tsarista permaneceram no país e colaboraram intensamente com a edificação da nova cinematografia soviética, como foi o caso de um pilar fundamental para aquele ressurgir pós-revolucionário, Liev Kuleshóv – cuja contribuição no campo da pedagogia, diga-se de passagem, é das poucas que se pode equiparar à de Eisenstein, Kuleshóv já havia iniciado sua carreira na indústria colaborando com um autor tão genial como esquecido em nossos dias, Evgueni Bauer.

(de análises crítica, experimental, funcional...), o saber da nova arte: a montagem cinematográfica – não havia tempo a perder com elementos acessórios, afrontaram sem demora a medula dessa linguagem, concedendo-lhe a preeminência discursiva que lhe corresponde. Essa certa leitura do *essencial* se intui, também, na severidade com que legitimaram o que era imprescindível a um período de formação substancial para os futuros cineastas *do povo*. Aí jaz outro dos principais motivos pelos quais seu caldo fílmico adensou de tal maneira: deriva-se da nobreza com que enfocou a *problemática pedagógica*. O exemplo soviético demonstra que uma nova história universal do cinema poderia ser plantada a partir dessa perspectiva, desde o momento em que cada uma das encruzilhadas que cercaram a arte cinematográfica durante o século XX se viu refletida no modo como o cinema, e o pensamento que dele surge, administrou sua relação com a aprendizagem. A sobrevivência da VGIK e da fórmula que representa, em que pese o fato dos anos e dos conflitos de transição que a ameaçaram, nutre a crença nessa possibilidade de interpretação.

Eisenstein como pauta

Não obstante, somente em virtude da diferença que a legitima, poderíamos reavaliar o que verdadeiramente compete à docência nas salas de aula: a confluência do mestre e do aluno em um lugar *onde se realiza a aprendizagem*. Sob essa *cota*, a força de manifestos ou textos inaugurais se esvanece, já que as dimensões de sua inércia retórica provocam a extinção do (microscópico, em relação àqueles) relato *vivencial*. O espaço da sala de aula, ao contrário, se define pela forma com que exprime sua diáfana contiguidade com o exercício do ensino. Sugerimos levar em conta a aprendizagem institucional enquanto se pode dizer daquela que é devedora de uma *experiência localizada*. Na mesma medida, cabe um esclarecimento oportuno à adoção de Serguei Eisenstein como eixo de uma análise sobre a atividade docente na VGIK. A densidade e o volume de sua produção ensaística são de um peso tal, que sempre resultará difícil desligá-la de seu comparecimento

específico na sala de aula. Mas a necessidade de concentrar nossa atenção no modo como este cineasta auxiliou a evolução pautada e cotidiana do alunado precisa de uma inicial emancipação de outros corpos de enunciação (como seus filmes ou seus escritos);⁶ ainda que com a posteridade, o estudo de sua mais provável combinação seja uma etapa ineludível para a proposta. Nossa intenção, em um primeiro momento e na medida do possível, será a de esquadrihar aquilo que somente diz respeito à sala de aula, e não aquilo que se oferece a partir de uma *cátedra*, que se poderia obter de Eisenstein na VGIK (mesmo que, em seu caso, como dissemos, sempre será difícil restringir parcelas de atuação). De fato, dessa premissa se deduz, por sua vez, outra objeção oportuna: a da perpétua suspeita que se projeta sobre o autor consagrado quando este decide dar um passo *para a sala de aula*. As questões são ali as mesmas que em nosso exemplo específico: Quando se converte em útil, ou em forçado, esse comparecimento do autor mestre? Que margens de sua doutrina reclamariam sua presença na sala de aula para sua correta difusão? Ou se trata talvez de uma experiência em que não é indispensável a menção à sua própria identidade autoral? A esse respeito, temos de adiantar que o caso de Eisenstein é um daqueles em que sua trajetória como cineasta se manejava como argumento ilustrativo; em nenhum momento quis desviar a posição inicial de onde formulava seus conselhos ao aluno.⁷ Mas em função dessa

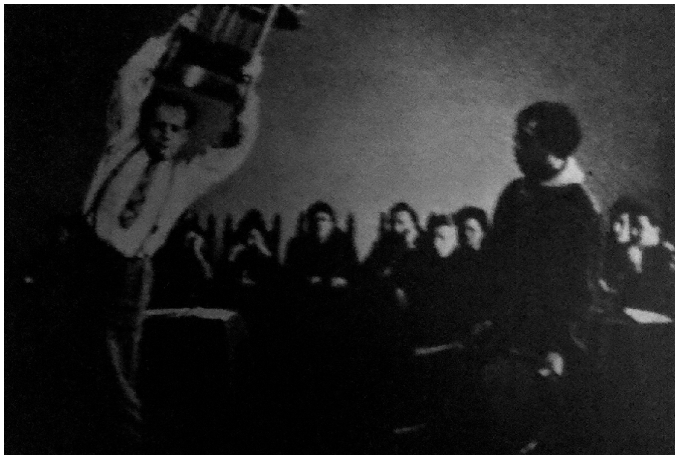
6 "Formulamos também esse esclarecimento dada à proporção estimável de seu trabalho na VGIK que se apresentava sob o formato de conferências magistrais. Sua intenção sempre foi a de compilar esses ensaios sobre a docência em apenas um volume que não chegaria a ver a luz. 'Milhares de páginas, que informavam sobre suas aulas no Instituto de Cinematografia, esperavam ainda ser usadas nos muitos livros que havia planejado para incorporar tudo o que ele sabia sobre a natureza do processo criativo...'. Marie Seton. *Sergei Eisenstein, uma biografia*. Trad. Homero Alsina Thevenet. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1978. p. 441.

7 Assim o refletem muitos dos estenogramas em que se registrava o desenvolvimento cotidiano de suas aulas na VGIK (e que constituem a coluna vertebral de uma obra imprescindível para compreender o trabalho cotidiano de Eisenstein naquele instituto, o livro *Lecciones de cine de Eisenstein*, de Vladimir Nizhny): "Em 13 de julho de 1917, eu estava em Sadovaia, em Petrogrado, quando da histórica manifestação. Uma multidão estava transitando, a rua estava cheia: de repente se ouviram uns disparos e imediatamente as ruas ficaram vazias. Deste modo, evidentemente, deveria ter ocorrido na escadaria de Odessa. Mas, quanto tempo ocupa esta cena no filme? Quase seis minutos. No cinema, este é um período desmesurado. Sem dúvida, o espectador nunca percebe a sensação de que essa corrente humana

eventualidade, cabe então perguntar se é factível um possível vínculo bidirecional entre essas variantes de sua profusão criativa, e quais seriam as ferramentas que, dentre suas próprias capacidades, Eisenstein considerava mais úteis para seus discípulos (essa pergunta faz referência à sublimação de seu próprio trabalho como autor e é, por isso, um sintoma transcendental).

De qualquer maneira, devemos começar por esclarecer que sua influência é inerente à maturação e à consolidação da VGIK. E é por isso que o estudo de sua metodologia como docente em suas aulas é aqui de uma utilidade inestimável por várias razões. Pensemos que, por um lado, Eisenstein supõe para o cinema soviético – em termos globais – um autêntico cânone sobre cujas bases características parece estar articulado o grosso de seus traços identitários. Sua menção matiza, em todo momento e de forma categórica, qualquer valorização sobre o alcance real da filmografia soviética; assim em seus triunfos como em suas misérias, assim na prática como em suas (amplas) formulações teóricas e assim também, pressupõe-se, em suas implicações pedagógicas. Por isso, atrevemo-nos a sugerir que a avaliação daquilo que a escola soviética tem dedicado à história geral do cinema é impensável sem uma atenção pormenorizada a este ícone fundamental. Para ela, serve de relevante ilustração no que diz respeito à sua *cólera criativa*, à promoção do cineasta erudito, à constatação de um compromisso contrastado com a Revolução... mas, cumpre também, pela forma, suas implicações pedagógicas. Por isso, atrevemo-nos a

não flui durante todo esse tempo, senão com interrupções, ou de que a ação cessa. [...] Isso se alcança mantendo um constante aumento de tempo e ritmo, e pelo feito de que todas as incidências estão entrelaçadas com o plano e a ação gerais. Em ambas, o mais simples movimento através da cena, e em uma cena de massas tão complexa como a da escadaria em *O Encouraçado Potiômkin*, o princípio de construção é somente um e o mesmo". Vladimir Nizhny. *Lecciones de cine de Eisenstein*. Trad. Leoncio Sureda Guytó e Román Gubern. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1964. p. 88. [Original em Inglês].



Práticas com Serguei Eisenstein.

sugerir que a avaliação daquilo que a escola soviética tem dedicado à história geral do cinema é impensável sem uma atenção pormenorizada a este ícone fundamental. Para ela, serve de relevante ilustração no que diz respeito à sua *cólera criativa*, à promoção do cineasta erudito, à constatação de um compromisso contrastado com a Revolução... mas, cumpre também, pela forma em que sofreu a censura e a perseguição, a modificação ou o condicionamento de muitas de suas obras pelas variações na argumentação das políticas culturais do Estado. Por isso, não haveria de ser impróprio (digo isto sempre com prudência) declará-lo não somente como um emblema para a arte cinematográfica russa, mas como sua própria encarnação, ou, talvez, como sua metáfora mais efetiva. Outro tanto ocorre, pois, com aquilo que propiciou o passo de Eisenstein pela VGIK, mas aqui de uma forma que se presta em menor medida à controvérsia, dada a condição notarial de muitos dos documentos que descrevem suas competências naquele lugar (uma vez mais, comprova-se a utilidade do rastro que a docência institucional oferece). Já que Eisenstein é o responsável pelo primeiro plano de estudos “coerente e complexo” de que dispôs a VGIK para a especialidade de direção cinematográfica,⁸ sempre será difícil delimitar o valor – em termos de “rentabilidade pedagógica” – de seu compromisso (seus benefícios se estendem indefinidamente, ao aderir-se a uma estrutura organizativa imprescindível). Mas a redação desse marco não supõe somente uma pauta, ou uma articulação funcional do trabalho, mas concede ao Instituto uma “certeza de viabilidade primária” com a qual afronta a imersão no lamaçal da pedagogia artística. Mediante esse mapa, que para muitos pode resultar de um tédio burocrático (que somente existiria a um nível epidérmico daquele escrito), Eisenstein dispõe de um quadro de atuação adequado, o suposto mínimo que ajuda a discernir o *alcance da sala de aula*, seu horizonte. Mas no que diz respeito ao intento de reavaliar a transcendência da docência cinematográfica em um autor como ele, este exemplo afortunado oferece um ponto de apoio inusual e específico que dificilmente se pode falar em outros casos. Sua maior

8 Prefácio de Ivor Montagu a Vladimir Nizhny, op. cit., p. 8.

vantagem, para o tema que nos ocupa, é a de poder empregar esse programa como o que terminou sendo na prática: uma síntese de suas meditações sobre a pedagogia no campo da direção cinematográfica. Essa consideração, uma vez que tem sido estabelecida a independência do documento (e, por tanto, sua autoridade como uma obra autônoma a considerar), hospeda a possibilidade de empreender uma acareação equitativa de suas características com o resto de sua produção.

O plano pedagógico frente a um ciclo dialético

Com toda certeza, ninguém como Eisenstein teria estado tão capacitado para elaborar um estatuto dessa natureza. E não se tratava somente da irradiação infinita de sua própria complexão intelectual – que deve tanto ao rigor científico como à mística da arte –, ainda que aquela característica permitisse conjecturar uma proveitosa sensualidade referencial para o texto. Pesa, em maior medida, sua propensão a relatar itinerários de culminação criativa (e o seu próprio, mais que nenhum outro). Eisenstein se sentia obrigado a perceber sempre com clareza – e, a partir daí, a “narrar” – as conjugações, os choques e os deslumbramentos que *dão corpo* a todo processo criativo. E é essa precisamente uma de suas principais obsessões, a de gerar “corpos” que fixam pensamentos, que traduzem esses pensamentos a uma massa de progressiva espessura conceitual. Aplicação curiosa deste materialismo de raiz marxista que sujeita a especulação intelectual sob substâncias de maior densidade “plástica”, de temperamento diverso. Hoje poderíamos situar o cânone dessa transferência em seus filmes; como exemplo, o modo como os corpos de alguns de seus protagonistas *estendem-se*, sob suas carnes fibrosas, “temas e seções” do ideário revolucionário.⁹ Mas essa metodologia não

9 Tal como afirma Eisenstein em relação a *A Greve* (*Stachka*, 1924): “O material das massas é proposto como o mais apropriado por seu relevo para confirmar o princípio ideológico já mencionado de aproximação da forma, com vistas a um resultado determinado e, portanto, em elemento complementar da oposição dialética . . .”. Sergei Eisenstein. “Para uma aproximação materialista da forma”. In. Miguel Bilbao (Org.). *Cine soviético de vanguardia*.

cumpre com seu ciclo até que se produza um terceiro movimento, que reivindica sua essência dialética. Encontramo-nos frente a uma tese (um pensamento) que “litiga” quando se produz sua *materialização*: o corpo que se obtém dessa *travessia* se desdobra como “réplica”, e, em função disso, como antítese (sua “formalização” o converte em beligerante frente à raiz inspiradora porque é a tradução de um pensamento – no filme ou sobre o papel –, se aquele é verdadeiramente fértil, deve *inquietar*). O que aguarda, a continuação, é uma resolução para esse choque. Pois é preciso voltar uma vez mais sobre esse *contêiner material* para sintetizá-lo, para forçar seu *salto patético*. De maneira que o colocar em funcionamento dessa materialização exige também um subsequente trabalho de “montagem”. Assim, à mercê de uma última “reorganização”, encontramos com corpos que não deixaram de ser oferendas de atuação ao próprio pensamento, pois teriam recebido matéria somente para serem desgarrados (tal é o corte da montagem cinematográfica) da linha seguida; assim propicia o *sangramento plástico dos conceitos que os sustentam*, o desmembramento e a conjugação de articulações aparentemente ingovernáveis ou vaporosas. Amparando-nos na coerência com que levantamos cada nova inquietude dentro de sua integridade autoral, e, se nos convier, a relevância específica da vertente pedagógica em sua obra, poderíamos chegar a interpretar seu *Programa para o ensino da teoria e prática de direção cinematográfica* como o “tecido” que aqui encarna um ideal de ensino para a arte cinematográfica. Esse estatuto administrativo seria também o candidato a reclamar uma ulterior síntese que avive, como se *aviva* uma chama, o corpo (recém) *forjado*. Parece necessário inclusive, seguindo uma mesma inércia associativa, identificar o terceiro movimento que resta com o imprescindível pôr em prática que todo plano deste tipo precisa (sua *montagem*, então, estaria circunscrita, por isso, ao interior da sala de aula?). Mas ocorre que a assimilação de seu plano pedagógico como uma obra a mais de Serguei Eisenstein, e, portanto, inclinado a ser interpretado sob hipóteses como a que acabamos de anunciar – opção

que não se adota com demasiada assiduidade –, desvela uma contradição que resulta excessivamente evidente para passar despercebida. Encontra-se na contundência com que a identidade do texto “que acaba de *receber forma*” bloqueia essencialmente qualquer circulação dialética. Referimo-nos à circunstância de que, ao se tratar de um texto legislativo, fica despojado de qualquer tipo de confronto que aspire a despedaçá-lo e a reformular suas combinações. Seu *status* é refratário à dialética revolucionária porque este tipo de texto constitutivo está obrigado a garantir a extinção de qualquer disputa direta com seu corpo. A lei somente permite emendas, nunca um dessangramento de suas articulações (a emenda vem a ser um mero subterfúgio que jamais faria tremer seu pedestal). Por isso a lei divina buscou um incômodo plástico na solidez das tábuas e, por isso mesmo, o gesto de Moisés, ao “arremessá-las”, não constituiu ato sacrílego algum: nada foi alterado porque a Lei, ontologicamente, somente pode ser fragmento intocável e inquestionável.

É verdade que a pretensão de adaptar sua contribuição pedagógica ao ciclo dialético que Eisenstein cultivava em sua obra (a intenção de – sob a forma de rizoma – harmonizar a pedagogia deste autor com o resto de sua produção) emaranha consideravelmente o acesso a um texto que em princípio deveria resultar de um esquematismo quase burocrático. Por que questionar a forma de um documento que na teoria somente poderia ser elaborado desse modo? Em primeiro lugar, porque a controvérsia frente às *formas* talvez seja a maior característica deste cineasta. Sua eterna vigília inquisitiva – com a qual fustigava todo o processo criativo, que espreitava de forma inquebrantável o modo como todo desenvolvimento se precipita até sua resolução – deveria ser tomada em consideração aqui, devido ao fato de que um plano de estudos é, de certa forma, um ideal especulativo a esse respeito (ao adotar-se como uma superestrutura administrativa do próprio processo formativo). Por essa razão, é difícil pretender, já que Eisenstein está *de por médio*,¹⁰ que sua elaboração resulte inócua para o resto de sua

10 Cf. Original.

obra. Mas é que, além disso, existe talvez algo, neste autor, que não se enreda sobre si mesmo para reavaliar sua vigência, de maneira que a complexidade de qualquer explicação parece estar sempre no caminho de multiplicar-se?

Cronista incansável de sua própria metodologia, empenhado em diagnosticar o tormentoso perímetro em que estavam suspensas todas as suas decisões, a elaboração dessa estratégia de ensino era uma oportunidade excepcional de autoanálise. E se toda essa hiperconsciência metodológica referida ao *modo de criar* que o caracteriza ameaça – em algum momento – arrastá-lo à “esquizofrenia” de uma autodefinição permanente (perigo que é, consideravelmente, real), o próprio plano, de fato, se converteria em um *plano de choque* com vocação de catarse terapêutica. Ou talvez não seja mais que um momento dessa tendência (compulsiva) de meditar seu caminho como autor, nada mais que o maior dos indícios de uma autoavaliação que, por sua insistência, chega a resultar patológica. De qualquer maneira, é determinante, nos dois casos, o fator autobiográfico que subjaz no plano – o que ali parece estar “arrancado de suas próprias entranhas autorais” (isto equivale a assinalar a prática total do texto).¹¹ Evidentemente, se é objetável que sua funcionalidade (a mesma que proíbe a “manipulação de seus fragmentos”) é uma imposição ineludível, e que, por isso, o plano ficaria excluído, por antecipação, da rotina que sincronizava sua mecânica global como cineasta e ensaísta. Mas acontece também que o senão de incompatibilidade que augura a redação desse texto conta com um eco

11 Existem motivos tremendamente pragmáticos para localizar o fundamento integral desse plano em sua própria experiência. Em primeiro lugar, basta conseguir a pauta do tipo de autor que prefigura sua programação para obter um indivíduo criativo muito próximo a suas características. Além disso, é constatável a obrigada escassez de modelos disponíveis nesse momento para a docência cinematográfica, uma dificuldade que se dobra ao intentar obter referências reais para o caso inovador que começava a ser edificado na União Soviética – um aspirante a defender a reformulação radical do meio em todo o mundo. Essa referencialidade autobiográfica o converte em um valioso compêndio para o estudo de sua maturidade como cineasta e para abordar os parâmetros sob os quais se explica a evolução de sua poética. Mas também é verdade que a maior parte desses parâmetros, como já apontamos, havia estado sempre à disposição daquele que quisesse valorizá-los em sua ingente produção ensaística. Constatar a forma em que o plano de estudos marca um itinerário inspirado em sua própria evolução é de utilidade, talvez em maior medida, por aquilo que revelam suas “anomalias”.

específico dentro do resto de sua produção naquele período. Coincidindo com a etapa em que sua vinculação com a VGIK foi mais estreita (período que contempla a redação desses estatutos), aquela “outra” obra (a que poderia ser abordada em função de sua gestão dialética) também apresentou sintomas de uma disfunção similar. Tudo isso nos incita a considerar o Instituto de ensino cinematográfico como o possível epicentro de uma estranha disfunção em sua obra: no que diz respeito à trama de sua filmografia com a *exigência da sala de aula* foi mais clara, se faz notar um deslocamento determinante do centro de gravidade em suas buscas. Ao que parece, esse pequeno desequilíbrio provocou o deslocamento de uma potente estrutura que havia amparado até este momento a sua obra primeira. Talvez um simples questionamento metodológico esteja no fundo do desgaste que ameaçou o templo dialético em seu trabalho. Assim definia, ele mesmo, aquele período que o aproximou das formas de maior “incerteza”.

Os filmes seguintes, junto com suas precisas exigências, transportam a obra prática experimental de desenvolver um “meio” de expressão cinematográfica criativa até obter um máximo na ativação positiva da arte revolucionária e armar pedagogicamente a geração de jovens bolcheviques, que teriam de assumir o lugar dos mestres do cinema nos primeiros planos quinquenais da Revolução. O centro de gravidade da obra posterior (*Os dez dias. O velho e o novo*) está nos campos da experimentação e da busca. A obra pessoal fica intimamente vinculada com a prática científica e pedagógica planificada (o Instituto Estatal de Cinematografia).¹²

Esse deslocamento até uma localização periférica (uma margem que se salva para o ensino) afastou também o embrião de seus futuros projetos do *olho do furacão* a partir do qual, com anterioridade, essas mesmas obras eram gestadas. E se distanciou dele para mostrá-lo, *para poder medi-lo*: a partir do interior das estruturas é impossível ensinar ao aluno porque sua descrição sofreria de uma distância saudável; sem essas margens de mediação, é impossível compreender de uma maneira global as dimensões e os jogos de articulação

12 Nota autobiográfica de Serguei Eisenstein recolhida por Marie Seton em sua biografia sobre o cineasta. Op. cit. p. 455.

dos corpos dissecados pelo docente. A dilatação desse novo sentido à sua orientação criativa produziria, a partir daí, uma descompensação que iria perfurando paulatinamente algumas das margens de sua consciência metodológica. Seu roçar insistente deixará, por isso, feridas de difícil coagulação. Nesse sentido, alguns autores, como Jesús González Requena, apontam a existência de um signo de desgaste que caracteriza as obras que aqui assinalamos como estigmatizadas pela docência de maneira mais clara (os filmes realizados a partir dos anos 30 até 1937, momento em que se suspende definitivamente a filmagem de *O prado de Bejin*).¹³ Fala-se de uma impossibilidade de *reunificação*, de uma desarticulação que parece anelar ser perpétua. Como se o essencial questionamento de qualquer ordem que ampara a dúvida metódica se houvesse filtrado em sua obra, a articulação definitiva daquela se descobre como protelada; com isso se posterga também o cumprimento de sua resolução sob os parâmetros previamente estabelecidos.¹⁴ Eisenstein havia se comprometido com a administração do Estado a oferecer algo mais desse bloco com o qual levantou seu *Potiómkin*, e, em troca, a matéria agora se diluía ao ser atacada. Mas longe de supor um problema de “quixotesca ilusão intelectual” (como se viu obrigado a descrever em sua “Autocrítica ao filme inconcluso *O Prado de Bejin*”), as obras que não consegue concluir nesse momento parece se abrir, com essa falta de “pontualidade”, e com as peculiares conotações que o passar dos anos tem vertido sobre esses projetos, o *bálsamo de um abismo*. Frente à angústia que supõe a exigência de concluir um processo sempre de maneira categórica, a possibilidade se distancia de uma trégua na censura abrupta de sua evolução à irrupção do mortal no fluido dialético, acaso?

13 Essa época conta ainda com outro tipo de signo relevante que remete, novamente, a um *deslocamento periférico*: a partir do final dos anos 20 (de fato, desde 1929) começa uma série de viagens por todo o mundo junto com Aleksandrov e Tissé.

14 Uma “malformação” similar pareceu acometer a Nicholas Ray quando teve de refugiar-se na docência no início dos anos 70 (na Universidade Estatal de Nova York). A fosforescência visual e argumental do projeto que elaborou junto com seus alunos, recentemente restaurado (*We Can't Go Home Again*, 1976-2011), seria de grande utilidade aqui – em que pese as suas diferenças manifestas –, por certos paralelismos com os casos de Eisenstein abordados em nossa argumentação.

Prosseguir nossa leitura do texto eisensteniano no período que vai desse filme heterogeneamente fragmentado que é *A linha geral* a esse outro, rigidamente homogêneo, que é Aleksandr Niévski, exige atravessar os fragmentos inconclusos de *Que viva México!* e *O prado de Bejin*, mas, também, aqueles outros textos, não menos fragmentários, mescla heterogênea entre a teoria, a autobiografia e a literatura, com os quais o cineasta tratou uma e outra vez de elaborar o que, em sua experiência cinematográfica, se manifestaria como uma flagrante impossibilidade de que a escritura conduzisse à clausura do discurso.¹⁵

Fragmentos de um discurso amoroso

O risco na opção que propõe Requena é o de reconhecer, além das vicissitudes particulares que impediram a realização daqueles dois filmes inconclusos, a existência de um motivo de força maior que teria condicionado (já de antemão) produções e filmagens realmente complexas.¹⁶ Requena não contempla a possibilidade de associá-lo a seu trabalho pedagógico, mas essa coincidência é significativa (e os signos adjacentes que daquela se derivam são também reveladores). Uma evolução experimental *"intimamente vinculada com a prática científica e pedagógica planificada"*, dessa época deslocou a sua obra em direção a uma fratura inevitável de sua

15 Jesús González Requena. *S. M. Eisenstein*. 2. Ed. Madrid: Editorial Cátedra, 2006. p. 215.

16 "É demasiadamente ingênuo atribuir o fracasso de *Que viva México!* à atitude de seu produtor, Upton Sinclair, antes de tudo um bem-intencionado, mais do que acomodado, escritor de esquerda que aceitou o compromisso de Eisenstein de realizar um filme economicamente acessível. Pois não somente foi o cineasta que rompeu todos seus prazos e se estendeu consideravelmente em relação ao pacto proposto – que, em suma, rompeu o contrato –, senão que chegou inclusive a ofender a seus financiadores enviando-lhes alguns desenhos cujo erotismo não poderia passar despercebido como pornográfico por qualquer um – repitamos bem-intencionado – moralista como Sinclair, tanto mais que este se comprometera publicamente com a sua passagem pela alfândega. É muito fácil, também, acusar a burocracia stalinista do fracasso de *O prado de Bejin*, em que se repetiu a mesma falta de cumprimento dos prazos e ainda maiores excessos orçamentários, e em que a escrita eisensteniana, em sua progressiva inclinação mística, não somente entrava em conflito aberto com o projeto ideológico a que o cineasta pretendia se submeter, como também encontrava em sua própria dinâmica os obstáculos que impediam alcançar o fim das filmagens. Digamos claramente: não se tratava de que o cineasta fosse interrompido em sua filmagem, mas que a filmagem se emaranhava até o ponto de clamar pela interrupção...". Ibid. p. 214.

continuidade, mas o modo como Eisenstein estava absorvido pela sedução daquela experimentação o impediu de reconhecer o perigo que isto supunha – se nos ativermos ao que o Estado esperava de seu trabalho –. Poderíamos falar, então, de uma espécie de rachadura paulatina que começou muito antes de cada início de filmagem e que hoje jaz soterrada sob os relatos que analisam contingências pontuais de seu infortúnio – das quais nada pode negar uma parte de culpabilidade nesses intentos frustrados (seus filmes inconclusos). De fato, é tremendamente útil considerar a forma como finalmente sua conclusão é imposta a *posteriori*. Deveríamos outorgar uma maior entidade às ulteriores reconstruções do material que deixaram esses projetos, em que se pretende dar forma a um filme que aparentemente nunca chegou a sê-lo.¹⁷ Essa última montagem (essencialmente anacrônica, como toda filmagem, mas tendo aqui acentuado esse anacronismo pela distância da época em que originalmente se gestou o projeto) não faz mais que cumprir uma encomenda que terá de incorporar-se irremediavelmente à significação póstuma desses *não-filmes*. Ao atuar desse modo – retomando o trabalho inconcluso, mas descrevendo convenientemente e com autoridade os pormenores desse processo¹⁸ – seu renascimento se constrói a partir

17 Sobre a recuperação de *O prado de Bejin*: uma reconstrução de 15 minutos foi efetuada por Serguei Yutkévitch e Naum Kleiman, em 1965, a partir de fragmentos extraídos por Eisenstein durante a montagem original do filme e conservados, posteriormente, por Pera Atasheva. À montagem daqueles fragmentos, baseada nos roteiros originais do projeto e em anotações de Eisenstein, foram acrescentados intertítulos e uma banda sonora composta por Serguei Prokófiev. Cf. Peter Kenez. "A history of Bezhin meadow" presente em Eisenstein at 100. A Reconsideration. Londres: Rutgers University Press, 2001. p. 193. No que diz respeito à reconstrução de *Que viva México!*, deixaremos de lado, provisoriamente, a montagem e a comercialização fragmentária de vários de seus episódios realizados de forma independente e por diferentes autores (sob os títulos *Thunder over Mexico* de 1933, *Day of the Dead* de 1934, *Time in the Sun*, de 1939 ou *Mexican Symphony* de 1941), pois a recuperação que mais nos interessa é a efetuada por Gregori Aleksandrov, na qualidade de sobrevivente da filmagem. Em 1979, assumiu o trabalho de remontagem a partir dos roteiros originais e de outros tipos de documentação conservadas nos arquivos do cineasta. Posteriormente (1998), o cineasta Oleg Koválov realizou uma nova versão do filme, com fragmentos que não figuravam na montagem de Aleksandrov, intitulado *Mexican Fantasy*. Cf. Masha Salazkina. Introdução. In. *Excess: Sergei Eisenstein's Mexico*. Londres: University of Chicago Press, 2009.

18 O professor Rostislav Yurenev é o encarregado de realizar a introdução descritiva do processo de recuperação e "hipóteses de montagem" de *O Prado de Bejin*. No caso de *Que viva México!*, a narração da

de um relato vivencial que é alheio à atmosfera que sustém narrativamente o filme, o que equivaleria a dizer que é alheio, de certa maneira, a *seu tempo original*. A nova montagem, ao trazer para um primeiro plano o fato de que este trabalho posterior coloca o filme de novo no caminho de seu tempo “truncado”, insere uma nova *membrana temporal* que se superpõe à primeira. Com isso, por um lado, o tempo ideal da diegese cinematográfica que governa o filme se associa a um tempo imperfeito, aquele que faz parte desse ritual de recuperação (esse tipo de administração temporal é o sustento da perturbadora capacidade de contato com o *real* do documento cinematográfico). Mas, por outro lado, esse processo, que não deixa de sublinhar a autoria original do material, duplica a presença do *autor primogênito* em suas imagens, coisa que o filme rematado “convenientemente” não precisa. Quando um cineasta finaliza o filme oportunamente, sua pessoa somente emerge a partir do rastro que sua identidade autoral *perfura* no discurso fílmico, enquanto este tipo de reconstrução atua sob a reclamação, ou quase a exigência, de sua presença. Essa menção transborda sobre sua autoria e o que produz é o assentamento da obra não somente frente à sua finalização abrupta, mas frente à sua própria vinculação umbilical com seu criador, e ambos (o cineasta e um final prematuro) se convertem em um abismo absorvente que se localiza “às portas” do filme. Inclusive o próprio trabalho de montagem sofre uma “materialização” similar à do autor original, na medida em que para esse trabalho é necessário colocá-lo *em evidência*. Essa nova montagem não é relevante por suas características funcionais específicas, ou porque os gestos que nele se produzem são de uma notoriedade que provoca estranheza – e que com ela rompa uma administração de *grau zero* do relato cinematográfico. A montagem que se retoma posteriormente, nesses projetos de recuperação, passa a um primeiro plano da imagem porque a dimensão de suas funções se planta como uma premissa ou quase como uma advertência. Os prefácios que desenham as circunstâncias que obrigam a remontar o filme – ou a montar o material que produziu sua filmagem

contextualização inicial foi realizada pelo próprio Aleksandrov.

– anunciam à eminência de uma *submissão da obra à montagem* – o fato de que se desfrute inconscientemente nunca assimilará esse estigma, ao contrário do que ocorre comumente. Uma vez mais, recebe importância o relato vivencial ou, por que não dizê-lo, a anedota. A montagem deixa de ser um passo a mais do processo de produção e abandona a possível naturalidade de seu passo para se transformar no êxtase da investigação. Esse trabalho de montagem, que retoma os *rushes* de um projeto necessariamente inconcluso, se efetua então sobre o abismo já mencionado. Efetivamente, temos necessidade de lançar mão do relato circunstancial para retomar sua organização, mas nada poderá negar que todas essas menções localizadas têm sempre um ar de panegírico. Essa montagem do material não finalizado faz as vezes de um cerimonial funerário, como se sua recuperação se efetuasse com o corpo presente (e assim é em parte, no que diz respeito ao seu abismo). Voltando à proposta de González Requena, ele define esses filmes como um espaço do qual fora furtado o tempo”,¹⁹ ao ver-se privado de continuidade. Mas talvez o que se produz seja exatamente o contrário: com sua fratura e inconclusão, o que se outorga à obra é o *tempo mesmo* que a dialética negava ao recusar o vazio e inundá-lo todo com sua agitação. Por isso, quase poderíamos associar sua reconstrução posterior a um duelo por aquela obra, porque serve para consagrar a maneira como o tempo (um tempo, o de sua ruptura) tem sido introduzido no filme tal e como a morte introduz o tempo mesmo na vida do homem. Por isso, também o *montador posterior* crê que é possível atuar sobre essas obras inconclusas sem manchá-las, porque essas peças estão já marcadas pela morte e pelo tempo. Poucos são os que acometeram sem pudor uma obra corretamente concluída e firmada por outro (para além das controvérsias autorais): não poderiam fazê-lo com honestidade porque seu tempo *já tem sido consumido*, enquanto, no infinito da obra inconclusa, o tempo vibra sedutoramente. A ilusão cinematográfica se refugia em um desvio temporal, que é quase uma negação do tempo e, por isso mesmo, à reconstrução posterior – que se conta com uma temporalidade grave – se nega um verdadeiro estatuto do filme (basta comprová-lo com

19 Op. cit., p. 239.

a forma como figura refletida – se acaso figura – em sua filmografia). Quando o *despenhadeiro da inconclusão* se apodera da obra de arte, é o tempo mesmo que marca seu custo, é o tempo mesmo que advém ao produzir-se a impossibilidade de finalizar corretamente sua finalização. Disso fala também a obra não finalizada (por mais que essa impotência fora um tormento real para seu autor). Talvez essa hipótese sobre a premeditação no inacabamento de sua produção seja semelhante a uma simples boutade vanguardista, mas não por isso há de desprezar-se a circunstância de que tanto *Que viva México!* como *O prado de Bejin* são duas obras inconclusas ou fatalmente mutiladas, impedidas, derivadas de um processo de produção com gangrena... mas isso é o que são, a fim e a cabo, dois exercícios sem conclusão que eventualmente foram reorganizados para dar uma ideia do que “poderia ter sido”. De fato, é na última instância dessa reelaboração “condicional” (do “poderia”) uma forma de reconhecer que seu tempo se tem dilatado indefinidamente; que a obra, agora, *tem recebido* mais tempo do que *corpo*. Aqui interpretáramos então a “incapacidade de afrontar a experiência do tempo” nesse período da obra de Eisenstein – como sugeria Requena –, mas não como a impossibilidade de culminar com solvência o fluxo temporal (e cíclico) da ferramenta dialética e a finalização correta de um filme. Essa incapacidade de assimilação se encontraria mais próxima, contrariamente, da investida brutal da temporalidade (através da tomada de consciência sobre a qual a fratura supõe). O que aqui pretendemos argumentar é a hipótese de que a inconclusão que consente e justifica o ensino inseriu na obra de Eisenstein o *influxo do abismo*, o modo como este, qual a vertigem que tortura, colapsou de alguma forma seu músculo criativo ante a intensidade e acúmulo de *possibilidades* e ante a estranha brusquidão que adota aquela “outra realidade” que agora espreita a obra:

Não será o abismo um aniquilamento oportuno? Não me seria difícil ler nele não um repouso, mas uma emoção. Disfarço meu luto sob uma fuga; me diluo, desmaio para escapar a essa compacidade, a essa obstrução, que me torna um sujeito responsável: saio: é o êxtase.²⁰

20 Roland Barthes. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. Círculo de

O inacabado como vivência imperdurável, relatos trágicos e inconclusão como destino da criação artística. A irrupção do temporal da obra que obriga a suspendê-la sem conclusão em meio ao êxtase. O criador e a obra inacabada como um abismo que parece ser consubstancial ao trabalho da montagem... O exemplo de Eisenstein, que aqui aflora a partir de um estudo sobre sua vertente pedagógica, é uma vez mais um cânone que se repetirá em outros muitos casos da filmografia soviética, e que volta a servir como *padrão*. O peso da docência institucionalizada na União Soviética serve também para isso, para traçar de um modo mais claro os laços e a circulação das influências específicas entre seus *mestres*. A repetição desse caso na vida de outro docente, como foi Mikhail Romm (e através dele a muitos de seus discípulos) – já que sua obra se viu precipitada a um mesmo oco temporal com sua fratura prematura –, nos descreve como o espaço em que haveria de atuar a montagem seria aqui já o do próprio tempo abismado, o da morte que Pasolini também leu na montagem a partir de um mesmo terror pânico.²¹

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Tradução de Eduardo Molina. Barcelona: Círculo de Lectores, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. "Para uma aproximação materialista da forma". In: BILBATUA, Miguel (Org.). *Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje*. Madrid: Editorial Corazón, 1971.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *S. M. Eisenstein*. 2. ed. Madrid: Editorial Cátedra, 2006.

KENEZ, Peter. "A history of Bezhin meadow". In: KENEZ, Peter. *Eisenstein at 100. A Reconsideration*. Londres: Rutgers University Press, 2001.

Lectores: Barcelona, 1997. p. 28.

21 Cf. Pier Paolo Pasolini. "Osservazioni sul pianosequenza". In: *Empirismo eretico*. 3 ed. Garzanti Editore. Milan, 2000.

LEYDA, Jay. *Kino. Historia del film ruso y soviético*. Tradução de Jorge Eneas Cromberg. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.

MEMBA, Javier. *La Nouvelle Vague*. Madrid: TyB Editores, 2003.

NIZHNY, Vladimir. *Lecciones de cine de Eisenstein*. Tradução de Leoncio Sureda Guytó e Román Gubern. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1964.

PASOLINI, Pier Paolo. "Osservazioni sul pianosequenza". In: PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. 3. ed. Milão: Garzanti Editore, 2000.

ROLLBERG, Peter. *Historical Dictionary of Russian and Soviet Cinema*. Reino Unido: Scarecrow Press, 2008.

SALAZKINA, Masha. *Excess: Sergei Eisenstein's Mexico*. Londres: University of Chicago Press, 2009.

SETON, Marie. *Sergei Eisenstein, uma biografia*. Tradução de Homero Alsina Thevenet. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

SMORODINSKAIA, Tatiana; EVANS-ROMAINE, Karen; GOSCILO, Helena (Orgs.). *Encyclopedia of contemporary Russian culture*. Londres: Routledge, 2007.

Artigos traduzidos



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Três ensaios sobre o cinema, de Iúri Tyniánov

Three essays on cinema, by Yuri Tyniánov

Autor: Iúri Tyniánov

Tradutora: Raquel Siphone

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29

Publicação: Novembro de 2025

Recebido em: 07/08/2025

Aceito em: 05/09/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.239865>

SIPHONE, Raquel.

Três ensaios sobre o cinema, de Iúri Tyniánov.

RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 252-266, 2025



Três ensaios sobre o cinema, de Iúri Tyniánov

Iúri Tyniánov*
Trad. Raquel Siphone**

Apresentação

Assinados por Iúri Tyniánov, crítico conhecido por sua atuação na Sociedade do Estudo da Linguagem Poética (OPOIAZ), as traduções a seguir são contribuições precoces, mas consistentes à formulação de uma teoria do cinema como arte autônoma, com linguagem e estrutura próprias. Conforme Barros,¹ foram os próprios atributos da arte cinematográfica que “exigiram dos pensadores da época uma espécie de resposta teórica no que diz respeito à ideia de percepção nas artes. Foi nesse contexto que os formalistas russos também discutiram acerca do tema”. Ao longo destes ensaios, Tyniánov transfere para o campo da cinematografia os princípios que até então orientavam as suas reflexões sobre a literatura, especialmente a noção de que cada forma artística se define por suas leis internas e por suas relações com outras artes e sistemas culturais.

* Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), graduação em Letras (2021) com estágio sanduíche (2020) na Faculdade de Filologia da Universidade Estatal de Moscou (FILFAK-MGU). Mestre em Teoria Literária (2023) e Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. <http://lattes.cnpq.br/4132936517788963>; <https://orcid.org/0000-0003-2259-7517>; siphoneraquel@gmail.com

1 BARROS, Erivoneide. Ostranênie e a pedagogia de Eisenstein. *RUS (São Paulo)*, São Paulo, Brasil, v. 11, n. 16, p. 148, 2020.

O interesse do crítico formalista por novas linguagens — da prosa à poesia, do teatro ao cinema — nasce da convicção de que a arte é, antes de tudo, um modo de organização, e que cada meio deve descobrir, em sua própria materialidade, os mecanismos da expressão estética. Em sua abordagem, Tyniánov recusa o cinema como simples extensão do teatro ou da literatura e insiste em sua condição de arte abstrata, construída a partir da fragmentação e recomposição de elementos expressivos: imagem, som, palavra, gesto e ritmo.

Em “Cinema – Palavra – Música”,² o autor desenvolve uma análise das diferenças fundamentais entre teatro e cinema, destacando a bidimensionalidade abstrata do espaço fílmico, a compressão e expansão do corpo do ator na tela, a flexibilidade temporal da narrativa cinematográfica e o papel da música como elemento estruturante do discurso. A “fala” no cinema mudo, segundo ele, não desaparece, mas é, antes, decomposta, o que permite uma exploração mais rica da expressividade. Em seus comentários ao texto, M. O. Tchudakova³ observa a força por trás da proposta de uma concepção estética inovadora, que se afasta do realismo ingênuo de interpretações contemporâneas e antecipa questões centrais da teoria das artes no século XX, como a reconstrução do tempo e do espaço na arte cinematográfica.

Já em “A respeito da trama e da fábula no cinema”,⁴ articula com precisão uma distinção fundamental da poética formalista: a oposição entre *fábula* (sequência lógica e cronológica dos acontecimentos) e *trama* (construção narrativa e estilística que organiza esses acontecimentos). Ao aplicar essa distinção ao cinema, ele critica a repetição de estruturas narrativas padronizadas, apontando que o verdadeiro valor artístico está na maneira como a trama manipula, esconde ou subverte

2 TYNÍÁNOV, Iuri. Cinema – Palavra – Música. In: TYNÍÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977, p.320-322.

3 TCHUDAKOVA, Marietta. Comentário. In: TYNÍÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977, p. 548-549.

4 TYNÍÁNOV, Iuri. A respeito da trama e da fábula no cinema. In: TYNÍÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977, p. 324-325.

a fábula. Segundo Tchudakova,⁵ esse artigo marca uma transição do pensamento teórico de Tyniánov para uma prática criativa no cinema, refletindo também sua participação ativa na formação de roteiristas e cineastas em instituições como o Instituto Estatal de História das Artes (*Gossudárstvennyi Institut Istorii Iskusstv – GIII*), sediado em Leningrado.

Por fim, no artigo “Sobre o roteiro”,⁶ o autor expõe, em tom crítico e irônico, a confusão generalizada sobre a natureza e as funções do roteiro cinematográfico. Ele denuncia o predomínio de adaptações literárias esquemáticas e o desprezo dos diretores pelo trabalho do roteirista como autor criativo. Para ele, o bom roteiro não é nem pura descrição de ações, nem um romance disfarçado, mas uma construção própria, enraizada no material visual, no estilo e no ritmo da linguagem cinematográfica. O envolvimento pessoal de Tyniánov nessa disputa se dá dentro do contexto de intensa discussão sobre o papel do roteirista no cinema soviético da década de 1920, dada a presença de estudiosos da literatura no meio cinematográfico.

Embora as reflexões de Iúri Tyniánov hoje, à luz do vasto desenvolvimento da arte cinematográfica, possam parecer um tanto ultrapassadas ou limitadas, é importante reconhecer nelas um pioneirismo singular. O crítico tentou compreender uma forma de arte ainda em pleno processo de definição, desprovida de uma tradição consolidada, como no caso da literatura – sua outra grande área de interesse –, que já a possuía. Ao captar as especificidades do cinema como linguagem autônoma, sua abordagem oferece não apenas uma contribuição histórica, mas também abre caminhos para debates que ainda ressoam nos estudos contemporâneos de cinema, especialmente sobre a construção narrativa, a autonomia estética e a complexa relação entre imagem, som e palavra na experiência fílmica.

5 TCHUDAKOVA, Marietta. Comentário. In. TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977, p. 552.

6 TYNIÁNOV, Iuri. Sobre o roteiro. In. TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977, p. 323.

Cinema – Palavra – Música⁷

1

O cinema e o teatro não estabelecem uma briga um contra o outro. O cinema e o teatro melhoram um ao outro, delimitam os papéis um do outro, estabelecem limites entre um e outro. A arte mais jovem manteve o que é inerente à sua condição de caçula, a espontaneidade (*“que tal irmos ao cinema?”*), ganhando, entretanto, uma força ameaçadora. Em relação à *força* da impressão, o cinema se sobrepôs ao teatro. Já quanto à complexidade, nunca será capaz de o superar. Cada um tomou rumos diferentes.

Antes de mais nada: *o espaço*. Não importa quanto a perspectiva cênica se torne mais aprofundada, não se pode fugir do seguinte fato: os camarotes são como caixinhas de fósforo e o palco está como que sob uma redoma de vidro. O ator está preso nessa redoma. Ele se bate contra as paredes. (É um horror que na ópera ainda andem a cavalo! O animal bate com força o casco, balança o pescoço. Como o público respira aliviado quando finalmente levam o pobre bicho embora. E, além disso, quem sabe, poderia saltar da caixa e ir parar no meio da orquestra). O teatro está em primeiro plano; é feito em baixo-relevo. Se o ator vira contra o público, resta-lhe apenas as costas.

Então: *o corpo do ator*. Dos balcões superiores do Bolchói, ainda que o ator interpretasse o deus Wodan, ele pareceria apenas uma marionete. (Nisso consiste a relação do teatro com o teatro de marionetes). Visto dos balcões dos andares mais altos, Hamlet parece apenas uma mosca. E, por outro lado, o ator dos teatros itinerantes atua diante do nariz do público. O que também é desagradável.

⁷ Publicado a primeira vez na Revista *Jizn iskusstva*, em 1º de janeiro de 1924, número 1, páginas 26 e 27. O ensaio foi assinado com o pseudônimo Iu. Van-Vezen.

O ator está unido ao seu corpo.

A palavra do ator está unida ao seu corpo, à sua voz, ao espaço.

O cinema é uma arte abstrata.

Os experimentos com o espaço: alturas inimagináveis, saltos que vão de Marte à Terra são possíveis por meio dos recursos mais rudimentares e frustrantemente simples.

O espaço no cinema é inerentemente abstrato, bidimensional. O ator se vira contra o espectador, e ali está o seu rosto: ele sussurra, ele sorri, e a audiência é capaz de vê-lo melhor do que qualquer outro participante.

No teatro, o tempo é apresentado de maneira fragmentária, ainda que seu movimento seja linear. Nem para trás, nem para o lado. Por isso a *Vorgeschichte*⁸ não está presente na peça de teatro (ela se dá apenas por meio das palavras). (No fundo, é isso que constitui a singularidade da dramaturgia como gênero literário).

O tempo no cinema é flexível; ele não está atrelado a um lugar específico; esse tempo fluido preenche a tela com uma diversidade de coisas e objetos que nunca antes se havia visto. Ele permite saltos para trás e para o lado. Aí está o caminho de um novo gênero literário: o tempo expandido e “épico” do cinema sugere o drama-romance (cine-romance).

No cinema, o corpo do ator é abstrato. Ele se reduz a um ponto; suas mãos agora, enquanto manuseiam as cartas de um baralho, crescem, ocupando toda a tela. Ele se expande. No cinema, o herói nunca será uma mosca. Por isso, o interesse pelo ator se torna cada dia maior. Os nomes dos atores de cinema não são os mesmos que os do teatro. Cada vez surge um novo interesse: “qual será a próxima transformação de Conrad Veidt?” “Qual a nova ‘abstração’ de Werner Krauss?” O corpo é leve, elástico e comprimível. E no teatro? Basta recordarem quão grosseiras são as mortes no teatro. Quando o ator cai, você involuntariamente se pergunta, “será que não se machucou?”. No cinema, todo objeto cênico é abstrato: feche a porta

⁸ Termo alemão que indica contexto narrativo anterior em relação à ação principal, que ocorre no presente.

diante do faquir, e ele atravessará pela parede.

Por fim, a palavra...

E aqui está o mais importante.

2

O cinema foi chamado de “O Grande Mudo”.⁹ Mas seria mais adequado chamar o gramofone de “O grande estrangulado”.¹⁰

O cinema não é mudo. A pantomima sim é, mas ela não tem nada em comum com ele.

O cinema apresenta um discurso, mas um discurso estilizado, decomposto em seus elementos constituintes.

Em sua frente está o rosto do ator que fala: seus lábios se movem, sua expressão facial durante a fala é tensa. Você não é capaz de distinguir as palavras – e isso é bom, elas não devem ser compreendidas –, mas lhe é dado um certo *elemento* discursivo.

Então surge uma rubrica: agora você sabe o que o ator disse, mas apenas *depois* ou *antes* de vê-lo falar. O sentido das palavras é desprendido, isolado do ato de enunciação. Eles estão separados no tempo.

E quanto ao som? O som se dá por meio da música.

A música no cinema é *absorvida*; quase não se ouve e não se percebe. (E isso é bom. A música, que é por si só interessante, acabaria tirando a atenção da trama. Ela invadiria o cinema como um elemento estranho).

Embora seja absorvida, a música tem uma função: ela confere à fala dos atores o elemento final que estava ausente, o som.

O discurso é decomposto em seus elementos constituintes

⁹ Apelido irônico dado ao cinema mudo antes da invenção do som sincronizado, na década de 1920.

¹⁰ Em seu artigo “O discurso interno do espectador de cinema” (*Внутренняя речь кинозрителя*), de 1926, Boris Eikhenbaum defende que o cinema mudo não era mudo, e sim que operava com uma linguagem própria: “chamar o cinema de arte ‘muda’ é incorreto: a questão não está na ‘mudez’, mas na ausência da palavra audível, que estabelece uma nova relação entre a palavra e o objeto”.

nessa arte abstrata. Ele não é dado de maneira integral, e nem por meio da relação de seus elementos, mas sim pela sua combinação.

E, por isso, cada um dos elementos pode ser levado até o limite de sua expressividade: o ator não fica restrito àquilo que deve ser dito; ele pode escolher as palavras que lhe deem maior riqueza na expressão mimética.

A rubrica pode selecionar as palavras mais características com base em seu significado.

A música proporciona uma riqueza e sutileza sonora que o discurso humano não é capaz de reproduzir. Ela propicia que o discurso do herói seja levado a uma expressão mínima, cortante e tensa. Permite retirar do cine-drama todo o material excessivo, todo o “invólucro” que reveste o discurso.

O cinema é a arte da palavra abstrata.

3

No cinema, assim que a música é interrompida, um silêncio tenso se instala. Ele produz um zumbido (mesmo que o próprio aparelho não esteja zunindo), ele atrapalha a visão. E isso não acontece apenas porque já nos acostumamos com a música no cinema. Tirem a música do cinema, e ele se esvaziará, se tornará uma arte incompleta e defeituosa. Sem a música, os buracos de bocas abertas e falantes se tornam uma verdadeira tortura.

Observem com atenção o movimento sobre a tela: como são pesados os galopes dos cavalos em meio ao silêncio! Você não acompanha a sua corrida. Os movimentos perdem a sua leveza, o crescimento da ação ganha o peso de uma pedra.

Ao retirar a música do cinema, ele realmente se torna mudo: as falas das personagens, privadas de um de seus elementos, se transformam em algo incômodo e incompleto. Nisso consiste um segundo ponto crucial: a música no cinema dá ritmo à ação.

4

O teatro se sustenta na palavra integral, indivisível – o significado, a mímica e o som. O cinema, sobre a abstração fragmentária. O cinema não tem como “competir” com o teatro. E o teatro, por sua vez, não deve competir com o cinema. A acrobacia no teatro se choca contra as paredes; assim como o diálogo, no cinema, contra a tela.

5

Ao inventar o veneno, em geral, também se inventa o antídoto.

O antídoto capaz de matar o cinema é o *cinetofone*. Essa não é uma invenção afortunada.

As personagens irão falar “como se estivessem no teatro”. Mas toda a força do cinema consiste não na capacidade das personagens de “falarem”, mas no fato de o “discurso” ser dado. Dado em seu formato mínimo e abstrato que faz do cinema uma arte.

Os cinetofones são uma prole híbrida do teatro e do cinema, um meio-termo lastimável. Unificando com cuidado e atrapalhadamente a abstração do cinema.

6

O cinema decompôs o discurso. Expandiu o tempo. Reposicionou o espaço. E, por isso, ele é uma arte dos máximos. Ele trabalha com números grandiosos. “200 mil metros”, semelhante ao abstrato valor do rublo.

Somos pessoas abstratas. A cada dia somos esmagados por 10 quefazeres. E, por isso, vamos ao cinema,

(1924)

A respeito da trama e da fábula no cinema¹¹

A leitura favorita de Metchnikov¹² era Alexandre Dumas. Metchnikov tinha a convicção de que o francês era o escritor mais tranquilo que existia: “Em cada uma de suas páginas, cinco personagens são assassinadas, e, mesmo assim, não há ali nada de assustador”.

Por trás dos filmes de “enredo cativante” existe, na realidade, uma escala diabolicamente reduzida – uma caçada obrigatória, uma perseguição, mais ou menos bem-sucedida – e, quase sempre, um final feliz.

A questão da trama está tão mal resolvida no cinema quanto na literatura: apenas são consideradas aquelas que apresentam um nó fabular complexo. Mas a fábula não é trama. O esquema fabular presente em “O nariz”, de Gógol, parece, grosseiramente, o delírio de um louco: o major Kovalióv perde seu nariz, que aparece em meio à Avenida Niévski, e depois, quando já está prestes a se acomodar na diligência para partir em direção a Riga, é apanhado e levado de volta em um paninho para o major. É absolutamente evidente que, para que esse delírio se tornasse um elemento artístico da obra, eram necessárias algumas condições especiais de estilo, linguagem, coesão e andamento do material.

Quando os alunos das escolas são obrigados a recontar a fábula de “A fonte de Bakhtchissarai”, eles sempre esquecem que Púchkin tornou o desfecho deliberadamente difuso, entregando-o de maneira alusiva e sugestiva. Arruinar essa alusão transformando-a em uma constatação direta, em um “fato”, é cometer uma violência contra o próprio material. Por fábula, geralmente, se entende o *esquema* narrativo. Seria mais correto, no entanto, considerar a fábula não um esquema, mas a

¹¹ Publicado pela primeira vez na Revista *Kino* (Leningrado), em 30 de março de 1926.

¹² Nascido na região de Kharkov, no extremo oeste da Rússia, Ilia Ilitch Metchnikov (1845-1916) foi um biólogo russo, naturalizado francês. Junto com Paul Ehrlich, foi laureado com o Prêmio Nobel de Fisiologia ou Medicina em 1908, por suas pesquisas sobre o sistema imunológico.

ordem sequencial dos acontecimentos da obra. A trama, por sua vez, é a dinâmica geral da obra, que se constrói por meio da interação do movimento da fábula e do andamento – as idas e vindas no conjunto de recursos estilísticos. A fábula pode ser apenas sugerida, e não apresentada; por meio do desenrolar da trama, o espectador pode apenas supor a fábula. E esse aspecto misterioso a ser desvelado será uma fonte de impulsão da trama, ainda mais porque a própria fábula se desenrola claramente diante dos olhos do espectador.

A fábula e a trama são excêntricas em sua relação uma com a outra.

Em “Rumo à baía da morte”,¹³ há um episódio sem qualquer valor para a fábula – quando o marinheiro, em vez de tirar do bolso o revólver esperado, tira uma garrafa –, mas que é apresentado com tal estilização que subverte a narrativa central, deslocando-a para o segundo plano. E não há nada de errado nisso, é apenas o resultado que leva a refletir sobre a relação que se estabelece entre a fábula e a trama. Em “Roda-gigante”,¹⁴ uma fábula que se desenvolve lentamente é apresentada por meio de uma trama cujo andamento é frenético. O que não funciona aqui é que o andamento não varia, mantendo-se constantemente frenético (não há um aumento progressivo; o estado de agitação é contínuo), mas o procedimento em si é legítimo e pode ser um ponto de partida para o que vem depois.

No cinema, a perseguição, a caçada, a punição do vício e o triunfo da virtude começam, aos poucos, a se tornar repetitivos; do mesmo modo, em breve, nos tornaremos indiferentes ao excesso de sangue nos filmes. (Afinal, o sangue não é verdadeiro, mas cinematográfico; e, na arte, prevalece o princípio da familiaridade). Está chegando o momento em que o espectador se sentirá entediado até mesmo diante da mais acirrada

13 Filme baseado no conto “Na Baía da Alegria” (*В бухте отрада*), de Aleksei NovikovPriboi (1877-1944), tem como cenário a Guerra Civil Russa no território sul do país, em um porto ocupado pelas forças brancas. Foi lançado pela FEKS (sigla russa para *Fabrika ekstsentritcheskogo aktiora*) em 1926, ou seja, no mesmo ano de publicação deste artigo de Tyniánov.

14 Filme ambientado na cidade portuária de Petrogrado logo após a Revolução de Outubro, “Roda-Gigante” (*Чертовое колесо*) retrata a história de um marinheiro revolucionário que retorna da guerra e se vê dividido entre o amor por uma jovem bailarina e os dilemas políticos do novo regime soviético. O filme também foi produzido pela FEKS e lançado em 1926.

perseguição de um aeroplano a um automóvel e do automóvel a um cocheiro. Quando um procedimento artístico se torna familiar, logo se percebe por trás dele a mão que o criou, a mão que movimenta as cordas, seja ela a do diretor ou a do roteirista.

Quando o herói, à espera da morte certa, sair em disparada dirigindo o automóvel, o espectador logo dirá: “No filme que assistimos outro dia também teve perseguições. Aquele escapou, então esse também escapará”. E quando cinco pessoas forem mortas diante dos olhos do espectador, ele dirá: “Isso nem é tanto perto do filme que vimos outro dia...”. O espectador será capaz de perceber, por trás das combinações da fábula, a interferência do autor, e isso levará a outra interpretação da trama. A uma fábula simples em que dois e dois são quatro, quase estática, em um movimento crescente, realmente uma trama “cativante”. Sem perseguições, e mesmo sem o costumeiro derramamento de sangue.

(1926)

Sobre o roteiro¹⁵

1

Um grande diretor se ofendeu com o roteirista por causa de sua escrita literária:

— Para que todo esse estilo, de que me servem todos esses detalhes? Escreva apenas: entra, senta, atira com a pistola. O resto é comigo.

Outro diretor, também digno de respeito, mais pé no chão, disse:

— Fábula? Para que eu quero uma fábula? Eu mesmo posso escrever trinta fábulas de olhos fechados. Não, o senhor quer arrancar de mim cada detalhe. O resto é que é comigo.

Aparentemente, os dois estavam corretos

¹⁵ Publicado pela primeira vez na Revista *Kino* (Leningrado) em 02 de março de 1926, número 9, página 1.

2

É uma pena que eu não saiba os nomes de dois roteiristas anônimos, que talvez sejam os mais notáveis entre os que temos hoje em dia. Além do mais, é possível que eles sequer tenham plena consciência do próprio valor. Um deles enviou um exemplar completo da nona sinfonia em formato de libreto (sem encadernação), o outro, um “ABC do Comunismo” (encadernado).

E os dois, aparentemente, também estavam corretos.

3

Estão errados apenas aqueles que afirmam que nós ainda não temos roteiros. Na maioria das vezes, todos escrevem roteiros, sobretudo os que vão ao cinema de vez em quando. É difícil encontrar uma pessoa ambiciosa que nunca tenha escrito, pelo menos uma vez, um roteiro. Os roteiristas são muitos, assim como os roteiros. O que falta são os bons roteiros.

4

As razões são muitas, mas nos dois exemplos acima está o principal: não se sabe ao certo o que é um roteiro, e por isso é difícil dizer como ele deveria ser. Evidentemente, é possível pegar qualquer livro de uma prateleira – inclusive um índice bibliográfico – e dividi-lo em cenas. Ainda mais fácil é recordar de um filme que já foi exibido e adaptá-lo às circunstâncias atuais. (Essa é uma abordagem utilizada nos roteiros de “comédia” para as massas: toma-se a imagem de Charlie Chaplin – na verdade, uma ideia remota de Chaplin, quando não a de um bobalhão qualquer – e o introduz no cotidiano soviético). Aqui, contudo, surge uma questão relevante não apenas para os roteiros feitos de maneira espontânea (sem um planejamento prévio), mas para o roteiro como um todo.

5

O cinema estava aos poucos se libertando do domínio de

artes vizinhas, da pintura, do teatro. Agora ele deve se livrar também da literatura. Em pelo menos três quartos, o cinema ainda é o mesmo que a pintura dos Peredvíjniki,¹⁶ ele é literário.

A ondulação azulzinha¹⁷ está finalmente desaparecendo, até mesmo dos filmes sobre o mar. As paisagens de cartão-postal estão cada vez menos frequentes nas telas.

Do mesmo modo, a estrutura do diálogo teatral também está mudando. Expressões firmes em diálogos sinceros aparecem cada vez menos na tela.

O mesmo deve acontecer com a fábula literária. O próprio modo de abordá-la deve mudar, porque o desenvolvimento e as leis de evolução da trama cinematográfica têm sua própria linguagem. A fábula literária não é transposta para o cinema com todas as suas características, apenas com algumas delas.

Mesmo a “adaptação” cinematográfica dos “clássicos” não deve ser meramente ilustrativa; os estilos e procedimentos literários podem servir apenas como um estímulo, como uma espécie de fermento para os procedimentos e estilos do cinema (naturalmente, não é qualquer procedimento literário que se aplica; e, por certo, não é todo “clássico” que pode oferecer um material adequado ao cinema). O cinema pode criar algo *equivalente* ao estilo literário respeitando a sua própria linguagem.

6

Nós ainda não temos uma distinção clara dos gêneros cinematográficos, e são justamente os gêneros que devem ditar os próprios princípios de construção do roteiro. Não é qualquer fábula que irá se adaptar a qualquer gênero; na verdade, é o

16 Conhecidos como um grupo de artistas itinerantes, foram um grupo de pintores russos do século XIX que romperam com o academicismo oficial. Organizaram exposições móveis por várias cidades da Rússia, levando sua arte ao público além dos grandes centros culturais. Suas obras tinham forte conteúdo social e realista, retratando a vida cotidiana, as dificuldades do povo e questões sociais.

17 Refere-se à coloração de cenas individuais de um filme preto e branco finalizado em um tom colorido uniforme. Seu objetivo é conferir à imagem uma atmosfera especial. Essa coloração pode tornar a cena quente ou fria, alegre ou triste, dependendo se o tom será avermelhado ou azulado.

gênero cinematográfico que ou justifica a fábula ou a torna inverossímil. O diretor que se ofendeu com o “tom literário” estava incorreto. Enquanto a questão do gênero não estiver clara para todos (inclusive para os diretores), o roteirista deve não apenas desenvolver a fábula, mas sugerir (ainda que por meio de analogias) o gênero ao qual ela pertence.

7

No imaginário coletivo, ainda não há uma distinção clara entre tema e material. A ideologia entra no filme não por meio de um tema abstrato, mas por meio de um material e de um estilo concretos. Enquanto isso, são raros os roteiros que partem do material, e não do tema. Os dois roteiristas desconhecidos mencionados acima não são uma exceção, mas um símbolo.

8

Enquanto a questão da relação que há entre o cinema e a literatura não for revista, o melhor tipo de roteiro será aquele que é um intermediário entre um romance de baixa qualidade e um drama inacabado. E mesmo o melhor tipo de roteirista não passa de algo entre um dramaturgo malsucedido e um escritor de ficção, que já se cansou de escrever literatura.

(1926)

Referências bibliográficas

BARROS, Erivoneide. Ostranênie e a pedagogia de Eisenshtein. *RUS (São Paulo)*, São Paulo, Brasil, v. 11, n. 16, p. 146–169, 2020. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rus/article/view/171547>. Acesso em: 8 nov. 2025.

TCHUDAKOVA, Marietta. Comentário. In. TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977. Disponível em: <https://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino3.htm>. Acesso em 07 ago. 2025.

TYNIÁNOV, Iuri. A respeito da trama e da fábula no cinema. In. TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977a, p. 324-325. Disponível em: <https://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino3.htm>. Acesso em 07 ago. 2025

TYNIÁNOV, Iuri. Cinema – Palavra – Música. In. TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977b, p.320-322. Disponível em: <https://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino1.htm>. Acesso em 07 ago. 2025.

TYNIÁNOV, Iuri. Sobre o roteiro. In. TYNIÁNOV, Iuri. *Poética. História literária. Cinema*. Moscou: Nauka, 1977c, p. 323. Disponível em: <https://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/kino2.htm>. Acesso em 07 ago. 2025.

**A ausência de memória
afetiva e a não-conversão de
Goriántchikov em *Escritos da
Casa Morta*, de Dostoiévski**

***The absence of affective
memory and the non-
conversion of Goryanchikov in
Dostoevsky's Notes from the
House of the Dead***

Autor: Ednilson Rodrigo Pedroso
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025
Recebido em: 25/10/2025
Aceito em: 12/11/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.242196>

PEDROSO, Ednilson Rodrigo.
*A ausência de memória afetiva e a não-conversão
de Goriántchikov em Escritos da Casa Morta, de Dostoiévski.*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 268-287, 2025



A ausência de memória afetiva e a não-conversão de Goriántchikov em *Escritos da Casa Morta*, de Dostoiévski

Ednilson Rodrigo Pedroso*

Resumo: O artigo analisa o narrador Alexander Pietróvitch Goriántchikov em *Escritos da Casa Morta*, de Dostoiévski, argumentando que sua incapacidade de redenção espiritual e de união com o povo resulta de uma construção narrativa centrada na ausência da memória afetiva. A análise identifica três características: a imaterialidade do narrador, que observa o cárcere de forma distanciada; a estase temporal, que o prende a um presente cíclico; e a ausência de memórias afetivas pré-carcerárias. Goriántchikov não evoca lembranças positivas e silencia sobre seu crime, impedindo a elaboração de culpa. Esta carência inviabiliza a conversão interior. O artigo contrasta essa condição com a narrativa breve *Mujique Marei*, na qual uma memória afetiva opera uma transformação redentora. A ausência deliberada desse recurso em Goriántchikov consolida sua tragédia: a razão, divorciada da memória afetiva, torna-se um cárcere interior.

Abstract: This article analyzes the narrator Alexander Petrovich Goryanchikov in Fyodor Dostoevsky's *Notes from the House of the Dead*, arguing that his inability to achieve spiritual redemption and unite with the common people results from a narrative construction centered on the absence of affective memory. The analysis identifies three interconnected characteristics: the narrator's immateriality, as he observes the prison from a detached perspective; temporal stasis, which confines him to an empty, cyclical present; and the absence of pre-incarceration affective memories. Goryanchikov fails to evoke positive recollections and remains silent about his crime, preventing any elaboration of guilt. This lack renders inner conversion unviable. The article contrasts this condition with the short narrative *The Peasant Marey*, in which an affective memory brings about a redemptive transformation. The deliberate absence of this resource in Goryanchikov's characterization consolidates his tragedy: reason, divorced from affective memory, becomes an inner prison.

Palavras-chave: *Escritos da Casa Morta*; Dostoiévski; Foco narrativo; Memória

Keywords: *Notes from the House of the Dead*; Dostoevsky; Narrative focus; Memory

Do cárcere físico ao cárcere interior

*Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução da Universidade de São Paulo (USP). Doutorado sanduíche na Northwestern University (EUA), em 2024. Mestre pelo Programa de Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo (USP). Bacharel em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). <https://orcid.org/0000-0001-6469-7888>; <http://lattes.cnpq.br/4259586886914072>; ednilsonpedroso@yahoo.com.br.

E*scritos da Casa Morta* representa um ponto de inflexão na carreira de Dostoiévski. Publicada inicialmente na revista *O Mundo Russo*, em 1861, e posteriormente na revista *O Tempo*, entre 1861 e 1862, a obra é resultado das reminiscências dos quatro anos de prisão do autor no presídio de Omsk. *Escritos* ocupa um lugar especial na carreira de Dostoiévski, já que sua publicação marca tanto a revisão de suas antigas convicções quanto a sua retomada definitiva – após dez anos de afastamento – na cena literária da época. Além disso, a obra consolida o gênero da prosa prisional russa. De acordo com Joseph Frank: “[...] foi Dostoiévski quem deu a seu país a primeira obra-prima desse tipo. [...] *Recordações da casa dos mortos* criou o gênero na Rússia [...]”.¹ A publicação da obra reverberou uma demanda então vigente, já que, ao lado de questões proeminentes, como a reforma camponesa, sobressaía-se a preocupação com as condições desumanas das prisões e dos trabalhos forçados no regime tsarista. Em virtude desse amplo alcance, *Escritos* teve recepção acalorada pelo público e, em especial, pela crítica, que desde o primeiro momento reconheceu seu valor documental.

Para além da contribuição testemunhal, *Escritos* caracteriza-se por uma série de expedientes narrativos que influenciariam toda a obra posterior de Dostoiévski. Entre esses artifícios, destaca-se: o uso de um prefácio assinado por um editor alográfico, cuja existência possibilita leituras múltiplas do texto; a representação do povo como uma entidade coletiva

1 FRANK, 2002, 302.

que se estabelece, ao lado do narrador, como uma potente voz literária; e a construção do que podemos denominar de *poética da memória*, cuja arquitetura narrativa se constrói por meio de aparentes lapsos e brechas, próprias das reminiscências imperfeitas de um narrador temporalmente afastado dos eventos rememorados. Esses expedientes ligam-se notadamente à construção peculiar do narrador fictício de *Escritos*, o nobre Alexander Pietróvitch Goriántchikov. A despeito de a experiência prisional do autor constituir a matéria-prima da obra, Dostoiévski desejava se afastar de um típico relato autobiográfico. Ao discorrer sobre a elaboração da obra em carta ao irmão Mikhail, em 1859, escreve que sua personalidade desapareceria e que as anotações seriam de um desconhecido.² Como afirma Robert Louis Jackson, ao optar pelo narrador fictício, o autor se libertava “[...] da exigência perturbadora de aderir ao cronograma temporal e espiritual de suas próprias experiências pessoais. Retirando-se do centro das atenções, Dostoiévski foi capaz de se moldar artisticamente”.³ De fato, a opção por um personagem-narrador garante a Dostoiévski, por meio da seleção de eventos, liberdade tanto para iluminar quanto obscurecer certas experiências, saturar ou exaurir impressões derivadas e, principalmente, forjar uma potente rede simbólica em toda a sua narrativa.

A construção peculiar de Goriántchikov exigiu do autor a subtração sucessiva de elementos pessoais e subjetivos. Trata-se certamente de um homem; especialmente, um homem que rememora. Sua entonação, contudo, adquire um matiz notavelmente moderado, situando-o numa categoria peculiar de memorialistas que pouco discorrem sobre si mesmos. Essa manipulação do foco narrativo atende a demandas específicas, entre elas as exigências do gênero *notas* (*zapiski*) – uma forma literária em voga na época. Por sua própria natureza, esse gênero promove uma ampliação do ponto de vista ao deslocar o “centro de gravidade” do narrador para o seu entorno. Em *Escritos da Casa Morta*, esse movimento direciona

² PSS 4:289.

³ JACKSON, 1981, 54, tradução nossa.

o foco narrativo para a própria instituição prisional, concentrando-se mais especificamente nos homens do povo e nas condições desumanas dos trabalhos forçados. Embora essa demanda seja atendida por Goriántchikov-narrador, como dispositivo elementar do próprio gênero, há outra que é satisfeita por Goriántchikov -personagem: ao abdicar da expressão pessoal e subjetiva, a personagem prescinde, fundamentalmente, das próprias reminiscências pregressas ao cárcere, jazendo em um presente interminável. Esse aprisionamento ao “aqui e agora” da *Casa Morta* o faz construir toda a sua ética baseada em caracteres vigentes, o que o obriga a contrastar posições baseadas exclusivamente em observações hodiernas. Quando confrontado com a injustiça ou a compaixão, Goriántchikov nunca as coteja com reminiscências pregressas ao cárcere. Antes, constrói integralmente seu código ético na atualidade das impressões prisionais. É, nesse sentido, um homem de memórias seletivas, incapaz de buscar reminiscências positivas. Essa seletividade mnêmica constitui sua maior tragédia e constitui, na perspectiva artística de Dostoiévski, um relevante princípio composicional. Trata-se da memória como um instrumento artístico transformador. Pela nossa hipótese, um artifício propositalmente ausente na concepção do narrador Goriántchikov, o que o condena, no limite, a uma imobilidade irrevogável.

A inércia do narrador é descrita por uma série de dispositivos narrativos que o restringem às condições espaço-temporais da *Casa Morta*. Analisaremos neste artigo três itens em particular. Em primeiro lugar, a imaterialidade de Goriántchikov. Nenhuma de suas experiências são mediadas pelo corpo, o que constitui uma notável exceção em casos de narrativas prisionais. Em segundo lugar, a ausência de passado e futuro de Goriántchikov, o que o condena a um eterno presente. Essa paralisia se estende do narrador aos habitantes da *Casa Morta* e, no limite, condena todos à imobilidade física e espiritual. Em terceiro lugar, a ausência de memórias transformadoras, o que constitui uma espécie de semente estéril, que, como consequência, consolida-se como um dos maiores anátemas do narrador, levando-o ao fracasso da conversão e

da união com o povo. Essa última característica, consequência das duas primeiras, caracteriza a tragédia pessoal do narrador. Trata-se da impossibilidade orgânica de transformação, devido a uma esterilidade interior causada pela carência absoluta de memórias afetivas. Essas três características – imaterialidade, imobilidade e ausência de memórias positivas – estabelecem as coordenadas do narrador e da personagem Goriántchikov, que, em larga medida, antecipam narradores e personagens dostoiévskianos posteriores, como o cronista G-v, em *Os Demônios*, e a personagem Ivan Karamázov, em *Os Irmãos Karamázov*. Trataremos sobre cada uma delas, enfatizando como, ao contrário do poder transformador que a memória demonstraria em *Mujique Marei*, a última representa o ponto primordial de uma poética de memória estéril, elemento sobre o qual o autor se debruçou posteriormente, indicando como o intelecto, divorciado de memórias afetivas, torna-se ele próprio uma espécie de cárcere.

A imaterialidade do narrador como experiência não encarnada

A primeira característica que define a posição peculiar de Goriántchikov é a sua imaterialidade. Diferente de narrativas prisionais que enfatizam a experiência corporal do sofrimento – a fome, o frio, a violência física direta –, Goriántchikov narra seus anos de kátorga⁴ a partir de um ponto de observação distanciado. Suas experiências não são mediadas pela plena consciência do corpo, mas filtradas por uma razão que documenta, classifica e analisa sem se deixar penetrar visceralmente pela realidade carcerária. Essa imaterialidade configura uma instigante estratégia composicional, por meio da qual se projeta no narrador a crise do intelectual nobre que, embora imerso num universo compartilhado, não consegue nele se encarnar.

A única referência física significativa provém do editor

⁴ A kátorga era o sistema de punição do período tsarista que articulava a sentença judicial, o exílio interno e os trabalhos penais forçados.

alográfico prefacial, que o descreve como um homem “magro e pálido, ainda moço, de uns trinta e cinco anos, baixo e mirrado”, em cujo rosto transparecia “sofrimento e cansaço”.⁵ Nas memórias propriamente ditas, Goriántchikov raramente faz menções a autoimagens. Ausentam-se representações físicas – quedas, genuflexões, gestos –, assim como relatos de experiências corpóreas. Mesmo quando adoece e é internado no hospital, sua condição enfermiça é apenas um pretexto narrativo para introduzir novos ambientes e personagens, como a morte de Mikháilov ou o relato de Chichkov. Seu sofrimento – o desalento, a humilhação – é sempre uma “percepção etérea”, que dispensa a mediação do corpo. Goriántchikov, por exemplo, nunca chora. Essa imaterialidade é um recurso técnico que garante um afastamento conveniente do ponto de vista. Sabemos o mínimo necessário sobre o narrador para que sua função primária seja cumprida: a de observador, cronista e coletor de dados da realidade prisional. A intangibilidade do narrador corresponde à última etapa de seu processo de despersonalização, cujo clímax ocorre na ocasião da visita de um general inspetor. A visita, aguardada com grande expectativa pelos presidiários, termina com uma menção significativa:

Sem dizer palavra, o general percorreu os alojamentos, deu uma olhadela nas cozinhas, parece que provou a sopa de couve. Apontaram-me para ele: este é fulano de tal, disseram, é um nobre.

- Ah! – respondeu o general. – E como vem se portando agora?

- Por enquanto de modo satisfatório, Excelência.⁶

A menção não envolve sequer o nome do narrador, mas somente sua condição de nobre. Ou seja, Goriántchikov incorpora uma classe, em contraste com as demais. Nesse caso, trata-se de *um* nobre, cujo drama íntimo é suficientemente despersonalizado para que constitua a condição de toda uma classe. Por outro lado, destaca-se sua habilidade em absorver, registrar e explicar tudo o que o rodeia. Essas características o aproximam do típico narrador dostoiévskiano, que, nos termos

5 DOSTOIÉVSKI, 2020, p.32-3.

6 DOSTOIÉVSKI, 2020, p.290.

de Stanzel, trata-se de um “narrador em primeira pessoa periférico”.⁷ Ao mesmo tempo em que se despersonaliza e torna-se intangível, ocupa um “ponto estável” que garante uma “visão geral constante” da *Casa Morta*, posicionando-se à margem dos eventos para melhor descrevê-los.

Desta posição deriva uma duplicação de perspectivas que caracteriza sua narrativa. O sistema opera como um regime pendular de aproximação e afastamento. Em primeiro lugar, há a perspectiva em primeira pessoa. Nesse caso, trata-se de um memorialista retrospectivo. Como narrador que rememora, Goriántchikov parte do presente para reconstruir o passado com uma peculiar carga avaliativa. É ele quem atribui significância emocional e moral aos eventos, filtrando-os através de sua memória e estabelecendo a ética que serve de parâmetro para a narrativa – por exemplo, contrastando a virtude de Aliêi com a degeneração de Gázin. Os lapsos temporais e as brechas em suas reminiscências são parte constitutiva desta poética da memória. Há, por outro lado, uma segunda perspectiva, com elementos de terceira pessoa. Nesse caso, trata-se de uma onisciência qualificada. Goriántchikov não apenas relata diálogos com rigor descritivo, atuando como um “diretor de cena”, como também tem acesso aos pensamentos e lembranças de outras personagens. O caso da fuga de Kulikov e A-v é paradigmático: Goriántchikov narra com detalhes o que a sentinela Chílkin “recordou”, como sua “desconfiança aumentou” e quais seriam os seus pensamentos íntimos. Ao tratar sobre a fuga, o narrador afirma:

Em suma, quanto mais Chílkin recordava, mais desconfiado ficava. [...] Queria perguntar na oficina se os companheiros haviam passado lá. Mas se verificou que ninguém os vira. Todas as suas dúvidas se desfizeram. “E se tivessem apenas ido beber e farrear no subúrbio, como Kulikov às vezes fazia?”, pensava Chílkin.⁸

Esta onisciência não é um rompimento de verossimilhança, mas uma convenção narrativa justificada pela vantagem temporal e pela reconstrução criativa permitida pela memória.

7 STANZEL apud THOMPSON, 1991, p.34-5, tradução nossa.

8 DOSTOIÉVSKI, 220, p.345-6.

Como outros narradores dostoiévskianos posteriores (de *Os Demônios* e *Os Irmãos Karamázov*), Goriántchikov conecta suas experiências *in loco* com informações coligidas posteriormente, criando uma rede de conexões plausíveis que confere imediatez e profundidade à narrativa.

A imaterialidade e a duplicação de perspectivas não são falhas, mas estratégias composicionais. A imaterialidade assegura que o foco permaneça no objeto de estudo – a *Casa Morta* e seu herói coletivo, o povo –, enquanto a duplicação de perspectivas permite a Goriántchikov ser, simultaneamente, o sujeito que sente (o nobre fustigado) e o objeto analisado (a personificação de uma classe). Seu drama íntimo, portanto, não permanece confinado à esfera individual, mas se converte numa condição geral, gerando dicotomias estruturais – indivíduo/classe, personalização/generalização, discurso direto/indireto – que amplificam o alcance de *Escritos*. Goriántchikov é, assim, um narrador cuja força reside precisamente em sua aparente ausência, e cuja memória constrói uma realidade complexa justamente porque é capaz de se ver de dentro e de fora.

A estase temporal e o eterno presente da *Casa Morta*

A segunda característica que define a posição de Goriántchikov em *Escritos* é a estase temporal. Essa condição não é apenas um tema recorrente na obra, mas uma força estruturante que molda a narrativa e a consciência do narrador, refletindo a própria natureza do cárcere. A *Casa Morta* opera como um cronotopo de exceção, um espaço-tempo isolado onde a sucessão linear dos dias se dissolve numa repetição circular e vazia, sufocando qualquer possibilidade de transformação interior ou projeção para além dos muros da prisão.

A percepção do tempo como uma sequência monótona e inalterável surge desde os primeiros momentos do encarceramento de Goriántchikov. Ao retornar do primeiro dia de trabalhos forçados, ele reflete:

Quando, no final do dia, depois de terminado o trabalho da tarde, retornei ao presídio cansado e estafado, uma terrível tristeza voltou a se apoderar de mim. “Quantos milhares de dias iguais a este”, pensava eu, “sempre iguais, sempre os mesmos, ainda terei pela frente!”⁹

Essa constatação inicial estabelece o tom da experiência temporal na prisão: uma sucessão de dias idênticos, desprovidos de singularidade ou significado. A rigidez causal converte o tempo numa linha reta de acontecimentos, em que cada evento constitui mera repetição do anterior. A celebração de festividades religiosas, como o Natal e a Páscoa, que no mundo exterior simbolizam renovação e transcendência, na *Casa Morta* transformam-se em rituais vazios, marcados pela mesma sequência de ações. De fato, é nas celebrações religiosas que a rigidez temporal alcança seu ponto máximo. Discursivamente, o narrador emprega a anáfora – “mais uma vez” – para sublinhar a natureza cíclica e desprovida de sentido destes eventos:

Mais eis que chegou a Semana Santa. [...] *Mais uma vez* a cidade encheu o presídio de esmolas. *Mais uma vez* apareceu o sacerdote com a cruz, *mais uma vez* a visita da administração, *mais uma vez* a farta sopa de repolho, *mais uma vez* a bebedeira e a vadiagem – *exatamente como* no Natal [...]. *O longo e interminável* dia de verão parecia especialmente insuportável nos feriados. Os dias de semana pelo menos eram encurtados pelo trabalho. (*Os grifos são todos nossos*).¹⁰

A passagem do tempo, longe de possibilitar mudanças, apenas reforça a imutabilidade da condição carcerária. Goriántchikov observa que os dias de semana eram menos insuportáveis do que os feriados, já que aqueles eram encurtados pelo trabalho. O labor, ainda que árduo, oferece uma ilusão de progressão, enquanto o tempo livre expõe a vacuidade da existência prisional. A experiência do tempo como presente estático remete ao descolamento entre tempo psicológico e cronológico. Na *Casa Morta*, prevalece, portanto, a percepção de uma rígida estagnação. Essa assimilação do tempo tem, conseqüentemente, efeitos na rememoração. Longe de

⁹ DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 132

¹⁰ DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 279

assumir um papel de reconstrução significativa do passado, a memória, nessa perspectiva, torna-se um arquivo de impressões uniformes, incapaz de distinguir um evento do outro, um dia do outro, ou um ano do outro. Goriántchikov admite:

Muitas circunstâncias – disso estou convencido – foram esquecidas por completo. Lembro-me, por exemplo, que, no fundo, todos aqueles anos se pareciam muito uns com os outros, passaram com vagar, melancolicamente. Recordo-me de que aqueles anos longos, tediosos, eram tão uniformes que pareciam água a escorrer do teto, de gota em gota, depois da chuva.¹¹

O cronotopo da kátorga, como menciona Nancy Ruttenburg, é um “espaço de exceção”¹² em que o tempo perde sua função teleológica. Não há um *telos* a ser alcançado, seja a redenção espiritual, a reintegração social ou sequer a punição expiatória. O único objetivo dos presidiários é sobreviver ao tempo, contando os dias que restam, como o detento que enumera as estacas da paliçada: “Cada estaca, para ele, significava um dia; a cada dia ele descontava uma estaca, e, assim, pelo número de estacas não contadas, podia saber claramente quantos dias ainda lhe faltavam para completar seu tempo de trabalhos no presídio.”¹³ A paliçada, convertida em uma manifestação física dessa contagem, permeia toda a narração. O próprio Goriántchikov a menciona em seus derradeiros dias de prisão: “Na véspera do meu último dia, no crepúsculo, percorri *pela última* vez todo o nosso presídio junto às estacas da paliçada. [...] Lembro-me que então eu contava quantos milhares de dias me restavam.”¹⁴ A prática da contagem não implica esperança, mas resignação: a redução daquelas vidas a um cômputo automático, em que a passagem do tempo equivale ao fenecimento de – nas palavras do narrador – “forças poderosas”.¹⁵

Nesse contexto, a busca desesperada por uma “mudança de sina” – expressão técnica usada pelos presos para designar a

11 DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 341

12 RUTTENBURG, 2008, p.95

13 DOSTOIÉVSKI, 2020, p.38

14 DOSTOIÉVSKI, 2020, p.357

15 DOSTOIÉVSKI, 2020, p.357

alteração do destino, seja através da fuga, da transferência ou de um novo julgamento – é a resposta mais visível à estase temporal. Como observa Goriántchikov, “só um em cada dez consegue ‘mudar de sina’”,¹⁶ mas a tentativa é frequente entre os condenados a penas longas, para quem quinze ou vinte anos “parecem uma eternidade”.¹⁷ A fuga não é, na maioria dos casos, um projeto de libertação definitiva, mas um impulso para romper a monotonia, para “ir parar em outra instituição, virar colono ou conseguir um novo julgamento por um novo crime [...], numa palavra, ir a qualquer lugar que não seja o anterior, do qual estava saturado”.¹⁸ A “mudança de sina” é, portanto, um combate encarniçado contra a imutabilidade.

Outro aspecto notável da estase temporal em *Escritos* é a forma como ela se reflete na própria estrutura da narrativa. A memória de Goriántchikov torna-se gradativamente cumulativa, e a sua enunciação começa a mimetizar a sequencialidade vazia da *Casa Morta*. Este processo é particularmente visível nos capítulos referentes à estadia no hospital. O narrador parece ansioso por expor todas as suas impressões, mas constantemente se desvia do assunto, iniciando novas divagações antes de concluir as anteriores. Ao descrever a morte de Mikháilov, por exemplo, Goriántchikov interrompe o relato com a observação: “Mas me desviei do assunto”.¹⁹ Essa frase é significativa: ela revela que a narração incorporou a própria lógica do presídio, em que os eventos se sucedem sem conexão significativa, e a morte é apenas mais um episódio numa sequência interminável. A própria estrutura discursiva, portanto, reproduz a fragmentação e a falta de propósito do tempo prisional. O ápice dessa contaminação ocorre no capítulo *O Marido de Akulka*. Aqui, Goriántchikov não apenas relata uma história ouvida, mas delega por completo a voz narrativa a Chichkov, abstendo-se de qualquer comentário ou reflexão posterior. O relato de Chichkov – cujo conteúdo corresponde à

16 DOSTOIÉVSKI, 2020, p.276

17 DOSTOIÉVSKI, 2020, p.276

18 DOSTOIÉVSKI, 2020, p.277

19 DOSTOIÉVSKI, 2020, p.226

narração entusiasmada e inconsequente de seu próprio crime – é inserido como mais uma “tagarelice” da enfermaria, um expediente para “matar o tempo”. A ausência de qualquer reação por parte de Goriántchikov perante um crime que espelha o seu próprio (o assassinato de uma esposa) é sintomática da sua incapacidade de confrontar o passado e integrá-lo numa narrativa de culpa e expiação. A reflexão interior é evitada a todo custo, o que explica a exasperação nos momentos de solidão, períodos mais convenientes para a autocontemplação:

Alguém que não consegue adormecer passa coisa de uma hora e meia levantando e sentando na cama, inclina a cabeça como se pensasse em alguma coisa. A gente fica uma hora inteira a observá-lo e procurando adivinhar em que ele está pensando, para também matar o tempo de alguma maneira. Senão a gente começa a sonhar, a recordar o passado, desenhando na imaginação quadros amplos e vivos; [...] De outras vezes a gente simplesmente começa a contar; um, dois, três etc., para de algum modo adormecer no meio dessa contagem. Às vezes eu contava até três mil e não adormecia.²⁰

Recorre-se a qualquer expediente para evitar o passado ou o futuro. No limite, recorre-se à contagem do tempo, seja por meio das estacas da paliçada, seja simplesmente empilhando algarismos em sequência. O tempo, nesse contexto, é um pano de fundo estático sobre o qual os eventos são cumulativamente catalogados.

Goriántchikov, como narrador, está preso a esse presente perpétuo. Sua memória, matéria-prima de sua narração, longe de um dispositivo de resgate ou redenção, constitui um arquivo de impressões imediatas. Como abordaremos adiante, não há evocação de um passado afetivo que possa contrastar com o horror do presente ou projetar um futuro de transformação. Seu passado pré-prisional é desconhecido; seu futuro, uma incógnita. Diane Oenning Thompson, ao analisar a função da memória em Dostoiévski, postula que, nas obras maduras, a memória positiva atua como uma força soteriológica.²¹ Em *Escritos*, temos o seu avesso: a amnésia afetiva como

20 DOSTOIÉVSKI, 2020, p.260

21 THOMPSON, 1991

condenação à estase. Essa paralisia temporal é partilhada por todos os habitantes da *Casa Morta*. Os presos, como Goriántchikov reiteradamente observa, são “crianças adultas”, homens que vivem num presente contínuo, sem condições de elaborar o passado ou projetar-se no futuro de forma construtiva. Eles são definidos pelo esquecimento – esquecimento de seus crimes, de suas vítimas e, o mais crucial, esquecimento de qualquer memória positiva que pudesse servir de âncora para uma identidade não-carcerária.

A estase de Goriántchikov, no entanto, é de outra ordem. Se os presidiários simplesmente não possuem essas memórias, Goriántchikov as suprime. Sua narrativa é uma recusa ativa de se conectar com um passado anterior à queda. Essa amnésia voluntária é o que o impede de realizar qualquer forma de catarse ou conversão. Exteriormente, ele observa, documenta e lança hipóteses; interiormente, jaz no presente perpétuo. A memória é o registro dessa estagnação. Sua saída da prisão, descrita de forma lacônica, não representa um recomeço, mas a transição de um cárcere físico para um cárcere psicológico autoimposto. A “liberdade” que tanto almejava se revela, nas suas próprias palavras, “mais livre do que a verdadeira liberdade, ou seja, aquela que existe de fato, na realidade”.²² É uma liberdade abstrata, tão estéril e suspensa quanto o tempo da *Casa Morta*.

A tragédia da ausência: memórias afetivas e o fracasso da conversão

É na ausência de memórias afetivas que se concentra a tragédia fundamental de Goriántchikov e o cerne de nossa hipótese. Se a imaterialidade e a estase temporal constituem as condições estruturais de sua existência na *Casa Morta*, a ausência de uma memória afetiva é o que fundamentalmente inviabiliza qualquer possibilidade de conversão espiritual ou de genuína união com o povo. Enquanto personagens dostoievskianos posteriores, como Aliócha Karamázov, encontram na

22 DOSTOIÉVSKI, 2020, p. 357

reminiscência de gestos maternos ou de instantes de graça infantil a força para a redenção, Goriántchikov sobrevive em um presente contínuo, incapaz de aceder a amparos afetivos. Sua memória é um inventário de impressões prisionais, cujo alcance jamais transcende o próprio cárcere.

A formulação ética de Goriántchikov, como observamos, é constituída inteiramente no interior do presídio. Ele estabelece seus valores a partir do contraste entre figuras como Aliêi, encarnação do bem, e Gázin ou Chichkov, representantes da degeneração. No entanto, essa ética é fundamentalmente reativa e circunstancial. Falta-lhe o lastro de uma experiência pessoal prévia que pudesse servir como parâmetro absoluto ou como fonte de resistência íntima. O narrador não recorre a lembranças de infância, a imagens familiares ou a qualquer momento de felicidade passada para confrontar a desumanidade do presente. Essa ausência não é acidental; é sintomática de uma subjetividade que se recusa – ou se mostra incapaz – de se conectar com um *antes* que não seja o da culpa e da queda.

O caso de Aliêi é paradigmático nesse contexto. O jovem tártaro é a única personagem em *Escritos* que possui e expressa memórias afetivas vigorosas. Seu diálogo com Goriántchikov sobre a família, a mãe e a terra natal é uma das passagens mais sensíveis de todo o texto:

– Aliêi, na certa está pensando na festa que se celebra hoje no seu Daguestão. É verdade que lá é bonito?

– Oh, sim! – respondeu com entusiasmo, e seus olhos brilharam. – E como sabes que eu estava pensando nisso? [...]

– E tua mãe te amava?

– Ah, o que me perguntas! Na certa morreu de desgosto por minha causa! Eu era o seu predileto. [...] Esta noite, sonhei com ela: estava chorando.²³

Aliêi não apenas tem um passado, como esse passado é vivo e atuante em sua subjetividade. Sua capacidade de recordar com afeto – e, sobretudo, de sonhar – contrasta radicalmente com a amnésia de Goriántchikov. O narrador, embora seja o alfabetizador de Aliêi e o transmissor dos

23 DOSTOIÉVSKI, 2020, p.99

textos evangélicos, permanece em uma posição neutra, sem participar da experiência afetiva que aquelas narrativas encerram. Ele ensina a ler, mas não compartilha a fé; observa a comoção do discípulo, mas não a revive em si mesmo.

O afastamento com a dimensão afetiva do passado inviabiliza a *metanoia* – a transformação interior que, na cosmovisão dostoievskiana, é condição para a redenção. A conversão pressupõe um rearranjo da memória, uma ressignificação da biografia à luz de um novo princípio ético ou espiritual. Isso implica a existência de um material mnêmico passível de ser reorganizado. Goriántchikov, no entanto, parece possuir uma biografia truncada, cujo principal evento é o crime que o levou à prisão – o assassinato da esposa. Esse evento, longe de ser elaborado como culpa passível de expiação, é como uma lacuna da qual a memória não consegue – ou não ousa – se organizar. A revelação desse crime não é feita pelo narrador, mas pelo editor prefacial, que a obtém de fontes externas. Goriántchikov, em suas memórias, silencia completamente sobre o assunto. Esse silêncio não é uma mera omissão narrativa; é a expressão óbvia de sua incapacidade de integrar o passado criminoso numa narrativa de arrependimento e conversão. O crime permanece como um fato bruto, não redimido pela reflexão ou pelo remorso. Nesse caso, o drama do narrador é o de um homem que não transcende sua culpa, já que não consegue sequer nomeá-la em sua própria narrativa.

A consequência direta dessa amnésia afetiva e moral é o fracasso da união com o povo. Goriántchikov deseja, em diversos momentos, compreender e aproximar-se dos outros presidiários. No entanto, essa aproximação, ao prescindir qualquer vínculo emocional, é mediada somente pela razão observadora. Ele analisa os presidiários, reflete sobre a estrutura carcerária de poder, cataloga costumes, provérbios, canções folclóricas, mas permanece essencialmente um estranho. Sua condição de nobre certamente contribui para esse descolamento. Entretanto, o impasse encontra raízes ainda mais profundas: trata-se da ausência de uma memória afetiva comum que pudesse servir como ponte entre as subjetividades. Os detentos, como Goriántchikov reiteradamente observa, também

são desprovidos dessas memórias. Eles vivem um presente contínuo, e suas lembranças raramente ultrapassam os limites do crime ou da vida no presídio. Há, no texto, uma passagem significativa a respeito dessa impossibilidade. Após a constatação da morte de Mikháilov, é chamado o sargento da guarda como parte dos protocolos carcerários. Goriántchikov então relata:

Lembro-me de que, naquele instante ali, ao lado dele (sargento), estava Tchekúnov, também um velho encanecido. Estivera o tempo todo calado e com o olhar fixo e direto no rosto do sargento, à queima-roupa, observando cada gesto com uma estranha atenção. Mas seus olhos se encontraram, e sabe-se lá por que o lábio inferior de Tchekúnov tremeu de repente. Ele o entortou de um modo um tanto esquisito, rangeu os dentes e, rapidamente, indicando o morto ao oficial com um sinal de cabeça, aparentemente involuntário, proferiu:

– Pois é, esse também tinha mãe! – e afastou para longe.

Lembro-me, foi como se aquelas palavras tivessem me transpassado... Mas por que ele as proferiu, e como lhe passaram pela cabeça? ²⁴

A mistura de fúria e desprezo em Tchekúnov representa uma verdadeira afronta àquele universo. O velho evoca uma memória virtualmente afetiva – a da mãe –, o que constituía uma impossibilidade para todos os presidiários. Os habitantes da *Casa Morta* encontravam-se demasiado distantes de quaisquer memórias positivas, abrangendo sobretudo a imagem afetiva da mãe. Dentre todos, apenas Aliêi, figura de contornos cristológicos, demonstra capacidade de expressar memórias calorosas de um passado afetivo. Como já mencionado, cabe exclusivamente a ele a referência positiva à figura materna. Não por acaso, trata-se da personagem com a qual Goriántchikov estabelece seu vínculo mais autêntico – ainda que insuficiente para operar sua conversão.

Por último, temos o fim da pena de Goriántchikov. Sua saída da prisão, longe de significar libertação, consolida precisamente a derrota interior. O narrador não retorna à sociedade regenerado; pelo contrário, opta pelo autoexílio, isolando-se

24 DOSTOIÉVSKI, 2020, p.226

num canto remoto da Sibéria. Sua liberdade – como atesta o prefácio do editor – é a da solidão e do silêncio. As memórias que escreve são o testemunho desse impasse: ele consegue narrar a *Casa Morta*, mas não sua própria redenção, pela exigência de um passado com o qual mostra-se incapaz de se reconciliar.

***Mujique Marei* e a memória como semente estéril**

A análise da poética da memória em *Escritos da Casa Morta* revela que a ausência de memórias afetivas positivas não é um simples detalhe caracterológico de Goriántchikov, mas o eixo central de sua tragédia pessoal e de seu fracasso como agente de sua própria redenção. Sua imaterialidade narrativa e sua estase temporal são sintomas de uma subjetividade que se recusa a se engajar com um passado que poderia, paradoxalmente, libertá-lo do presente perpétuo do cárcere.

Dostoiévski, ao construir esse narrador, antecipa uma intuição que desenvolveria de forma plena em suas obras maduras: a de que a razão, divorciada da memória afetiva, é uma ferramenta estéril. Ela pode descrever o mundo, mas não pode transformá-lo ou salvá-lo. A verdadeira conversão exige uma reorganização da memória, uma reinserção do sujeito numa trama afetiva que dê sentido à sua existência além dos bloqueios da culpa e do sofrimento. Goriántchikov é a antítese do discurso que Aliócha profere ao pé da pedra, no epílogo de *Os Irmãos Karamázov*. Enquanto Aliócha afirma que uma boa lembrança, especialmente aquela trazida ainda da infância, pode ser a melhor educação e que “se o homem traz consigo muitas dessas lembranças para sua vida, está salvo pelo resto da existência”,²⁵ Goriántchikov é o homem desprovido dessas reminiscências. Sua memória é estéril, e sua narrativa, ainda que rica em detalhes etnográficos e psicológicos, é o testemunho desse esvaziamento.

25 DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 996

É justamente nesse contexto que a narrativa breve *Mujique Marei*, publicada por Dostoiévski em 1876 no *Diário de um Escritor*, adquire um papel fundamental como contraponto e complemento à narrativa de *Escritos da Casa Morta*.²⁶ Enquanto Goriántchikov permanece aprisionado em sua amnésia afetiva, Dostoiévski, o autor, demonstra, através da recordação de Marei, como a memória pode operar como uma força transformadora e regeneradora. Robert Louis Jackson, em sua análise, identifica no relato a respeito de Marei três níveis temporais e visionários interligados: a experiência original na infância, a recordação transformadora na prisão e a recriação artística final pelo escritor maduro.²⁷

No ápice do desespero e da aversão no presídio, após ouvir de um prisioneiro polonês a exclamação de ódio – “*Je haïsses brigands!*” –, o autor é remetido, involuntariamente, a uma lembrança da infância: o momento de medo em que foi consolado pelo mujique Marei. Esta não é uma simples recordação, mas uma “recordação-devaneio”, como define Jackson, na qual a imagem de Marei é purificada e idealizada, tornando-se um símbolo de compaixão e bondade genuínas. Essa memória, que havia sido “apagada” por anos, ressurgiu no momento mais necessário, atuando como uma epifania que transforma sua percepção dos demais presos. Ele passa a ver, por trás da fachada brutalizada de cada detento, um “Marei” potencial – um ser humano cujo núcleo de humanidade permanece intacto, ainda que oculto pela crosta da violência e da degradação. Essa experiência de “boa memória” opera uma conversão interior. Ela extingue temporariamente o ódio e permite ao autor recuperar a fé na humanidade alheia. Jackson destaca que o terceiro momento – a composição da narrativa em 1876 – é a consolidação artística desse processo. O escritor maduro refina a memória, dotando-a de profundidade filosófica e transformando-a num símbolo artístico permanente. A memória da memória torna-se arte, e o evento singular adquire um significado universal sobre a natureza do povo russo e a possibilidade de redenção.

26 FRANK, 2007, p. 433

27 JACKSON, 1981, p. 20-31

No entanto, é crucial notar que essa força transformadora da memória está ausente no universo de *Escritos da Casa Morta*. Para Goriántchikov, não há epifania memorial. Ele nunca é visitado por uma “boa memória” que pudesse reordenar seu mundo interior e abrir uma fenda de esperança na estase da *Casa Morta*. A narrativa sobre Marei funciona, assim, como um adendo essencial, um suplemento que explicita, por contraste, a tragédia do narrador fictício. Enquanto Dostoiévski, o autor, encontrou na memória afetiva um caminho para a reconciliação e a compreensão, Goriántchikov permanece condenado à sua esterilidade mnêmica. Essa ausência não é acidental, mas uma escolha artística fundamental. Ao “fazer desaparecer” sua personalidade na figura de Goriántchikov, Dostoiévski criou um narrador que é o negativo de sua própria experiência transformadora. Se a memória de Marei foi uma semente que frutificou em compaixão e renovação espiritual para o autor, a ausência de uma memória equivalente para Goriántchikov é a “semente estéril” que condena sua alma à aridez. Sua incapacidade de aceder a um passado afetivo o impede de refletir sobre seu crime, de se arrepender verdadeiramente e de estabelecer uma ligação autêntica com o povo. Sua libertação física não significa redenção espiritual; pelo contrário, ele troca o cárcere de Omsk pelo cárcere autoimposto da solidão siberiana, um eterno presente de angústia e isolamento.

Dessa forma, *Escritos da Casa Morta* ultrapassa o típico relato prisional. A obra constitui uma investigação profunda a respeito de um agente rememorador impessoal, estático e incapaz de aceder arquivos aptos a operar como amparos transformadores. O relato sobre Marei, escrito anos depois, vem iluminar, por oposição, o núcleo trágico da obra: a impossibilidade de conversão quando se ausenta a memória afetiva. É justamente essa herança inclemente que mantém Goriántchikov aprisionado, mesmo depois de sua suposta ressurreição entre os mortos, consolidando-o como uma das figuras mais comoventes e, ao mesmo tempo, mais profundamente humanas do cânone dostoiévskiano.

Referências bibliográficas

- DOSTOIÉVSKI, F. *Escritos da Casa Morta*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2020.
- DOSTOIÉVSKI, F. *Os Irmãos Karamázov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.
- DOSTOIÉVSKI, F.M. *Os Demônios*. Tradução de: Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- DOSTOIÉVSKI, F.M. *Pôlnoe Sobránie Sotchiniênii v tritsatikh tomakh* (Obras Completas em trinta volumes). Leningrado: Naúka, 1972-1990.
- FRANK, J. *Dostoiévski: o manto do profeta. 1871 a 1881*. São Paulo: Edusp, 2007.
- FRANK, J. *Dostoiévski: os efeitos da libertação. 1860 a 1865*. São Paulo: Edusp, 2002.
- JACKSON, R. L. *The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- RUTTENBURG, N. *Dostoevsky's Democracy*. Princeton University Press, 2008.
- THOMPSON, D. O. *The Brothers Karamazov and the Poetics of Memory*. New York: Cambridge University Press, 1991.

Quando a melancolia e a redenção
atingem a forma de pergunta:
reflexões sobre a atividade do
pensamento em *Crime e Castigo*

*When melancholy and
redemption take the form of
a question: reflections on the
activity of thought in Crime and
Punishment*

Autor: Hanna Estevam
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo
São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025
Recebido em: 04/05/2025
Aceito em: 23/06/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.235953>



ESTEVAM, Hanna.
*Quando a melancolia e a redenção atingem a forma de pergunta:
reflexões sobre a atividade do pensamento em Crime e Castigo.*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 289-307, 2025

Quando a melancolia e a redenção atingem a forma de pergunta: reflexões sobre a atividade do pensamento em *Crime e Castigo*

Hanna Estevam*

Resumo: Com base nas considerações de Hannah Arendt (2004) a respeito do pensamento enquanto atividade humana, este trabalho visa analisar a representação dessa atividade no caso de Rodion Románovitch Raskólnikov, protagonista do romance *Crime e castigo* (1866), de Fiódor Dostoiévski. Para tanto, são mobilizados os conceitos de *dialogismo* e *polifonia*, desenvolvidos por Mikhail Bakhtin (2018).

Abstract: Drawing on Hannah Arendt's (2004) reflections on thinking as a fundamental human activity, this paper aims to examine the representation of such activity in the character of Rodion Romanovich Raskolnikov, the protagonist of Fyodor Dostoevsky's novel *Crime and Punishment* (1866). To this end, the analysis engages with the concepts of *dialogism* and *polyphony* as developed by Mikhail Bakhtin (2018).

Palavras-chave: *Crime e castigo*; Hannah Arendt; Mikhail Bakhtin; Dialogismo; Polifonia

Keywords: *Crime and Punishment*; Hannah Arendt; Mikhail Bakhtin; Dialogism; Polyphony

Introdução

* Professora de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP). Doutoranda em Educação, Mestre em Educação (2017) e graduada em Letras com bacharelado e licenciatura nas habilitações de Português e Linguística (2011) pela Universidade de São Paulo (USP). <http://lattes.cnpq.br/4686741127366854>; <https://orcid.org/0009-0005-5748-2260>; hanna.estevam@ifsp.edu.br

C*crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski, é um romance que nos permite adentrar a mente de Raskólnikov, um ex-estudante que planeja e comete um assassinato. A fim de observar como ele enfrenta essa situação, recorreremos às considerações sobre autonomia moral desenvolvidas por Arendt (2004). Para a filósofa, *pensar* é uma atividade na qual conversamos com nós mesmos, tornando-nos *dois-em-um* e problematizando nossas próprias ações. A partir das reflexões de Bakhtin (2018) sobre os procedimentos narrativos desenvolvidos por Dostoiévski, examinaremos de que maneira tal atividade é construída no romance *Crime e castigo*. Na primeira parte do artigo, analisamos o pensamento de Raskólnikov enquanto ele planeja o assassinato; em seguida, acompanhamos o protagonista após a execução de seu plano.

1. A atividade do pensamento no caso do protagonista Raskólnikov

Ao iniciarmos a leitura de *Crime e castigo*, conhecemos Raskólnikov, um jovem de 23 anos que vive em Petersburgo em uma situação precária em termos de moradia e alimentação. No começo da narrativa, ele reflete intensamente sobre um plano que desenvolveu – ainda não informado ao leitor,

mas que se pode concluir que se tratar de algo nefasto, dados o receio e a incerteza do protagonista:

1.

[...] ao sair à rua, ele mesmo se impressionou com o medo que então sentira de encontrar sua credora.

“Eu aqui querendo me meter numa coisa dessas e com medo de bobagens! – pensou ele, com um sorriso estranho. – Hum... é... tudo está ao alcance do homem e ele deixa tudo isso escapar só por medo... é mesmo um axioma. Curioso: o que será que as pessoas mais temem... Pensando bem, eu ando **falando** pelos cotovelos. É por não fazer nada que falo pelos cotovelos. Ou pode ser assim também: eu falo pelos cotovelos porque não faço nada. Foi nesse último mês que aprendi a **matraquear**, varando dias e noites deitado num canto pensando... na morte da bezerra. O que é mesmo que estou indo fazer? Será que tenho capacidade para *aquilo*? Será que *aquilo* é sério? Sério coisa nenhuma. Então é para alimentar a fantasia que me distraio: brincadeira! É, vai ver que é brincadeira mesmo!”¹

2.

Naquele tempo ele mesmo ainda não acreditava nesses seus devaneios, e apenas se irritava com seu atrevimento **vil** mas atraente. Agora, porém, passado um mês, já começava a ver a coisa de modo diferente, e apesar de todos os **monólogos irritantes sobre sua própria impotência e sua vacilação**, mesmo a contragosto acostumara-se de certa forma a considerar o seu “**vil**” devaneio já como um empreendimento, embora ainda continuasse a não acreditar em si mesmo.²

Raskólnikov discute intensamente consigo mesmo sobre seu plano, o que, de acordo com Arendt (2004), define a atividade de *pensamento*. Segundo a filósofa, pensar é uma *atividade* em que o indivíduo dialoga consigo mesmo, como que se tornando *dois-em-um*, fazendo perguntas, respondendo-as, explicando e problematizando as próprias ideias. No romance em questão, há muitos exemplos desse tipo de diálogo – aliás, no 1º trecho citado, Raskólnikov usa os termos “falar”

1 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 19-20.

Em todos os fragmentos transcritos do romance, os trechos em itálico foram destacados pelo próprio autor do livro, já os trechos em negrito foram destacados por nós.

2 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 22.

e “matraquear” para se referir à atividade do pensamento enquanto uma conversa consigo mesmo; do mesmo modo, no 2º excerto, categoriza tal atividade como “monólogos irritantes”, expressando a perturbação que sentia diante de sua ideia.

No primeiro capítulo, Raskólnikov vai até a casa de Aliena Ivánovna para penhorar um objeto, como já fizera outras vezes, e, além disso, observar com mais atenção o local e os hábitos dessa senhora, o que acredita ser importante para a realização de seu projeto. Ele cumpre os objetivos da visita e sai de lá transtornado e ainda muito relutante em relação ao tal plano. No fragmento a seguir, podemos destacar alguns procedimentos linguísticos que contribuem para representar esses conflitos interiores, tais como pausas e hesitações marcadas por reticências, repetições de palavras ou expressões e interrupções de sentenças:

3.

Raskólnikov saiu totalmente perturbado. A perturbação aumentava cada vez mais. Chegou a parar várias vezes ao descer a escada, como se tivesse sido afetado subitamente por alguma coisa. Já na rua, exclamou finalmente:

“Oh, Deus! Como tudo isso é repugnante! Será possível, será possível que eu... Não, isso é um absurdo, um contrasenso! – acrescentou decidido. – Será possível que tamanho horror me tenha ocorrido? Contudo, de que baixeza meu coração é capaz! O principal: isso é sórdido, nojento, abjeto, abjeto... E eu, um mês inteiro...”

Mas não conseguia traduzir a sua perturbação nem em palavras, nem em exclamações. O sentimento de um asco sem fim, que começara a oprimir-lhe e angustiar-lhe o coração já no momento em que ele apenas caminhava para a casa da velha, chegava agora a tais proporções e assumia tamanha nitidez que ele não sabia o que fazer de sua melancolia.³

Atordoadado e sem saber “o que fazer de sua melancolia”, Raskólnikov entra em uma taberna para fazer uma breve refeição e socializar, ainda que com desconhecidos:

4.

Raskólnikov não estava habituado a multidões e, como já foi dito, vinha evitando qualquer tipo de companhia nos

3 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 26.

últimos tempos. Agora, porém, **alguma coisa o impelira de repente para o convívio humano**. alguma coisa de aparentemente novo se passava dentro dele, e ao mesmo tempo **ele experimentava certa sede de gente**.⁴

Como explica o narrador, Raskólnikov, em geral, estava só, que é, de fato, o “modo de existência presente nesse diálogo silencioso de mim comigo mesma”,⁵ como define Arendt (2004). Segundo a autora, quem está sozinho está sem companhia de outra pessoa, mas está em diálogo consigo mesmo, como se fosse dois-em-um; quando outra pessoa chega, esse diálogo interno é interrompido, o indivíduo volta a se tornar uno e a pessoa que chega se torna sua interlocutora. Contudo, conversar consigo mesmo torna-se insuportável quando se comete o mal, pois “[...] assim como sou meu parceiro quando estou pensando, sou minha própria testemunha quando estou agindo. Conheço o agente e estou condenado a viver junto com ele. **E ele não é calado**”.⁶ Nesse sentido, podemos entender que a “coisa” que repentinamente levou Raskólnikov a buscar algum “convívio humano”, possivelmente, foi a dificuldade de ficar a sós consigo mesmo e o desejo de cessar o diálogo que tanto o angustiava.

Na taberna, sentado a uma mesa próxima da sua, um homem, embriagado, lhe chama e lhe conta sua história. Raskólnikov descobre que se trata de Marmieládov, um funcionário público alcoólatra que abandonara o emprego em que ingressara recentemente e deixara sua família em uma situação de extrema miséria. Ele conseguira o emprego há três dias, conquista comemorada por sua esposa, sua filha e também seus três enteados, pois há muito que essa família vivia em situação de vulnerabilidade, o que havia levado sua jovem filha, Sônia, a prostituir-se. Era graças ao pouco dinheiro dado por ela que Catierina Ivánovna, esposa tuberculosa de Marmieládov, comprava escassos alimentos para os três filhos pequenos e pagava o aluguel do quarto insalubre em que moravam. Raskólnikov

4 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 28.

5 ARENDT, 2004, p. 163.

6 ARENDT, 2004, p. 155, grifos nossos.

fica impressionado com o sacrifício de Sônia e conclui que Marmieládov e Catierina se aproveitam desse sacrifício e até se habituaram a isso.

Após sair da taberna, Raskólnikov volta para sua casa, onde recebe uma carta de sua mãe, Pulkhéria Alieksándrovna, anunciando o casamento de Dúnia, irmã de Raskólnikov, com Lújin. Por meio dessa carta, ele descobre que a irmã também deixara o emprego como governanta na casa da família de Svidrigáilov, por quem foi assediada e difamada. Terminada a leitura, Raskólnikov sai novamente de casa, a fim de refletir sobre a carta, pois a “[...] visão e o pensamento pediam amplidão”.⁷

Considerando tudo o que a mãe lhe conta a respeito de Lújin, Raskólnikov conclui que esse casamento seria um sacrifício da irmã por ele, já que Lújin era um homem com capital e que poderia ajudar a custear com maior tranquilidade seus estudos, até então mantidos com a ajuda de Dúnia e Pulkhéria, além de garantir um futuro trabalho para ele. Ainda bastante impactado pela história de Sônia, ele não aceita o sacrifício de Dúnia e decide opor-se ao casamento. Em determinado momento de seu diálogo interior, porém, ele pensa se realmente teria condições de impedir esse casamento:

5.

“Não vai acontecer? E que tu vais fazer para que isso não aconteça? Vais proibir? Com que direito? Por sua vez, o que podes prometer a elas para ter semelhante direito? Vais dedicar todo o teu destino, todo o teu futuro a elas *quando terminares o curso e arranjares um emprego*? Nós já ouvimos falar disso, são *histórias de bicho-papão*, mas e agora? Porque é preciso fazer alguma coisa agora mesmo, estás entendendo? Mas tu, o que fazes? Vives a depená-las. Porque elas conseguem esse dinheiro dando como garantia uma pensão de cem rublos e empenhando o salário aos senhores Svidrigáilov! Como vais protegê-las dos Svidrigáilov, dos Afanássi Ivánovitch Vakhrúchin, tu, futuro milionário, Zeus, que dispões do destino delas? Daqui a dez anos? Em dez anos tua mãe estará cega de tanto fazer mantilhas, ou talvez de chorar; vai definhando de tanto jejuar; e a irmã? Bem, pensa

7 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 55.

no que vai ser da tua irmã daqui a dez anos ou nesses dez anos? Adivinhou?"

Assim ele se atormentava e se provocava com essas perguntas, até com algum prazer. Aliás essas questões todas não eram novas, nem repentinas, mas antigas, remotas, nevrálgicas. Fazia muito que elas haviam começado a atormentá-lo e lhe tinham atormentado o coração. **Há muito tempo essa melancolia de hoje surgira nele, crescera, acumulara-se e ultimamente amadurecera e se concentrara, assumindo a forma de uma pergunta terrível, absurda e fantástica, que lhe atormentara o coração e a mente, exigindo irresistivelmente uma solução.** Agora a carta da mãe o aturdia de repente como um trovão. Estava claro que não era hora de tomar-se de melancolia, de ficar sofrendo passivamente só de pensar que as questões não tinham solução, mas de fazer alguma coisa sem falta e já, o mais rápido possível. Precisava decidir-se a qualquer custo, fosse lá pelo que fosse, ou...

"Ou renunciar totalmente à vida! – gritou de repente com furor –, aceitar docilmente o destino como ele é, de uma vez por todas, e sufocar tudo em mim, abrindo mão de qualquer direito de agir, viver e amar!

'Compreende, será que compreende, meu caro senhor, o que significa não se ter mais para onde ir? – lembrou-se num átimo da pergunta feita ontem por Marmieládov –, porque é preciso que toda pessoa possa ir ao menos a algum lugar...'"⁸

Continuando sua caminhada, Raskólnikov avista uma menina embriagada, com sinais de que havia sofrido algum tipo de abuso e possivelmente prestes a sofrer outro. Impactado não apenas pela história de Sônia, mas também pela de sua irmã, ele chama a polícia e impede que um homem suspeito se aproxime da menina, embora um pouco mais tarde, depois de discutir com o potencial malfeitor e conversar com o guarda, Raskólnikov diga que não há o que fazer. Em seguida, ele segue sua caminhada, pergunta a si mesmo aonde estava indo e, depois de pensar um pouco, lembra que pretendia ir à casa de seu amigo Razumíkhin, para onde também planejava ir "depois daquilo, quando aquilo já estiver terminado e tudo tomar um novo rumo..."⁹

⁸ DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 60-61.

⁹ DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 68.

Contudo, ao pensar “naquilo”, isto é, em seu plano, fica perturbado, sente-se mal, faz um breve lanche com vodca e acaba dormindo na grama. Tem um sonho perturbador em que, ainda criança e acompanhado por seu pai, vê uma frágil equinha ser espancada brutal e covardemente até a morte por várias pessoas, as quais são instigadas pelo “dono” do animal, que faz questão de repetir que aquela égua é um “bem” seu e que, portanto, ele pode fazer o que quiser com ela. Esse sonho é mais um indício do imenso efeito que as histórias de sacrifício e exploração de Sônia e Dúnia tiveram sobre o protagonista. Ao acordar, ele também reflete se seria capaz de, tal como fizeram com a frágil e indefesa equinha em seu pesadelo, esmigalhar o crânio de alguém com um machado. Nesse momento, seu plano começa a se revelar para o leitor:

6.

“Meu Deus! – exclamou ele – Será, será que eu vou pegar mesmo o machado, que vou bater na cabeça, vou esmigalhar o crânio dela... vou deslizar no sangue viscoso, quente, arrebentar o cadeado, roubar e tremer; esconder-me, todo banhado de sangue... com o machado... Meus Deus, será possível?”.¹⁰

As várias vozes com que Raskólnikov dialoga ao longo do romance contribuem para intensificar a crise em que ele se encontra. Segundo Bakhtin (2018), Dostoiévski desenvolve um novo tipo de romance, denominado *polifônico*, em que diversas vozes coexistem e interagem, mas sem formar uma série dialética, ou seja, o autor preserva o caráter dissonante e imiscível dessas vozes, o que faz com que o protagonista se defronte com variados discursos e perspectivas. Nos fragmentos supracitados, é possível “escutar” algumas vozes que interagem no discurso de Raskólnikov. No fragmento 5, por exemplo, ele dialoga com a mãe e com Marmieládov, sendo que a mãe reporta seus diálogos com Dúnia e desta com Svidrigáilov, enquanto Marmieládov insere, já no primeiro capítulo, a voz de Sônia, ainda que perpassada pela dele – como explica Bakhtin (2018), a palavra citada do outro, seja em citação direta ou não,

10 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 75.

é sempre uma *palavra bivocal*, pois mostra como o enunciador a compreendeu, de modo que adquire um novo acento. A referência a Marmieládov no fragmento 5 retoma dois enunciados proferidos por ele na conversa com Raskólnikov, porém eles não foram proferidos lado a lado, mas em contextos diferentes; a nova configuração, portanto, é de autoria de Raskólnikov, que os ressignificou em seu discurso.

Também nesse trecho, observamos algumas de suas *réplicas* à carta de sua mãe: ele desconfia da possibilidade de concluir o curso e arranjar um emprego capaz de ajudar sua família, como a mãe acreditava, e interpreta como exploração o que ela considera como uma ajuda ao filho (“Vives a depená-las”). Nesse excerto, o personagem refere-se a si mesmo como “tu”, explicitando a situação de diálogo consigo mesmo, como mostra Bakhtin (2018).

A maneira como Raskólnikov analisa os acontecimentos também reflete as vozes com as quais está dialogando. A história que ouvira sobre Sônia, por exemplo, influencia o seu modo como de interpretar a proposta de Lújin e o destino da irmã. A reflexão sobre essas duas mulheres, por sua vez, o faz identificar uma situação de abuso em relação a uma menina embriagada na praça e tentar intervir, mas, ao mesmo tempo, fica em dúvida sobre a possibilidade de realmente interferir e sobre a posição que ocupa: afinal, ele seria como Marmieládov, a quem criticara por se aproveitar e se habituar ao sacrifício da filha? Será que ele não estaria fazendo o mesmo com Dúnia? Esses exemplos nos mostram que o narrador desse romance, como explica Bakhtin (2018), não define personagens “à revelia” delas, com base em fatos objetivos a que somente ele (e não as personagens) teria acesso, mas insere esses fatos no campo de visão da personagem e apresenta ao leitor o modo como ela interpreta esses fatos, sendo que essa interpretação tem a ver com as vozes com que a personagem dialoga.

Diante disso, o diálogo, seja interno ou face a face, assume extrema importância nas obras de Dostoiévski, como defende Bakhtin (2018). Para o teórico, não existe um enunciado

totalmente inédito, pois todo enunciado necessariamente se relaciona com outros já produzidos, constituindo, com isso, mais um “elo na cadeia da comunicação discursiva”.¹¹

Eis por que a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros. Em certo sentido, essa experiência pode ser caracterizada como processo de *assimilação* – mais ou menos criador – das palavras do outro (e não das palavras da língua). Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilidade, de um grau vário de aperceptibilidade ou de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos.¹²

Os romances representam artisticamente as relações dialógicas que caracterizam a linguagem humana, e Dostoiévski seria, na visão de Bakhtin, o autor que representou tais relações de modo mais intenso.

Após acordar e novamente dialogar consigo sobre o que planejava fazer (excerto 6), Raskólnikov volta para casa andando por ruas pelas quais não costumava passar e, ao acaso, descobre um fato que considera determinante para a execução do plano sobre o qual ainda tinha tantas dúvidas: no dia seguinte, precisamente às sete horas da noite, Aliena Ivánovna estaria sozinha em casa, pois sua irmã, Lisavieta, havia acabado de marcar um compromisso, conforme ele mesmo presenciara. O narrador informa-nos que “nos últimos tempos Raskólnikov se tornara supersticioso”,¹³ de modo que interpreta essa descoberta como uma espécie de sinal misterioso e percebe que, se quisesse mesmo executar seu plano, talvez não houvesse ocasião mais propícia.

Do mesmo modo, interpreta como misteriosos os acontecimentos que se deram quando ele conheceu Aliena: após penhorar um objeto com ela, seguindo indicação de um conhecido,

11 BAKHTIN, 2016, p. 46-47.

12 BAKHTIN, 2016, p. 54, grifos do autor.

13 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 78.

entrou em uma taberna para beber um chá e refletir sobre uma ideia que lhe começara a perturbar. No mesmo momento, ouviu a conversa entre um estudante e um oficial, sentados à mesa ao lado, em que aquele conjecturava a respeito de matar e saquear Aliena Ivánovna, uma pessoa má, que maltratava a irmã e cobrava juros abusivos: “Aliás, o que pesa na balança comum a vida dessa velhota tísica, tola e má? Não mais que a vida de um **piolho**, de uma barata, e nem isso ela vale porque a velhota é nociva”.¹⁴ De acordo com os dois homens, a morte de Aliena poderia até ser útil, caso seu dinheiro fosse empregado em prol de uma boa causa.

Raskólnikov ficou surpreso ao ouvir essa conversa, pois estava pensando “exatamente” o mesmo.¹⁵ Ele interpretou esse acontecimento como uma misteriosa coincidência e uma predestinação.

Depois de descobrir a ocasião propícia para a execução de seu plano, voltou ao seu apartamento parecendo adoecido, comeu rapidamente e adormeceu, tendo mais sonhos perturbadores. Ao acordar, começou a se preparar para realizar o projeto, embora ainda tivesse algumas dúvidas:

7.

Nunca podia, por exemplo, imaginar que um dia **parasse de pensar**, se levantasse e simplesmente caminhasse para lá... Até mesmo aquele seu *ensaio* recente (isto é, a visita que fizera com a intenção de estudar definitivamente o lugar) ele apenas *esboçara*, mas nem de longe para valer, fizera por fazer: “deixa eu ir lá, articulou ele, experimentar, por que ficar nesse devaneio!?” – e no mesmo instante não se conteve, mandou tudo às favas e saiu de supetão, furioso consigo mesmo. Enquanto isso, porém, parecia que já havia concluído toda a análise no sentido da solução moral da questão: sua casuística estava afiada como uma navalha, e em si mesmo ele já não encontrava objeções conscientes. Mas no último caso ele simplesmente não acreditava em si mesmo e procurava de modo obstinado e servil objeções por todos os lados e às apalpadelas, como se alguém o forçasse e o arrastasse para tal. O último dia, que começara tão por acaso e

14 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 80.

15 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 81.

resolvera tudo de uma só vez, **agia sobre ele de maneira quase inteiramente mecânica: como se alguém o segurasse pelo braço e o arrastasse, de forma irresistível, cega, com uma força antinatural, sem objeções. Como se uma nesga da sua roupa tivesse caído debaixo de uma roda de máquina e esta começasse a tragá-lo.**¹⁶

Portanto, como mostra o fragmento acima, para executar seu plano, Raskólnikov precisa, mais uma vez, “parar de pensar”, “mandar tudo às favas” e “sair de supetão”, como se fosse “arrastado por uma máquina”. O caráter “quase inteiramente mecânico” também caracteriza o momento em que ele assassina Aliena Ivánovna:

8.

Ele não podia perder nem mais um instante. Tirou o machado por inteiro, levantou-o com as duas mãos, mal se dando conta de si, e quase sem fazer força, **quase maquinalmente**, baixou-o de costas na cabeça dela.¹⁷

No próximo tópico, continuaremos nossa análise e veremos o que aconteceu com o protagonista depois que ele assassinou não só Aliena mas também Lisavieta, que inesperadamente entrou no local do crime enquanto ele ainda estava lá.

2. O papel do outro na reconstrução do eu

Após matar Aliena e Lisavieta, Raskólnikov fica ainda mais perturbado: adoece, delira, pensa em confessar, desiste, tem frequentes oscilações de humor. Logo que chega ao seu apartamento, por exemplo, duvida de sua própria capacidade de perceber se está ou não manchado de sangue:

9.

Nesse instante um pensamento estranho lhe veio à cabeça; talvez toda a sua roupa estivesse manchada de sangue, talvez houvesse muitas manchas, e ele apenas não conseguia enxergá-las, notá-las, porque estava com a capacidade de

16 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 84-85.

17 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 91, grifos nossos.

pensar debilitada, desarticulada... com a razão perturbada...¹⁸

O fragmento acima, além de mostrar a incerteza do protagonista em relação a sua capacidade de discernir, também permite observar mais uma situação em que o campo de visão do narrador não tem excedentes em relação ao da personagem. Como vimos, de acordo com Bakhtin (2018), os romances de Dostoiévski são construídos a partir do campo de visão das personagens, e não do narrador, ou seja, o leitor tem acesso ao modo como determinado personagem elabora a realidade, não havendo um narrador que sabe muito mais do que esse personagem e que poderia, portanto, construir uma visão mais objetiva ou (muito menos) definitiva da realidade. Esse procedimento é importante para a consolidação da polifonia e se manifesta no fragmento 9 quando o narrador não assegura ao leitor se, afinal, Raskólnikov estava ou não com a roupa toda manchada de sangue.

Raskólnikov esconde os objetos e o dinheiro que roubou de Aliena. A única pista que levanta suspeitas em relação a ele é seu comportamento incomum, acerca do qual o juiz Porfiri Pietróvitch, responsável pelo caso, toma conhecimento a partir de outras pessoas. Todavia, Porfiri não encontra nenhuma evidência incontestável contra Raskólnikov; ao contrário, encontra provas que o inocentam.

Porfiri pressiona Raskólnikov pela confissão em três situações, mas o ex-estudante não cede. Em uma das conversas, Porfiri pede mais explicações sobre um artigo que Raskólnikov escrevera, em que ele expõe uma teoria segundo a qual os indivíduos poderiam ser divididos em dois grupos, a saber: ordinários e extraordinários. Os primeiros seriam aqueles acostumados a obedecer às regras vigentes; já os segundos, ao questionarem os consensos e, muitas vezes, infringirem a lei, promoveriam alterações até então impensadas nos sistemas sociais, trazendo a “palavra nova”.¹⁹ Para ele, esse grupo bastante seletivo de pessoas teria até mesmo o direito de cometer crimes, se isso fosse necessário para o desenvolvimento de

18 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 104.

19 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 269.

seus planos e para que pudessem atingir seus objetivos, alguns dos quais poderiam inclusive ser proveitosos para toda a humanidade.

Alguns desses indivíduos extraordinários poderiam precisar até mesmo cometer assassinatos a fim de realizar suas ideias novas; para Raskólnikov, eles teriam esse direito e certamente não enfrentariam conflitos interiores, não se sentiriam culpados. Esse seria o caso de Napoleão, em quem Raskólnikov se inspira. Embora não fale para Porfiri, mais adiante ele afirma que se considerava um indivíduo extraordinário e que cometeu o crime para provar essa tese. Assim, ele não esperava que fosse sentir tamanha repugnância pelo seu ato e por si mesmo; achava que mataria Aliena Ivánovna – uma pessoa que não faria falta a ninguém, um “piolho”, como ele a chamava, retomando a palavra que ouvira em um bar – e que, com tranquilidade, usaria os bens roubados para iniciar sua carreira e ajudar sua mãe e sua irmã, que enfrentavam grandes privações para custear seus estudos. Contudo, ele ficou horrorizado com seu crime e não conseguiu seguir adiante, tal como faria, ao menos de acordo com sua teoria, alguém como Napoleão. Para Arendt (2004), ser reverenciado como um grande líder ou como alguém que empreendeu grandes feitos e mudou o rumo da História talvez não seja suficiente para que um malfeitor consiga conviver consigo mesmo:

Se estou em desavença com meu eu, é como se eu fosse forçada a viver e interagir diretamente com o meu próprio inimigo. Ninguém pode querer tal coisa. Se pratico o mal, vivo junto com um malfeitor, e embora muitos prefiram praticar o mal em proveito próprio em vez de sofrer o mal, ninguém vai preferir viver junto com um ladrão, um assassino ou um mentiroso. É isso o que esquecem aquelas pessoas que elogiam o tirano que chegou ao poder por meio de assassinato e fraude.²⁰

caso conseguisse conviver consigo mesmo, Raskólnikov poderia ter seguido adiante, sem sofrer punições, já que não havia evidências concretas e inequívocas contra ele. Contudo, ele não consegue suportar a conversa consigo mesmo, tamanho

20 ARENDT, 2004, p. 155, grifos nossos.

horror ele mesmo lhe causa; então, desesperado, procura um outro interlocutor – para Arendt (2004), aquele com quem falamos como se estivéssemos a sós conversando com nós mesmos é o *amigo*. Raskólnikov confessa seu crime para Sônia, cuja história lhe havia marcado profundamente. O sacrifício da filha de Marmieládov o impressiona e ele a admira, embora não a compreenda plenamente e a questione, parecendo querer levar ao limite as ideias que ela defende; ao mesmo tempo, porém, quer ficar na companhia dela. Ela o aconselha a pagar pelo crime cometido, entendendo que somente isso amenizaria seu sofrimento, mas ele resiste.

O que ele não esperava é que Svidrigáilov, ex-patrão de Dúnia, alugava um quarto no mesmo prédio de Sônia e conseguiu ouvir toda a confissão. Esse homem, conhecido por ter cometido vários crimes, levava, no entanto, uma vida aparentemente muito confortável e prazerosa. Ele chantageia Dúnia com a informação que descobriu, propondo que ela fique ao lado dele em troca de proteção a seu irmão, mas ela não aceita.

Ao fim, Svidrigáilov ajuda os enteados de Marmieládov, que haviam ficado órfãos após a morte de Catierina, e diz o seguinte a Sônia: “Rodion Románovitch tem duas alternativas: uma bala na cabeça ou Vladírmirka”,²¹ ou seja, o suicídio ou a confissão, que o faria ser condenado a trabalhos forçados na Sibéria. o próprio Svidrigáilov, por fim, acaba cometendo suicídio, indicando que talvez ele não convivesse tão bem consigo mesmo quanto aparentava.

Raskólnikov acaba por confessar seu crime, seguindo o conselho de Sônia, mas não se arrepende de ter matado, apenas não consegue conviver com isso, afinal, ele passou a conviver o tempo todo com um assassino, e, retomando Arendt (2004), esse assassino “não é calado”.²² De fato, para a filósofa, “a maneira mais segura para um criminoso nunca ser descoberto e escapar da punição é esquecer o que fez e não pensar mais no assunto”,²³ pois a atividade de pensar torna-se insuportável

21 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 507-508.

22 ARENDT, 2004, p. 155.

23 ARENDT, 2004, p. 158.

quando se comete o mal, como vimos no caso de Raskólnikov.

As reflexões sobre autonomia moral que Arendt (2004) desenvolve partem do estranhamento da filósofa em relação à postura de pessoas comuns que, durante o nazismo, cometeram crimes que até então provavelmente julgariam absurdos e se justificaram dizendo que estavam apenas cumprindo ordens. Para ela, essas pessoas recusaram-se a pensar, agindo como se fossem engrenagens de uma máquina, que apenas seguem o programado. Raskólnikov não age dessa maneira, ele nunca deixa de pensar, de lembrar. Mesmo no momento em que decidiu pelo crime e, como vimos, suspendeu o pensamento, agiu de maneira *quase* (não absolutamente) mecânica (vide excertos 7 e 8). Recusar-se a pensar é extremamente perigoso e é a condição para a *banalidade do mal*:

[...] os maiores males que conhecemos não se devem àquele que tem de confrontar-se consigo mesmo de novo, e cuja maldição é não poder esquecer. Os maiores malfeitores são aqueles que não se lembram porque nunca pensaram na questão, e, sem lembrança, nada consegue detê-los. Para os seres humanos, pensar no passado significa mover-se na dimensão da profundidade, criando raízes e assim estabilizando-se, para não serem varridos pelo que possa ocorrer – o Zeitgeist, a História ou a simples tentação. O maior mal não é radical, não possui raízes e, por não ter raízes, não tem limitações, pode chegar a extremos impensáveis e dominar o mundo todo.²⁴

Raskólnikov gostaria de esquecer, mas não consegue, até mesmo porque aqueles em cuja companhia desejava viver não o deixam esquecer: Sônia e Dúnia, por exemplo, em nenhum momento titubeiam em relação ao horror do crime e, assim, o ajudam a lembrar e “criar raízes”. Concluído o julgamento, ele vai para a prisão na Sibéria, onde realiza trabalhos forçados e continua sem se arrepender pelo seu crime, culpando-se somente por não ter conseguido suportar o fato de o ter cometido e ter confessado, o que considera “pusilanimidade”.²⁵

24 ARENDT, 2004, p. 159-160.

25 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 524.

Sônia muda-se para a Sibéria e o visita regularmente. Nessas visitas, ele demonstra tristeza, pois estava insatisfeito consigo mesmo. Embora tratasse Sônia de modo distante, sentiu muita falta quando, certa vez, ela adoeceu e não o visitou por um período. Em seu retorno, algo novo acontece:

10.

Como isso aconteceu nem ele mesmo sabia, mas de repente alguma coisa pareceu o impelir e lançá-lo aos pés dela. Ele chorava e lhe abraçava os joelhos. No primeiro momento ela levou um terrível susto, e todo o seu rosto ganhou uma palidez mortal. Ela se levantou de um salto e pôs-se a fitá-lo trêmula. Mas de imediato, no mesmo instante ela compreendeu tudo. Em seus olhos brilhou uma felicidade infinita; ela compreendeu, e para ela já não havia dúvida, que ele a amava, a amava infinitamente, e que enfim chegara esse momento...

Eles quiseram falar mas não conseguiram. As lágrimas estavam em seus olhos. Os dois eram pálidos e magros; mas nesses rostos doentes e pálidos já raiava a aurora de um futuro renovado, pleno de ressurreição e vida nova. O amor os ressuscitara, o coração de um continha fontes infinitas de vida para o coração do outro.²⁶

Em nenhum momento Raskólnikov afirma finalmente ter se arrependido de seu crime; entretanto, vivencia um momento de renovação, ressurreição e “concepção nova de vida”.²⁷ Como vimos no fragmento 10, o que permitiu essa transformação foi o amor de e por Sônia. Aqui, podemos recorrer mais uma vez às reflexões de Arendt (2004), para quem, em momentos de crise, quando as leis estão em suspensão e os princípios não estão mais tão evidentes, a atividade de pensar pode nos impedir de fazer o mal, dizendo-nos o que não fazer, mas não nos diz o que fazer; para a autora, em situações assim, o mais seguro é buscar exemplos e decidir ao lado de quem queremos seguir:

Tentei mostrar que as nossas decisões sobre o certo e o errado vão depender de nossa escolha da companhia, daqueles com quem desejamos passar a nossa vida. Uma vez mais, essa companhia é escolhida ao pensarmos em exemplos, em

26 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 558-559.

27 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 554.

exemplos de pessoas mortas ou vivas, reais ou fictícias, e em exemplos de incidentes passados ou presentes. No caso improvável de que alguém venha nos dizer que preferia o Barba Azul por companhia, tomando-o assim como seu exemplo, a única coisa que poderíamos fazer é nos assegurarmos de que ele jamais chegasse perto de nós. Mas receio que seja muito maior a probabilidade de que alguém venha nos dizer que não se importa com a questão e que qualquer companhia lhe será satisfatória. Em termos morais e até políticos, essa indiferença, embora bastante comum, é o maior perigo.²⁸

Os romances de Dostoiévski, como explica Bakhtin (2018), retratam o homem justamente em momentos de crise. No início de *Crime e castigo*, vemos que Raskólnikov, em crise, escolhe Napoleão como seu exemplo, mas depois, com o agravamento da crise, já preso, perdido, sem saber o que fazer, muda de orientação e decide seguir ao lado de Sônia – e a escolha dessa companhia tem implicações.

Nos últimos parágrafos do livro, ele busca o Evangelho que pertencia a ela e questiona a si mesmo: “Será que agora as convicções dela podem não ser também as minhas convicções? Os seus sentimentos, as suas aspirações, ao menos...”²⁹ Ele não responde às perguntas que faz para si mesmo, tampouco o narrador apresenta-nos uma conclusão, pois, como vimos a partir das discussões de Bakhtin (2018), o narrador de Dostoiévski não dá a palavra final sobre o herói, evitando defini-lo à revelia; todavia, a elaboração dessas perguntas aponta para uma possibilidade de mudança decorrente da escolha da companhia de Sônia.

Considerações finais

Neste artigo, analisamos de que maneira a atividade do pensamento, tal como teorizada por Arendt (2004), é representada no romance *Crime e castigo*. Vimos que o protagonista estabelece vários diálogos consigo mesmo e que eles são perpassados por diversas vozes com as quais ele é confrontado e em

28 ARENDT, 2004, p. 212.

29 DOSTOIÉVSKI, 2001, p. 561.

relação às quais precisa se posicionar e assumir as consequências de suas escolhas.

Nesse intenso diálogo consigo mesmo e, ao mesmo tempo, com a palavra do outro – e sem uma palavra definitiva apresentada pelo narrador, já que ele não tem um campo de visão excedente em relação ao herói –, a melancolia de Raskólnikov atinge a forma de *pergunta*, como lemos no fragmento 5; da mesma maneira, sua redenção não é enunciada somente pelo narrador, mas pelas *perguntas* que o herói faz a si mesmo. O diálogo, portanto, não é interrompido com o fim do romance.

Referências bibliográficas

- ARENDT, Hannah. Algumas questões de filosofia moral. In: ARENDT, Hannah. **Responsabilidade e julgamento**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 112 – 212.
- BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 11-69.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. 6ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

A “Madona Sistina”: Dostoiévski e o exercício do olhar

The “Sistine Madonna”: Dostoevsky and the exercise of looking

Autor: Biagio D’Angelo
Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025
Recebido em: 25/09/2025
Aceito em: 26/10/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.241465>



D’ANGELO, Biagio.
A “Madona Sistina”: Dostoiévski e o exercício do olhar.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 309-325, 2025

A “Madona Sistina”: Dostoiévski e o exercício do olhar

Biagio D’Angelo*

Resumo: A “Madona Sistina” de Rafael é uma das pinturas que mais impressionaram Dostoiévski, que escreveu sobre ela em vários de seus romances. E por que essa insistência na tela de Rafael? Nossa hipótese é que Dostoiévski percebeu, de forma totalmente moderna e fora dos esquemas historicistas da arte, uma complexidade conceitual e simbólica por trás da aparente simplicidade da imagem e a união harmoniosa entre o ideal de beleza greco-romana e o sentimento religioso cristão. Além disso, com a “Madona Sistina” Dostoiévski inaugura (ou traz à tona) um mito ecfrástico na literatura. Com seu exercício do olhar, não é apenas a pintura de Rafael que surpreende por sua capacidade de atrair o olhar de diferentes gerações, mas o próprio Dostoiévski cria novos palimpsestos interpretativos da obra, que fluirão muitos anos depois para as reflexões dramáticas e amargas de Vassíli Grossman, que retoma a “Madona Sistina” para propor uma reinterpretação histórica que continua a questionar o olhar do observador até hoje.

Abstract: Raphael’s ‘Sistine Madonna’ is one of the paintings that most impressed Dostoevsky, to the point that he wrote about it in several of his novels. Why this insistence on Raphael’s canvas? Our hypothesis is that Dostoevsky perceived, in a totally modern way and outside the historicist schemes of art, the conceptual and symbolic complexity hidden behind the apparent simplicity of the image and the harmonious union between the ideal of Greco-Roman beauty and Christian religious sentiment. Furthermore, with the ‘Sistine Madonna,’ Dostoevsky inaugurates an ecphrastic myth in literature. With his exercise of the gaze, Dostoevsky creates new interpretative palimpsests of Raphael’s work, which will flow many years later into the dramatic and bitter reflections of Vasily Grossman, who, as we know, revisits the ‘Sistine Madonna’ to propose a historical reinterpretation that continues to question the observer’s gaze to this day.

Palavras-chave: Fiódor Dostoiévski; Madonna Sistina; Olhar; Estética; Écfrase
Keywords: Fyodor Dostoyevsky; Sistine Madonna; Gaze; Aesthetics; Ekphrasis



**Não acho graça quando um pintor ruim/ estraga a
Madonna de Rafael.**

(Aleksandr Púchkin, *Mozart e Salieri*)¹

1. Olhares

A

“Madona Sistina” de Rafael, datada de cerca de 1513-1514 e abrigada na Gemäldegalerie, em Dresden, é uma pintura a óleo sobre tela (265 x 196 cm). A pintura é unanimemente considerada como uma das maiores obras-primas da arte ocidental, principalmente pela complexidade conceitual e simbólica oculta por trás da aparente simplicidade da imagem, além de sua união harmoniosa entre o ideal de beleza greco-romana e o sentimento religioso cristão. Os inúmeros movimentos pelos quais a obra passou representam uma peculiar meta-história da biografia da tela. Com efeito, seu deslocamento, do local sagrado para o qual havia sido realizada (o convento de San Sisto, em Piacenza, Itália) e seu transporte para a galeria profana de Augusto III de Polônia, que a adquiriu em 1755, para sua rica coleção em Dresden, provocaram uma profunda reflexão nos intelectuais do século XVIII sobre a mutação da função da obra de imagem devocional para aquela de artefato estético.²

* Professor Adjunto IV de Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Arte da Universidade de Brasília. Formado em Língua e Literatura Russa pela Universidade de Veneza Ca’ Foscari. Defendeu seu mestrado sobre a narrativa russa de Vladimir Nabókov. Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Russa de Estudos Humanísticos (RGGU, Moscou). Ganhou o Prêmio Jabuti na categoria literatura infantil. <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>; <http://lattes.cnpq.br/3121637693007790>; biagiodangelo@gmail.com

Pág. 309: Madonna Sixtina, Rafael Sanzio. Disponível em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Madonna_Sistina#/media/Ficheiro:RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_\(Gemäldegalerie_Alter_Meister,_Dresden,_1513-14._Óleo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm\).jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Madonna_Sistina#/media/Ficheiro:RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_(Gemäldegalerie_Alter_Meister,_Dresden,_1513-14._Óleo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm).jpg)

¹Tradução de Irineu Franco Perpétuo. Disponível em : https://theatrosaopedro.org.br/wp-content/uploads/2021/06/RENARD_MOZART-e-SALIERI.pdf. Acesso 14 de agosto de 2025.

² Além disso, por volta de 1803, uma reprodução dos dois querubins na parte inferior da pintura, separados de seu contexto, foi usada pela primeira vez como tema para gravuras e reproduções em merchandising e bens de consumo, iniciando de fato o fenômeno comercial do merchandising e também do kitsch. Tanto os anjinhos como a própria imagem da Virgem se transformaram, especialmente nas últimas décadas, em objetos prediletos para colagens, quebra-cabeças, canecas, pratos e selos...

Uma vez em Dresden, a Sistina deixa de ser uma obra-prima da pintura renascentista e se transforma em uma imagem ideal, atravessada por dois séculos e meio por olhares e reflexões dispares: cada vez relida como um emblema, como um exemplo ou modelo; no limite, como uma alegoria, um índice de sentimentos humanos, nacionais e religiosos. [...] de modo a revelar coincidências importantes entre a técnica da pintura e os sentimentos que ela desperta no observador.³

Do ponto de vista histórico-artístico, a “Madona Sistina” é uma das duas únicas Madonas de Rafael em que a Virgem olha diretamente para o observador.⁴ A pintura representa uma evolução de um dos temas mais importantes da história da arte ocidental, ou seja, o da assim denominada “conversa sagrada”. Rafael reinterpreta esse tema de forma original, graças a um processo de síntese pictórica e eliminação de acessórios iconográficos supérfluos em favor de uma relação direta entre o sujeito e o observador.

Já a *ekphrasis* desta pintura mereceria uma análise especial. Descrivê-la é, de fato, encontrar termos que afastam a mera descrição para fazer-se transcendência, ideia, conceito, material estético e filosófico.

A descrição da tela é, de fato, um reconhecimento da *mise-en-abîme* que o pintor italiano realiza para a renovação do gênero pictórico da “conversa sagrada”. Uma cortina verde aberta revela uma surpreendente epifania mariana, entre os santos Papa Sisto II e Bárbara. Maria, de corpo inteiro, parece descer com o Menino em seus braços sobre um tapete de nuvens composto por uma miríade de querubins: o movimento deles, mais do que pela disposição de seus membros, é sugerido pelas dobras caídas de suas vestes, movidas como se fossem “uma brisa”.⁵ Enquanto a mãe e o filho caminham em linha reta e olham diretamente para o espectador, os santos presentes no quadro acentuam o momento teatral, direcionando seus olhares, gestos e poses corporais um em contemplação da

3 Gazzola, 2013, e-book, tradução nossa.

4 A outra é a assim denominada *Madona “da Cadeira”*, 1513-14, 71x71cm, Florença, Galeria Palatina de Palazzo Pitti.

5 De Vecchi-Cerchiari, 1999, p. 208.

irrupção de Maria com Jesus, o outro para baixo, quase timidamente, sugerindo a presença de fiéis, ou espectadores da pintura, em um caso exemplar daquilo que Gazzola definiu como “quebra da quarta parede”.⁶ Na parte inferior, a borda inferior da tela é tratada como um parapeito de madeira em *trompe-l’œil*, com os célebres querubins pensativos em posição central. O olhar de Santa Bárbara e a entrada majestosa da Virgem deixam supor a presença hipotética de devotos em oração na frente da pintura. É um momento quase único na história da arte ocidental: pela primeira vez, há uma relação abertamente teatral entre a divindade que se manifesta e os fiéis, que legitimamente se tornam um elemento fundamental e constitutivo da representação. Aqui vale a pena frisar que a iconografia da conversa sagrada é a representação da Madona entronizada, cercada por santos e, às vezes, na presença do(s) doador(es) da pintura. Ela também pode representar uma conversa sobre tópicos doutrinários e teológicos, na presença da Virgem Maria com o Menino Jesus. Na tradição das conversas sagradas, os artistas anteriores se limitavam a retratar uma ou mais figuras olhando para o espectador e chamando sua atenção, talvez apontando para o centro da cena, mas na pintura de Rafael, em vez disso, Maria e o Menino parecem descer do céu especificamente para o espectador, que assim se torna parte integrante e protagonista da pintura. Maria se torna a advogada entre o céu e a terra, com os santos atuando como mediadores, por meio de uma cadeia circular de olhares. Portanto, não se trata de uma visão do divino por parte dos devotos, mas do divino aparecendo e indo em direção aos devotos: o Menino é como se fosse oferecido à devoção, prefigurando também seu sacrifício pela salvação da humanidade.

Essa obra foi uma mina inesgotável de sugestões para filósofos, escritores e poetas. Além dos pintores que tiveram que lidar com esse marco (Picasso, Dalí e Warhol), há escritores e filósofos como Goethe, Hegel, Herder, Novalis, Nietzsche, Schiller, os irmãos Schlegel, Schopenhauer, Tieck, Wackenroder, Winckelmann, Ernst Bloch, Freud, Heidegger,

⁶ Gazzola, 2013.

Theodor Hetzer, Oswald Spengler. Também há uma “linha russa”, de Dostoiévski e Floriênski a Vassíli Grossman. Todos corroboraram a incrível fortuna dessa imagem. Se Giorgio Vasari, em suas *Vidas*, já indicava a tela de Rafael como uma obra extraordinária, foi o historiador de arte Johann Joachim Winckelmann quem pôde contemplá-la em Dresden e, em seus *Pensamentos sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (1755), a descreveu como imagem da inocência em que brilha o raio da divindade:

Ela é cheia de inocência e, ao mesmo tempo, de uma grandeza mais do que feminina, em uma postura feliz e tranquila; aquela calma que os antigos faziam reinar nas imagens de suas divindades. [...] A criança em seus braços está acima das crianças comuns, por causa de seu olhar, do qual, através da inocência da infância, emana um raio de divindade.⁷

Ao longo dos tempos, a “Madona Sistina” se tornou uma espécie de “obsessão”,⁸ e foram os olhares de espectadores e observadores de todos os tipos que recriaram a obra. Não seria aqui supérfluo lembrar a sugestão de Walter Benjamin quando, em *Angelus Novus*, afirma que é o olhar que uma tela projeta em direção ao espectador o fenômeno que continua a capturar e a interrogar aqueles que estão sempre dispostos a lê-la mais uma vez.

Como é notório, a “Madona Sistina” foi também objeto de outra éctrase maravilhosa e extraordinária, escrita por Vassíli Grossman após uma visita ao Museu Púchkin de Moscou, onde as obras alemãs foram exibidas por noventa dias antes de serem devolvidas. Para Grossman, a imortalidade dessa pintura está no fato de ela mostrar “o humano no humano”, aquilo que sobrevive a todas as crucificações e a todas as torturas. A unidade de mãe e filho está no gesto inescapável de separação entre eles, com a mãe que não segura o filho para si, mas quase o oferece. Para Grossman, a Madona de Rafael é o verdadeiro ícone de Treblinka, onde o escritor havia chegado em 1944 com o Exército Vermelho.⁹

⁷ Winckelmann, *apud* Bori, 1990, tradução nossa.

⁸ Bori, 1990.

⁹ Grossman, 1989.

2. Uma obsessão

A “Madona Sistina” é uma das pinturas que mais impressionaram Dostoiévski, a ponto de ele ter escrito sobre ela em vários de seus romances, desde *Crime e Castigo* (*Prestuplénie i nakazániye*, 1866) e *O Adolescente* (*Podróstok*, 1875), até *Os Demônios* (*Besy*, 1873). Conforme a biografia escrita por sua segunda esposa, Anna Grigórievna Snítkina, Dostoiévski nunca deixava de visitar a sua pintura favorita quando estava em Dresden, onde o escritor permaneceu por um longo período entre 1862 e 1871. Como foi o caso de sua primeira estadia na cidade alemã, depois do casamento. Assim Anna escreve em suas *Memórias*:

Meu marido percorreu todas as salas sem parar, levando-me diretamente para a frente da Madona Sistina. Ele considerava essa pintura a maior obra-prima criada pelo gênio humano. Mais tarde, eu o vi parar por horas diante daquela visão de beleza inigualável, que ele admirava com ternura e transporte. (...) Tomávamos café da manhã juntos e, logo depois, eu visitava algumas coleções de arte. Às duas horas, eu ia para a Pinacoteca, onde certamente encontraria meu marido, e admirávamos juntos suas pinturas favoritas, que logo se tornaram minhas também. F. M. colocava Rafael acima de todos os outros artistas e, de suas obras, ele gostava mais da Madona Sistina.¹⁰

Uma reprodução da «Madona Sistina» estava pendurada no estúdio de Dostoiévski, logo acima do sofá onde ele morreu em 1881. Essa obra teria, de fato, para o escritor russo, o valor de um ícone “ocidental”, pintado, sim, por uma mão humana, mas inspirado e guiado pelo tema sagrado que deseja ser representado na plenitude de sua santidade. A reprodução havia sido

¹⁰ Dostoievskaja, 2006. Traduzo aqui para o português a versão italiana da obra: “Mio marito percorse tutte le sale senza fermarsi e mi condusse direttamente dinanzi alla Madonna della Cappella Sistina. Egli considerava questo quadro come il più grande capolavoro creato dal genio umano. In seguito lo vidi fermò per ore intere davanti a quella visione di bellezza impareggiabile, che egli ammirava con tenerezza e trasporto (...) “Facevamo colazione assieme e, subito dopo, andavo da sola a visitare qualche collezione d’arte. Alle due precise mi recavo alla Pinacoteca, dove sapevo di trovare mio marito, e ammiravamo insieme i quadri preferiti da lui, che presto furono anche i miei preferiti. F. M. anteponeva Raffaello a tutti gli altri artisti e, delle sue opere, gli piaceva più di ogni altra la Madonna Sistina”.

dada ao escritor pela viúva do poeta Alekséi Tolstói, com quem Dostoiévski teve um intenso contato em 1879-1880. É assim que Anna relata o episódio:

Conversando com ela sobre a Galeria de Dresden, F.M. disse que apreciava muito a Madona Sistina e, entre outras coisas, acrescentou que lamentava não ter conseguido encontrar uma boa reprodução dela. (...) Algumas semanas depois desse discurso, em uma bela manhã, enquanto F.M. estava dormindo, Solovióv chegou com uma grande caixa de papelão, na qual havia uma magnífica cópia em tamanho real de Nossa Senhora, mas sem as figuras ao redor. Vladimir Solovióv, um grande amigo da Condessa, contou-me que ela havia escrito para Dresden e encomendado a alguns de seus conhecidos que tirassem aquela fotografia, que ela deu a F.M., para que ele tivesse uma boa lembrança dela. Como já estávamos em meados de outubro, pensei em emoldurar a reprodução e presenteá-la a F.M. no dia 30 de outubro, seu aniversário. (...) Na véspera de 30 de outubro, a fotografia foi trazida e, na manhã do dia 30, enquanto F.M. tomava chá na sala de jantar, ela foi colocada em seu sofá. (...) O espanto e o entusiasmo de F.M. ao ver sua amada Madonna não tinham limites. (...) Quantas vezes depois disso eu o encontrei diante desse quadro, em tal êxtase que ele não me ouvia entrar e eu, para não perturbá-lo, saía sem fazer barulho.¹¹

A “Madona Sistina” teria se transformado em uma verdadeira obsessão para Dostoiévski, um ponto afetivo, estético e espiritual com o qual se confrontava continuamente em seus escritos.

¹¹ *Ibidem*. “Parlando con lei della Galleria di Dresda, F. M. disse che apprezzava molto la Madonna Sistina; e tra l’altro aggiunse che gli dispiaceva di non poter trovare una buona riproduzione fotografica di quel quadro. (...) Alcune settimane dopo questo discorso, una bella mattina, mentre F. M. dormiva, venne Solov’ev con una grande scatola di cartone, nella quale era una magnifica copia della Madonna, in grandezza naturale, ma senza le figure che la circondano. Vladimir Solov’ev, grande amico della contessa, mi disse che ella aveva scritto a Dresda e aveva commissionato a certi suoi conoscenti quella fotografia, che regalava a F. M., perché egli avesse un buon ricordo di lei. Essendo già la metà di ottobre, pensai di mettere la riproduzione in cornice e di regalarla a F. M. il 30 ottobre, giorno del suo compleanno. (...) Alla vigilia del 30 ottobre, fu portata la fotografia, e la mattina del 30, mentre F. M. prendeva il tè in sala da pranzo, fu collocata sopra il suo divano. (...) La meraviglia, l’entusiasmo di F. M., quando vide la sua tanto amata Madonna, non ebbero limiti. (...) Quante volte, in seguito, lo trovai davanti a questo quadro, in una tale estasi che non mi sentiva entrare e io, per non disturbarlo, uscivo senza far rumore”.

Em *Crime e Castigo* (1866), por exemplo, na última parte do romance, Svidrigáilov conta a Raskólnikov um episódio que confirma sua maldade mefistofélica: aos cinquenta anos, fora pedido em casamento por uma garota, muito tímida e assustada, de dezesseis anos, que usava um vestido curto. No comentário cínico e perverso dele, Svidrigáilov é incapaz de ver a profunda beleza e doçura da jovem noiva:

Essa condição atual, de noivo, palavra, pode ser até melhor que a de marido. Isso é o que se chama la nature et la vérité (“A natureza e a verdade”, em francês. (*N. do T.*))! Quá-quá! Nós dois trocamos opiniões duas vezes – a menina de boba não tem nada; vez por outra me dá umas olhadas furtivas – chega a queimar. Sabe, o rostinho dela é como o da Madona de Rafael. É que a Madona Sistina tem um rosto fantástico, o rosto de uma alienada aflita, isso não lhe saltou à vista? Bem, é mais ou menos assim. Mal abençoaram o nosso noivado, no dia seguinte eu gastei mil e quinhentos rublos com presentes: um adorno de brilhantes, outro de pérolas e um estojo de prata para toalete feminina, desse tamanho, com coisas de toda (*Sic. (N. do R.)*), de sorte que até o rostinho dela, de Madona, ficou ruborizado.¹²

Finalmente, em *O Adolescente* (1875), na sala de estar da casa de Versílov, além das velhas fotos da família,

apesar de tudo conservavam-se em nossa casa restos de certo conforto antigo: na sala de visitas, por exemplo, havia uma sofrível lâmpada de porcelana, uma gravura grande e magnífica da Madona de Dresden e ali mesmo, na parede em frente, uma imensa e preciosa fotografia do portal de bronze da catedral de Florença.¹³

Trata-se de uma interessante referência biográfica. Dostoiévski também conhecia outras pinturas de Rafael. Em Florença, onde morou na Piazza Pitti entre 1868 e 1869, enquanto trabalhava na conclusão de *O Idiota*, ele teve a oportunidade de ver a *Madonna della Seggiola* (*Madona da Cadeira*) no palácio de mesmo nome.

Mas é em *Os demônios* (1873) que mais espaço é dedicado à Madona Sistina, embora no diálogo entre Varvára Petróvna, a

¹² Dostoiévski, 2009, edição eletrônica.

¹³ Dostoiévski, 2015, edição eletrônica.

mãe do protagonista Stavróguin, e Julia Mikháilovna, as duas mecenas dos artistas, a pintura pareça ter deixado de exercer seu fascínio sobre os intelectuais russos. Varvára Stavróguina conta que o velho escritor e professor Stepán Trofímovitch Verkhovénski tinha se prefixado de escrever sobre o estado das universidades alemãs contemporâneas e, aparentemente, mais algumas coisas sobre a Madona de Dresden. O comentário de Julia Mikháilovna é desolador:

“— Sobre a Madona de Dresden? Não é a Madona Sistina? Chère Varvara Pietrovna, passei duas horas diante desse quadro e saí frustrada. Não entendi nada e fiquei muito surpresa. Karmazínov também diz que é muito difícil entender. Hoje ninguém acha nada, nem russos, nem ingleses. Toda essa fama foi proclamada pelos velhos.¹⁴

Em outro trecho seguinte de *Os demônios*, fica mais evidente qual é a posição defendida por Dostoiévski, quando Varvára Petróvna declara a Trofímovitch que “hoje em dia ninguém mais se entusiasma com uma Madonna e ninguém perde tempo com ela, exceto os velhos que estão envolvidos com ela”:

— Precisamente sobre essa rainha das rainhas, sobre esse ideal da humanidade, a Madona Sistina, que na sua opinião não vale um copo ou um lápis.

— Então você vai ler sobre história? — admirou-se amargurada Varvára Pietróvna. — Só que não vão ouvi-lo. Você não sabe falar senão dessa Madona! Que gosto é esse de fazer todo mundo dormir? Pode estar certo, Stiepan Trofímovitch, de que estou falando unicamente no seu interesse. Seria outra coisa se você pegasse alguma historinha cortês medieval, breve porém interessante, tirada da história da Espanha ou, melhor dizendo, pegasse uma anedota e a completasse com outras, ou com palavras espirituosas de sua autoria. Ali havia suntuosos palácios, damas notáveis, envenenamentos. Karmazínov diz que seria estranho se você não lesse alguma coisa interessante ligada à história da Espanha.

— Karmazínov, aquele toleirão ultrapassado, procurando tema para mim!¹⁵

14 Dostoiévski, 2018, edição eletrônica.

15 *Ibidem*.

Para Dostoiévski, o fato de o encanto da obra-prima de Rafael não ter mais nenhum efeito sobre os novos intelectuais russos, inquietos donos de muito conhecimento, mas tristes e entediados por dentro, é sinal de uma decadência dos tempos. O passo é breve: essa classe intelectual formaria a categoria de intelectuais niilistas, que não tinham nada em suas almas e nenhuma beleza que fossem capazes de descobrir no mundo ou no cosmos como um todo. E quando Varvára Petróvna, humilhada em sua vaidade como patrona de um intelectual ultrapassado, repreende Trofímovitch por suas ideias antiquadas, para mortificá-lo, ela afirma:

— Não, foi isso mesmo, e ademais não havia por que vangloriar-se diante de mim, porque tudo isso é uma tolice e não passa de invencionice sua. Hoje ninguém, ninguém mais se encanta com a Madona nem perde tempo com isso, a não ser os velhotes incorrigíveis. Isso está provado.

— E já está até provado?

— Ela não serve para coisa nenhuma. Este jarro é útil porque nele se pode pôr água; este lápis é útil porque com ele se pode escrever tudo, mas ali o rosto de mulher é pior do que todos os outros rostos ao natural. Procure desenhar uma maçã e no mesmo instante ponha uma maçã de verdade ao lado — com qual das duas você ficará? Vai ver que não se enganará. É a isso que hoje se reduzem todas as suas teorias, a luz da livre investigação acaba de iluminá-las.¹⁶

A “imagem divina do grande ideal”, como Trofímovitch define, extasiado e aflito, a “Madona Sistina”, é insignificante para os modelos ideológicos da atualidade. O diálogo entre Varvára Petróvna Stavróguina e Trofímovitch parece profetizar o aforismo 73 “Pintura honesta”, de *Humano, Demasiado Humano*, de Friedrich Nietzsche (2016), em que o filósofo interpreta a pintura de Rafael como a reivindicação do artista dos objetos da fé eclesiástica, mantendo sua própria honestidade intelectual e artística, e vendo as duas figuras ao lado da Madona como as duas reações possíveis diante da beleza: a figura à esquerda, o velho, símbolo do crente acostumado a orar e interpretar com base em uma fé; e a figura à direita, o «não devoto», como contemplação pura e simples da beleza, sem nenhum

¹⁶ *Ibidem*.

componente sobre-humano. É justo afirmar que “A *Madona Sistina* de Rafael é uma pintura que misteriosamente reúne duas realidades que são, em muitos aspectos, muito distantes, a Europa Ocidental e a Rússia: nelas, os eventos históricos e o ambiente natural geraram paisagens da alma profundamente diferentes”.¹⁷ Dostoiévski intui que o problema levantado pela obra de Rafael não é apenas um problema estético, mas a própria concepção social do homem, a existência de Deus e seu relacionamento com a humanidade: o Renascimento (e, portanto, a civilização europeia), para os russos, não é apenas um problema social, mas também metafísico. De um lado, a exaltação do ego, e do outro, o forte conceito de povo; de um lado, o neopaganismo (mágico e sincrético) e do outro, a fé no cristianismo. Bianca Gaviglio se pergunta justamente o porquê de tal atração poderosa de Dostoiévski para com esse quadro em particular. Mas uma resposta definitiva poderia somente fechar os perímetros de uma solicitação poética, genial, talvez extremamente ligada a pulsões psicológicas. Para Dostoiévski está também muito claro que a “*Madona Sistina*” não é um ícone, mesmo que ele próprio tivesse uma cópia da tela, que ainda está pendurada em seu estúdio-museu, acima do sofá, em frente ao canto da capela, na casa-museu de São Petersburgo. Talvez possamos ousar dizer que a “*Madona Sistina*» é para Dostoiévski uma tela que indica, na consciência de um intelectual do século XIX, uma pintura-ícone: nem uma, nem outra, mas as duas em um enlace indissolúvel. Para o criador de *Crime e Castigo*, a mulher retratada na *Madona Sistina* não é o ícone da Mãe de Deus, não é digna de veneração, mas de contemplação leiga e cristã ao mesmo tempo.¹⁸ A beleza da *Madona* pode ser “lida” como uma arma de dois gumes: por um lado, exaltada como obra do homem ou, pelo contrário, reconhecida como uma dádiva celestial. A *Madona* de Dresden deixa espaço para Deus sob o véu da aparência de sua feminilidade que se aproxima do observador. É uma obsessão que

17 Gaviglio, 2020, p. 7, tradução nossa.

18 O tema das imagens e dos ícones em Dostoiévski é explorado, de modo exemplar, por Tatiana Kasátkina no capítulo “Crime e Castigo: O Ícone da Mãe de Deus, Fiadora dos Pecadores», do livro *Dostoevskij*, Milano, BUR Rizzoli, 2012.

parece ser bem captada na ambiguidade entre pintura e ícone descrita por Tarkóvski, em seu *Esculpir o Tempo*:

Quem ainda não escreveu sobre Rafael e a sua *Madona Sistina*? A idéia do homem que finalmente conquistou sua própria personalidade, em carne e osso, que descobriu o mundo e Deus em si mesmo e ao seu redor depois de séculos de adoração do Deus medieval, cuja contemplação o privara da sua força moral — diz-se que tudo isso encontrou concretização perfeita, coerente e definitiva nessa tela do gênio de Urbino. De certo modo, é possível que assim tenha sido. Pois a Virgem Maria, na configuração do artista, é, de fato, uma cidadã comum, cujo estado psicológico, tal como o vemos refletido na tela, tem sua base na vida real: ela está temerosa pelo destino do filho, oferecido em sacrifício aos homens. Embora tudo se dê em nome da salvação destes últimos, ele próprio está capitulando na luta contra a tentação de defender-se deles.¹⁹

3. Uma tela utópica?

A “Madona Sistina” foi por muito tempo rotulada como uma *Fenstergemälde*, uma “pintura-janela”, tanto pela localização original da obra (um altar de igreja) quanto pelo *trompe-l’oeil* que, num liminar do tempo e do espaço, separa e ao mesmo tempo une a esfera do finito (do visível) e a do eterno (do invisível). Nessa moldura “móvel”, é fácil pensar que o espectador esteja na frente de um ídolo, e não de um ícone.

A Virgem se move em direção ao observador como uma imagem próxima ao olhar dele, mas ao mesmo tempo manifesta sua distância, deixando ressoar seu conteúdo interno (teológico e humano, ao mesmo tempo). A “Madona Sistina” é uma tela “utópica” (e sabemos quão importante é a vertente utópica no caminho humano de Dostoiévski): trata-se de uma pintura emblemática, porque ela *apresenta* uma figura, uma imagem que não pode ser reduzida a um conteúdo representativo, mas deve ser captada pela sua diferença, isto é, o visível é ainda insuficiente, enquanto o invisível, em seu próprio ocultar-se, revela o desejo de uma redenção e de uma perfeição da

¹⁹ Tarkóvski, 1988, p. 54.

realidade. A «Madona Sistina» pode salvar se o observador enxerga nela não apenas o gênio humano, mas se permite que uma fissura possa se abrir para desvelar, como a cortina de um palco, o conteúdo da verdadeira Imagem das coisas. Assim, o espaço que Rafael mostra teatralmente na tela não é simplesmente um pano de fundo, mas é um meta-espaço que é aquele entre-lugar entre o mundo e o além. O quadro de Dresden representa uma imagem “sem lugar”. Ela é o ponto de encontro paradoxal entre o aqui e o além, o presente e o atemporal. Para Dostoiévski, a figura da Virgem não pode ser resumida ao ícone, pois ela é paradigmática de uma relação experimental renovada com o divino, que não é mais o totalmente outro, isolado em um espaço celestial, mas caminha em direção à humanidade, quase como se quisesse ultrapassá-la. Ela se move, em uma maravilhosa “suspensão ativa” – como se estivesse em um palco – entre a ascensão e a epifania, em uma dimensão que é, ao mesmo tempo, alienante e familiar, distante e próxima, oculta e manifesta. Com a “Madona Sistina”, em seu imponderável deslocamento para Dresden, ocorre também uma ruptura do uso da imagem no lugar prefixado: mas é justamente esse trânsito que fascina Dostoiévski, já que ele se insere em uma nova perspectiva paradoxal: aquela do “não-lugar”. É aqui o espaço do limite da tela, da Imagem, sempre pronta, apesar das circunstâncias, a ser passagem infinita e bidirecional de uma dimensão para a outra.

Mas aqui se insinua uma dúvida: será que a Virgem de Rafael não retoma as características das ninfas que tinham ocupado o ideal, antes religioso, do divino no Renascimento? Segundo Floriênski, Rafael continua sua busca atormentada de uma imagem da Virgem, da «Imagem» aproximando-se o máximo possível do modelo celestial, não por razões de satisfação estética, mas de devoção ardente. A “Madonna Sistina” não é uma nova Galatea. O rosto da Virgem parece humano, “demasiado humano”, como diria Nietzsche, para transcender o modelo humano na doçura celestial, na santidade da expressão e da pose. No lugar originário de comissão da obra, a “Madona Sistina” tinha que surpreender porque nela irradiara a irrupção da manifestação divina, da graça, no humano, o que

a torna um ícone do Ocidente. O modelo icônico da «Madona Sistina» foi retomado por Pavel Floriênski, que, em *A perspectiva inversa (Obratnaya perspektiva)*, escreve:

Dentre os outros quadros de *Rafael* mencionaremos *A visão de Ezequiel*. Aqui há vários pontos de vista e vários horizontes: o espaço da visão não está coordenado com o espaço do mundo terreno e coordená-los era decididamente imprescindível, caso contrário, aquele que está sentado sobre os querubins pareceria ser apenas uma pessoa que, a despeito das leis da mecânica, não cai do alto. (Neste quadro, bem como em muitos outros de Rafael, o equilíbrio de dois princípios, o perspectico e o não perspectico, é correspondente à coexistência tranquila de dois mundos, de dois espaços. Isto não surpreende, mas comove. É como se a cortina que separa um mundo do outro se abrisse silenciosamente à nossa frente e diante de nossos olhos surgisse não uma cena, não uma ilusão desse mundo, mas a verdadeira, embora invasora, outra realidade. Na Sistina Rafael oferece, por meio das cortinas abertas, a alusão para a propriedade de sua espacialidade.).²⁰

Dostoiévski tem percebido, de uma forma totalmente moderna e fora dos esquemas historicistas da arte, a complexidade conceitual e simbólica da obra de Rafael, que parece implicar a indefinição de uma rígida distinção entre espaço profano e espaço sagrado. Com seu exercício do olhar, não é apenas a pintura de Rafael que surpreende por sua capacidade de atrair o olhar de diferentes gerações, mas é o próprio Dostoiévski que cria novos palimpsestos interpretativos da obra, que fluirão muitos anos depois para as reflexões dramáticas e amargas de Vassili Grossman, que, como sabemos, retoma a “Madona Sistina” para propor uma reinterpretação histórica que continua a questionar o olhar do observador até hoje.

Se a falta parcial de perspectiva da “Madona Sistina” faz Floriênski pensar a possibilidade de ela ser um “ícone” à moda renascentista ocidental, a presença plástica das figuras corporais da Mãe e do Filho oferece ao espectador a visão do corpo, sua sacralidade, como sede do princípio divino, ou melhor, como uma criatura de Deus. É essa carnalidade que

20 Floriênski, 2012, pp. 72-74.

assombra Dostoiévski: isso não diminui o valor transcendente da obra, mas visibiliza o que estava invisibilizado nas pinturas bizantinas.

Na perspectiva de uma modernidade da “Madona Sistina” redescoberta ou confirmada por Dostoiévski, a tela de Rafael une a função alegórica com a função espiritual. A ela é confiado o papel de mediação entre o visível e o invisível. Não é um ícone, mas é um quase-ícone, aquele entre-lugar da imagem que talvez serviria a um abraço utópico entre a cultura visual ocidental e o sistema iconográfico russo-bizantino dos ícones.

Referências bibliográficas

BORI, P. C. **La Madonna di S. Sisto di Raffaello. Studi sulla cultura russa.** Il Mulino: Bologna 1990.

DE VECCHI, Pierluigi- Cerchiari, Elda. **I tempi dell'arte**, vol. 2. Milano: Bompiani, 1999.

DOSTOEVSKAJA, Anna Grigor'evna. **Dostoevskij, mio marito.** Trad. de Anna Milazzo Lipschütz. Milano: Bompiani, 2006, e-book.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e Castigo.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2009, e-book.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O Adolescente.** Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015, e-book.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os Demônios.** Tradução de Paulo Bezerra, São Paulo: Editora 34, 2018, e-book.

FLORIÊNSKI, Pavel. **A perspectiva inversa.** Trad. Neide Jallageas e Anastassia Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012.

GAVIGLIO, Bianca. **Raffaello, la Madonna Sistina e i russi.** Torino, Lindau, 2020.

GAZZOLA, Eugenio. **La Madonna Sistina di Raffaello - Storia e destino di un quadro.** Macerata: Quodlibet, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Umano troppo umano.** Vol. II, Milano, Adelphi, 2016, e-book.

TARKÓVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

GROSSMAN, V.S. “**Sistinskaia Madona**”, **Niéskolko petchálni dnei**. M., “Sovremiénik”, 1989. <https://www.lib.ru/PROZA/GROSSMAN/grossman19.txt> Acesso: 20 março de 2025.



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Possessões da escrita: a releitura
da ficção dostoievskiana por
J. M. Coetzee em *O mestre de
Petersburgo***

***Possessions of writing: J. M.
Coetzee's reinterpretation of
Dostoevsky's fiction in The Master
of Petersburg***

Autor: Antonio Maurício Martins Neto
Universidade Federal do Ceará
Fortaleza, Ceará, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025
Recebido em: 30/09/2025
Aceito em: 23/10/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.241628>

NETO, Antonio Maurício Martins.
*Possessões da escrita: a releitura da ficção dostoievskiana
por J. M. Coetzee em O mestre de Petersburgo.*
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 327-339, 2025



Possessões da escrita: a releitura da ficção dostoievskiana por J. M. Coetzee em *O mestre de Petersburgo*

Antonio Maurício Martins Neto*

Resumo: Nesse escrito se propõe uma análise comparativa das ressonâncias críticas e ficcionais entre a obra do escritor russo Fiódor Dostoiévski e o romance *O mestre de Petersburgo*, do escritor sul-africano John Maxwell Coetzee. Através de uma proposta de trabalho comparativa, buscou-se localizar identificações narrativas entre o romance citado e a amplitude da obra dostoievskiana no que tange à posição assumida pelos personagens ao longo da trama em questão. Desse modo, a investigação sublinhou que a partir dos personagens construídos por J. M. Coetzee no seu romance, há uma articulação e apropriação do dialogismo dostoievskiano pelos enunciados dos seus personagens que conduzem a trama a simular uma “possessão” ocorrida não pelo sentido denotativo desta palavra, mas sim pela sua utilização como metáfora no processo de escrita ficcional.

Abstract: This paper proposes a comparative analysis of the critical and fictional resonances between the work of Russian writer Fyodor Dostoevsky and the novel “The Master of Petersburg” by South African writer John Maxwell Coetzee. Through a comparative approach, the study sought to identify narrative connections between the aforementioned novel and the broader Dostoevskyan oeuvre regarding the positions assumed by the characters throughout the plot. Thus, the research highlighted that, based on the characters constructed by J. M. Coetzee in his novel, there is an articulation and appropriation of Dostoevskyan dialogism through the characters’ statements, leading the plot to simulate a “possession” that occurs not through the denotative meaning of this word, but rather through its use as a metaphor in the process of fictional writing.

Palavras-chave: Dialogismo; Polifonia; Escrita; Possessão; J. M. Coetzee

Keywords: Dialogism; Polyphony; Writing; Possession; J. M. Coetzee

Primeiras palavras

Com a “clássica” obra *Problemas da poética de Dostoiévski*,¹ Mikhail Bakhtin dedicou especial atenção a um aspecto da obra do escritor russo que seria decisiva para a consolidação da sua teoria da polifonia: a relativa liberdade e independência dos personagens do romance em relação ao escritor. Bakhtin identificou que na obra de Dostoiévski não importa o que uma personagem é no mundo, mas sim o que o mundo é para ela.² Como já fartamente divulgado no campo da crítica e da historiografia literária, tal ideia embasou um programa teórico maior de Mikhail Bakhtin, no qual este afirmou que as operações formais e narrativas de Dostoiévski apresentavam uma grande inovação (não sem predecessores importantes) para o romance moderno: com sua própria ficção e através da complexidade dos seus personagens, o escritor perturbou seu próprio plano monológico, constituindo assim uma obra “aberta”. Aberta porque “dialógica”. Segundo Bakhtin, tudo isso produziu uma ficção de heróis inacabados e que não podem ser resumidos a pré-julgamentos: ao mesmo tempo herói e vilão; louco e sensato; homens capazes de assassinar, mas também de dar sua vida pelo próximo. Longa seria

* Mestre em História Social pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Publicações relevantes: MARTINS, M. Loucura, tempo e escrita da história na ficção de José Alcides Pinto: o romance *Entre o sexo: a loucura, a morte* (1968). *Revista de Literatura, História e Memória*, [S. l.], v. 21, n. 37, 2025. DOI: 10.48075/rlhm.v21i37.34012. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/34012>. MARTINS NETO, Antonio Maurício; AUGUSTO, Carolina de Fátima Linhares. “O Eclipse da Razão”: a loucura em “Crime e Castigo”. *RUS* (São Paulo), São Paulo, Brasil, v. 12, n. 20, p. 238–259, 2021. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.190697. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rus/article/view/190697>. <http://lattes.cnpq.br/5833030423020496>; <https://orcid.org/0000-0003-2564-5676>; antoniomauriciomn@gmail.com.

1 BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

2 BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 63.

a lista a ser aqui citada, passando por Raskólnikov (*Crime e castigo*), Dmítri Karamázov (*Os irmãos Karamázov*) ou Nikolai Stravrógin (*Os demônios*), mas este não é o objetivo do presente escrito.

Este é na verdade o ponto de partida deste escrito: personagens articuladores de seus próprios discursos (ainda que tais liberdades e independências sejam relativas e nunca estejam fora do plano do autor, que é, afinal, quem escreve a ficção que se está lendo). Para um importante intérprete da obra bakhtiniana como Paulo Bezerra, esta construção de um universo polifônico no romance dostoievskiano só é possibilitada porque tanto o discurso *do* herói como o discurso *sobre* o herói existem em uma posição de abertura em face de si e do outro. Assim, a ficção dostoievskiana proporciona ao personagem ser sujeito de seu próprio discurso:

Como se vê, existe uma relação direta entre a criação artística e o ser-humano enquanto essência criadora, um criando a outra, dando significação, elucidando e complementando a outra. [...] o artista produz uma consciência nova, uma consciência outra, penetra nessa consciência, mas nela não se dissolve. Porque a ideia central do pensamento de Bakhtin é a ideia do outro, ideia da familiarização, do entendimento, do diálogo. [...] Para ele o autor é um demiurgo, é o sujeito que transforma a matéria bruta em discurso humanizado e assim dá vida a novas criaturas que só conseguem humanizar-se no ato da fala.³

É partindo desse *insight* crítico de Paulo Bezerra que o presente escrito objetiva pautar uma outra reapropriação, ou mesmo uma penetração na consciência do outro, feita desta vez pela via de uma metaficção, a partir da qual um escritor coloca a si mesmo e sua ficção no entremeio de Dostoiévski e do seu processo de escrita do romance *Os demônios*, durante o fim da década de 1860.

3 BEZERRA, Paulo. "Prefácio à segunda edição brasileira". Em: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002, p. XI.

A escrita como possessão

O objeto do presente estudo é a obra *O mestre de Petersburgo*,⁴ um romance escrito pelo escritor sul-africano John Maxwell Coetzee e publicado originalmente no ano de 1994. O livro tem como protagonista um outro escritor: Fiódor Dostoiévski, aparentemente ele é o “mestre” ao qual o título se refere. O livro aborda as andanças do escritor pela cidade de Petersburgo a partir de outubro de 1869 e seus encontros e desencontros com uma figura histórica: Serguei Gennadevicht Nietcháiev, o “enfant terrible” do anarquismo russo oitocentista. Outros personagens também são importantes na trama: Anna Serguêievna Kolenkina, uma mulher de meia idade que é a proprietária do quarto no qual Dostoiévski está hospedado; Matryona, filhinha de Anna; o juiz Maximov, que é o responsável por investigar a morte de Pável Alexandrovitch Isaev, o enteado de Dostoiévski, que fora encontrado morto em circunstâncias inconclusas.

Ao longo do livro acompanhamos as angústias do Dostoiévski ficcional de Coetzee em sua faceta mais cotidiana. Após um período morando em Dresden, onde ele estava estabelecido para fugir de seus credores (um fato biográfico do Dostoiévski real, fartamente documentado pelos seus biógrafos e por ele mesmo em publicações como *Diário de um escritor* e *Notas de inverno sobre impressões de verão*), ele se dirigiu a Petersburgo após ser comunicado da morte (ou assassinato?) de seu enteado, mudança esta que marca o início do romance.

De modo geral, as principais ideias abordadas ao longo da trama, pelas diversas falas, ações e acontecimentos, são: a dor da perda, o remorso, a revolução, uma certa experiência com o tempo e por fim um tipo de “destruição”. Narrado em terceira pessoa, o livro apresenta um narrador onisciente que, apesar de ter acesso total à intimidade emocional de cada um dos personagens, não dispõe de uma visão panorâmica da história que se conta – por exemplo: ao final o leitor não conhece uma verdade definitiva sobre a morte. Não sabemos se Pável, que

4 COETZEE, J. M. **O mestre de Petersburgo**. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

há um certo tempo se envolvera com grupos políticos radicais autointitulados “revolucionários”, se suicidara ou se fora assassinado e, se esse fora o caso, por quem? Pela polícia ou pela própria célula “revolucionária” a quem pertencia? São respostas que o narrador não fornece ao leitor.

Tais características impõem inclusive um olhar para a “dinâmica das formas” no romance de Coetzee. Pensando junto às proposições de Felipe Charbel,⁵ é importante citar que tal estado do enredo inconclusivo do romance é uma característica própria das formas literárias contemporâneas, isto é, de fins do século XX e início do século XXI. Atentando para tais dinâmicas, pode-se perceber transformações nas funções e nos elementos formais “tradicionais” do romance: o que convencionalmente se acha em romances de narradores oniscientes (em terceira pessoa) é uma modelação exata e clarificada sobre aspectos de suspense na trama, isto é, geralmente é revelado ao leitor o que de fato aconteceu, apesar das dúvidas dos personagens.⁶ Contudo, isto não ocorre no caso do romance de Coetzee. Pensando junto às proposições de Charbel, esta pode ser considerada uma marca distintiva a partir da qual tais transformações “[...] são amplas, e indicam novas formas de sensibilidade do tempo, características das sociedades contemporâneas. Justamente por isso: “As formas, aqui, sedimentam transformações nos próprios modos de experiência temporal”.⁷ Isto é, como um romance contemporâneo, *O mestre de Petersburgo*, se articula a partir de uma narração objetiva mas que não conduz a uma trama e desfecho igualmente clarificados, mas sim extremamente enigmáticos e indeterminados.⁸

5 CHARBEL, Felipe. “A ficção histórica e as transformações do romance contemporâneo”. Em: CHARBEL, Felipe; GUSMÃO, Henrique; MELLO, Luiza. **As formas do romance**: estudos sobre a historicidade da literatura. 1. ed. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016, p. 57.

6 Para se deter apenas a uma obra cara ao presente escrito pode-se falar no clímax do romance *Os irmãos Karamázov*, no qual o verdadeiro assassino do velho Fiódor Karamázov é revelado ao fim do romance, ainda que permaneça entre os personagens um clima de tensão e indefinição a respeito do assassinato.

7 CHARBEL, Felipe, *Op. Cit.*, p. 65.

8 É bem verdade que tais narrações e modelagens objetivas já haviam sido contrapostas em outros momentos a partir de diferentes exemplos da chamada “Literatura Ocidental”. Erich Auerbach foi um dos principais críticos a identificar isso em obras que na virada

O livro se desenvolve entre dois núcleos: um mais afetoso (mas não menos conturbado), com a senhoria Anna Sergueievna, com a qual ele desenvolve um romance, e outro mais agitado e negativo: os seus encontros com o revolucionário Nietcháiev. É sobre esse núcleo que gostaria de dar atenção.

O ponto de partida emocional de Dostoiévski na trama é o remorso que ele sente por ter abandonado seu enteado Pável. Isso ocorreu em decorrência da sua mudança temporária para a Europa, que por sua vez foi motivada pelo excesso de credores que o pressionavam na Rússia. Dostoiévski prometera a Pável que voltaria, mas isso não ocorreu a tempo suficiente para evitar o envolvimento deste com os grupos clandestinos e sua morte. Além disso, o distanciamento entre os dois já era algo consumado antes mesmo da viagem: “*Voltarei: a mesma promessa que fez quando levou o menino À escola pela primeira vez. Não vou abandoná-lo. E o abandonou*”.⁹ O enredo do romance se desenvolve a partir daí. Acompanhamos até o fim do livro Dostoiévski perseguindo diferentes formas de fazer reviver a proximidade que ele um dia teve com este rapaz que ele considerava como um filho: “Ele fica sentado no quarto do filho com o terno branco no colo, respirando suavemente, tentando se perder, tentando evocar um espírito que certamente ainda não abandonou as redondezas”.¹⁰ É diante das impossibilidades impostas pela morte, que Dostoiévski imagina que a literatura poderia trazer seu “filho” de volta. Este é talvez o principal problema desenvolvido pelo romance: a escrita como possessão. Dostoiévski quer trazer Pável de volta pelas suas próprias mãos que escrevem.

Como aponta a fortuna crítica de *O mestre de Petersburgo*, isso se dá principalmente a partir do desejo de Dostoiévski de escrever por cima dos escritos do enteado, que deixara junto a

do século XIX para o XX celebraram o triunfo na literatura de um momento qualquer do cotidiano, de modelagens subjetivas, de personagens inconclusivos e de uma verdadeira e nova requalificação temporal do romance. Nesse sentido, pode-se citar o exemplo marcante que Auerbach vê na obra de Virginia Wolf. AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 484.

9 COETZEE, J. M., *Op. cit.*, p. 11.

10 COETZEE, J. M., *Op. cit.*, p. 17.

seus pertences alguns cadernos e diários, onde podiam-se ler alguns contos e poesias que ele começara a compor:

A história siberiana de Pável ficou deturpada para ele, talvez para sempre, pela ridicularização de Maximov. Ele não pode fingir que o texto não seja juvenil e pouco original. Mas seria necessário tão pouco para inspirar-lhe vida! Sente a tentação de aplicar a caneta, cortar os longos trechos de sentimentalismo e doutrinação e acrescentar os toques vivazes que exige.¹¹

De acordo com as proposições de Rosiane Silva, esboçada no artigo “O mestre de Petersburgo: o crime, a roupa e a escrita”, a “escrita como possessão” foi gestada a partir do momento que Dostoiévski começou a alterar o texto de Pável, em um gesto profanatório que acabou por produzir um novo texto: um protótipo para o seu futuro romance *Os Demônios*¹² Já na interpretação da crítica Eneida Maria de Souza, no artigo intitulado “O espectro de Dostoiévski”, essa reescrita do diário de Pável, operada pelo Dostoiévski ficcional, funciona como um tipo de troca simbólica que proporciona o encontro dos dois, dando continuidade à vida do falecido enteado pela via da ficção. Para a autora, é justamente por isso que *O mestre de Petersburgo* representa uma tentativa metaficcional de espelhar ao avesso a poética literária dostoievskiana.¹³

Essa apropriação da obra de um escritor clássico operada pela escrita de J. M. Coetzee é avaliada por Raphaëlle Guidée, que no artigo “À espera dos fantasmas: *Foe* e *O mestre de Petersburgo*”, afirma: “Os romances de Coetzee se tecem em torno de um texto clássico primeiro que eles não param de designar como origem, ao mesmo tempo que exploram, na

11 A história siberiana de Pável ficou deturpada para ele, talvez para sempre, pela ridicularização de Maximov. Ele não pode fingir que o texto não seja juvenil e pouco original. Mas seria necessário tão pouco para inspirar-lhe vida! Sente a tentação de aplicar a caneta, cortar os longos trechos de sentimentalismo e doutrinação e acrescentar os toques vivazes que exige. COETZEE, J. M. *Op. cit.*, p. 210.

12 SILVA, Rosiane Viana. O mestre de Petersburgo: o crime, a roupa e a escrita. **Anais do SILEL** - Simpósio de Letras e Linguística. v. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

13 SOUZA, Eneida Maria de. O espectro de Dostoiévski. **IPOTESI – Revista de Estudos Literários**, Juiz de Fora, v.22, n.1, p. 51-57, jan./jun. 2018, p. 52.

diegese, as condições de enunciação imaginárias deste hipertexto".¹⁴ A autora sugere, portanto, que o romance *Os Demônios* retorna no texto de Coetzee sob uma forma perversa e que há na escrita deste uma dupla trapaça: 1) a traição do espectro de Pável feita pelo Dostoiévski ficcional, que utiliza do diário do enteado para compor uma nova obra (*Os Demônios*); 2) a traição da obra de Dostoiévski, cujo texto literário retorna alterado quando submetido à escrita de Coetzee. Portanto, Coetzee exercita a "escrita como perversão". Desse modo, o interessante de se pautar a seguir é que essa perversão, que é ao mesmo tempo um tipo de apropriação literária e uma leitura crítica, também é articulada pela inusitada imagem dos "enfants terribles" que Coetzee cristaliza na obra.

Nesse sentido, a imagem de Nietcháiev esboçada pelo narrador ao longo do romance se confunde com aquela que o personagem Dostoiévski tem sobre este "enfant terrible". Fica evidente em diferentes momentos que Dostoiévski possui verdadeira repulsa não só pelo líder do grupo Justiça Sumária do Povo, mas também por todos os seus integrantes. Além disso, a possibilidade de seu antigo enteado ter participado do grupo o aterroriza. Ainda em um diálogo com o investigador policial Maximov, Dostoiévski expõe pela primeira vez no romance a imagem que ele tem do "revolucionário":

Nietcháiev representa em primeiro lugar a destruição violenta de todas as instituições sociais, em nome de um princípio de igualdade; felicidade geral para todos, ou, senão, pobreza igual para todos. Não é um princípio que ele tente justificar. Na verdade, de modo geral ele parece desprezar as justificativas por serem perda de tempo, elucubração inútil.¹⁵

Já citada uma vez, a palavra "destruição" assume uma centralidade no vocabulário de Dostoiévski para tratar deste personagem que é o seu antagonista:

Ele se lembra de um panfleto intitulado *Catecismo de um revolucionário*, que circulou em Genebra como se fosse escrito por Bakunin, mas que era claramente de Nietcháiev, em

14 GUIDÉE, Raphaëlle. À espera dos fantasmas: Foe et O mestre de Petersburgo. **Revista Alere**, v. 3, n. 1, p. 09-09, 2010, p. 3.

15 COETZEE, J. M., *Op. cit.*, p. 39.

sua inspiração e até em suas frases. “O revolucionário é um homem predestinado”, começava. “Não tem interesses, nem sentimentos ou afeições, nem sequer um nome. Tudo nele é absorvido por uma única e completa paixão: a revolução. Nas profundezas de seu ser ele cortou laços com a ordem civil, com a lei e a moralidade. Continua a existir na sociedade apenas para destruí-la”. E mais adiante: “Ele não espera a menor piedade. Todos os dias está pronto para morrer”.¹⁶

Além do tópico da “destruição”, Dostoiévski também enquadra Nietcháiev em termos metafísicos, alegando que existe nele um certo tipo de “energia demoníaca”.¹⁷

Ainda na delegacia, junto de Maximov, ele afirma ao investigador que Nietcháiev não é simplesmente um caso de polícia que possa ser resolvido pelas autoridades seculares. Apesar de ser um movimento muito maior do que uma única pessoa, o “nietchaievismo” não é simplesmente uma ideia, mas sim um espírito “sombrio, ressentido e assassino”¹⁸ e que é muito antigo: o demônio Baal. Por fim, Dostoiévski sugere que Nietcháiev seja um “sensualista”,¹⁹ isto é, uma pessoa que age conforme as sensações e vontades do próprio corpo sem considerar a face espiritual das coisas do mundo. É essa forma de ser que lhe permite viver nas margens dos sentidos e transpor limites éticos e espirituais.

O dialogismo dostoievskiano em J. M. Coetzee

Pensando junto às proposições bakhtinianas sobre a obra de Dostoiévski, é fundamental considerar que, tão importante quanto as impressões dos outros sobre Nietcháiev, é a ideia que tem de si, algo que fica evidente nos encontros que ele tem com Dostoiévski. Esses encontros não ocorrem por mero acaso, pois, diversas vezes, diferentes membros da Justiça

16 COETZEE, J. M., *Op. cit.*, p. 62.

17 COETZEE, J. M., *Op. cit.*, p. 111.

18 COETZEE, J. M., *Op. cit.*, p. 47.

19 COETZEE, J. M., *Op. cit.*, p. 113.

Sumária do Povo buscam se encontrar com o escritor, na esperança da convencê-lo de que a polícia russa foi quem assassinou seu enteado e que os “revolucionários” precisam de sua ajuda, de um posicionamento público que revele isso para a sociedade russa.²⁰ É numa dessas vezes que Nietcháiev, o líder do grupo, expõe ao escritor seus planos revolucionários de demolição de bancos, bolsas de valores e ministérios czaristas. Até esse momento, o que se lê é o discurso corrente na obra de exposição de ideias revolucionárias. Entretanto, se soma a elas uma peculiar ideia que chega a soar satírica: uma “revolução sem teoria revolucionária” no que se poderia considerar uma antítese à máxima leninista. Eis as peculiaridades da representação do “enfant terrible” na ficção de Coetzee:

O povo sabe quem são seus inimigos, e o povo não desperdiça lágrimas com eles quando encontram seu fim! [...] Nós não somos complacentes, não choramos e não desperdiçamos nosso tempo com palavras inteligentes. Há coisas de que se pode falar e coisas que não se pode, que simplesmente devem ser feitas. Nós não falamos, não choramos, não pensamos interminavelmente nos dois lados das coisas, apenas fazemos! [...] Estamos cansados de inteligência. O tempo da inteligência está contado. A inteligência é uma das coisas que vamos nos livrar. O dia do povo simples está chegando. As pessoas simples não são inteligentes. As pessoas simples querem apenas que o serviço seja feito. [...].²¹

Há neste ponto da ficção de Coetzee uma evidente afluência com o dialogismo da obra dostoiévskiana. Considerando este momento em que a palavra é passada a Nietcháiev, temos a ficção de Coetzee produzindo uma consciência outra, relativamente independente do que fora exposto até o presente momento: o crescimento da suspeição de Dostoiévski sobre o grupo anarquista e seus membros. Isto deixa em suspenso na narrativa a possível causa da morte de Pável, característica já

20 Posicionamento este que não à toa evoca o poder da escrita: “Ofereço-lhe para usar a prensa antes de deixar Petersburgo. Seja o que o senhor queira dizer, podemos distribuir milhares de cópias em questão de horas. [...] Seu nome é respeitado especialmente entre os estudantes. Se o senhor estiver disposto a escrever, com seu nome verdadeiro, a história de como seu enteado perdeu a vida, talvez os estudantes saiam às ruas em revolta.” COETZEE, J. M., *Op. cit.*, p. 176.

21 COETZEE, J. M., *Op. cit.*, p. 104.

ênfatisada no início do presente escrito. Verifica-se aqui uma evidente estrutura e operação literária de mobilização de “signos” e “significados” como poderíamos dizer à luz das palavras e proposições do crítico René Welleck, para quem os romances são “Obras de arte, no entanto, não são simples somatórios de fontes e influências; são conjuntos em que a matéria-prima vinda de outro lugar deixa de ser inerte e passa a ser assimilada em uma nova estrutura”.²²

Contudo, o ponto fulcral colocado por este “enfant terrible” não é o tempo destrutivo da revolução, mas algo que ele revela sobre a vida pessoa de Pável: sua sentença a respeito da relação de pai e filho que Dostoiévski mantinha, ou ao menos achava que mantinha, com o enteado. Nietcháiev é, portanto, o veículo de uma verdade inconveniente para o escritor:

‘O senhor deveria se envergonhar de falar desse jeito’, diz Nietcháiev. ‘Pável Isaev foi nosso camarada. Nós fomos sua família quando ele não tinha família. O senhor viajou para o estrangeiro e o abandonou. Perdeu o contato com ele, tornou-se um estranho. Agora surge do nada e faz acusações loucas contra os únicos e verdadeiros parentes que ele teve no mundo’. Ele fecha o casaco no pescoço. ‘Sabe quem o senhor lembra? Um parente distante que aparece à beira do túmulo com sua mala, surge do nada para reclamar a herança de alguém que nunca viu. O senhor é primo em quarto grau, quinto grau de Pável Alexandrovitch, e não pai, nem sequer padrasto.’

É um golpe doloroso. Ele tenta passar por Nietcháiev, mas seu antagonista bloqueia a porta. ‘Não feche os ouvidos ao que estou lhe dizendo, Fiódor Mikháilovitch! O senhor perdeu Isaev e nós o salvamos. Como pode acreditar que tenhamos causado sua morte?’²³

Pável já era órfão de pai, quando Dostoiévski se casou com sua primeira esposa e o assumiu como enteado. Ainda em sua adolescência, sua mãe faleceu, fazendo com que ele ficasse sob os cuidados de Dostoiévski até alcançar a maioridade. Foi a partir dessa maioridade que a relação dos dois começou a

22 WELLECK, René. “A crise da literatura comparada”. Em: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania. (orgs.) **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

23 COETZEE, J. M., *Op. cit.*, p. 119.

desandar. As palavras de Nietcháiev são duras, provocam dor em Dostoiévski, quando ele tem de encarar a verdade dos fatos: que ao menos por algum momento Pável foi um dos camaradas de Nietcháiev. É a partir desse ocorrido que paira ao leitor a sensação de final não concluído, já que a angústia e a culpa que Dostoiévski sente ao longo do livro continua durante o final melancólico do livro, no qual o escritor parece ainda preso a tais sentimentos. Contudo, o estado emocional desse personagem não fica claro ao final, já que ele se empenha na escrita de um novo livro como reação a tudo o que lhe fora falado e a tudo o que sentiu nas semanas anteriores. Não poderia ser diferente: o livro é o romance *Os Demônios* e as vozes que o habitam são muitas.

Nesse sentido, retomamos a máxima de Mikhail Bakhtin descrita no início dessa investigação: na obra dostoiévskiana, não importa o que uma personagem é no mundo, mas o que o mundo é para ela e como isso se esboça em um diálogo onde muitas vozes falam. Para o crítico russo, o fundamental em tudo isso é que as falas e ações das personagens perturbam a possibilidade de existência de um plano monológico, isto é, a existência de liberdade e autonomia das muitas vozes, na obra de Dostoiévski, só é possível porque seus romances assumem uma “posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim”,²⁴ algo que pode levar à imprevisibilidade e falta de acabamento dos protagonistas e da própria narrativa. Eis a escrita profanatória de Coetzee. É desse modo que ele “entra na pele” de Dostoiévski, ou melhor, de sua ficção, assim como o Dostoiévski personagem entrou na pele de Pável. Em suma, possessões encenadas na narrativa.

Referências bibliográficas

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tra-

24 BAKHTIN, Mikhail. *Op. cit.*, p. 70.

dução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BEZERRA, Paulo. "Prefácio à segunda edição brasileira". Em: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHARBEL, Felipe. "A ficção histórica e as transformações do romance contemporâneo". Em: CHARBEL, Felipe; GUSMÃO, Henrique; MELLO, Luiza. **As formas do romance**: estudos sobre a historicidade da literatura. 1. ed. Rio de Janeiro: Ponteio, 2016.

COETZEE, J. M. **O mestre de Petersburgo**. Tradução de Luiz Roberto Mendes Gonçalves. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GUIDÉE, Raphaëlle. À espera dos fantasmas: Foe et O mestre de Petersburgo. **Revista Alere**, v. 3, n. 1, p. 09-09, 2010, p. 3.

SILVA, Rosiane Viana. O mestre de Petersburgo: o crime, a roupa e a escrita. **Anais do SILEL** - Simpósio de Letras e Linguística. v. 2, n. 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. O espectro de Dostoiévski. **IPOTESI – Revista de Estudos Literários**, Juiz de Fora, v.22, n.1, p. 51-57, jan./jun. 2018, p. 52.

WELLECK, René. "A crise da literatura comparada". Em: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania. (orgs.) **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

Ecos dionisiacos em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: O diálogo implícito entre Nietzsche e Bakhtin

Dionysian Echoes in Rabelais and His World: The Implicit Dialogue between Nietzsche and Bakhtin

Autores: Paulo Roberto Pedrozo Rocha /
Francisco Benedito Leite

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29

Publicação: Novembro de 2025

Recebido em: 04/05/2025

Aceito em: 23/06/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.241265>

ROCHA, Paulo Roberto Pedrozo; LEITE, Francisco Benedito
Ecos dionisiacos em A Cultura Popular na Idade Média e

no Renascimento: O diálogo implícito entre Nietzsche e Bakhtin.

RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 341-362, 2025



Ecos dionisiacos em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*: O diálogo implícito entre Nietzsche e Bakhtin

Paulo Roberto Pedrozo Rocha*
Francisco Benedito Leite**

Resumo: Este artigo investiga a presença do pensamento de Friedrich Nietzsche na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail Bakhtin, mesmo diante da ausência quase total de referências explícitas ao filósofo prussiano. Partimos do pressuposto de que, embora silenciada pelo contexto ideológico do stalinismo, a influência nietzschiana manifesta-se de forma velada na concepção bakhtiniana do carnaval. Para tanto, examinamos quatro eixos de análise: o contexto intelectual russo das primeiras décadas do século XX, elementos biográficos de Bakhtin que favorecem a recepção de Nietzsche, as aproximações teóricas já propostas por intérpretes ocidentais e, por fim, a leitura interna da obra. Os resultados apontam que categorias centrais do pensamento nietzschiano – como o dionisiaco, o eterno retorno e a crítica às hierarquias sociais – foram reelaboradas por Bakhtin a partir de sua perspectiva sobre a cultura popular, assumindo feições comunitárias e coletivas, em contraste com o individualismo aristocrático de Nietzsche. Concluímos que a relação entre ambos não deve ser entendida como mera coincidência temática, mas como diálogo implícito e criativo, que amplia a compreensão do carnaval bakhtiniano como categoria filosófica, estética e antropológica.

Abstract: This article investigates the presence of Friedrich Nietzsche's thought in Mikhail Bakhtin's *Rabelais and His World*, despite the almost complete absence of explicit references to the German philosopher. We assume that, although silenced by the ideological context of Stalinism, Nietzschean influence is covertly manifested in Bakhtin's conception of carnival. To this end, we examine four analytical axes: the Russian intellectual context of the early twentieth century, biographical elements of Bakhtin that favored the reception of Nietzsche, theoretical connections already suggested by Western interpreters, and finally, the internal reading of the work itself. The results indicate that central categories of Nietzschean thought—such as the Dionysian, the eternal return, and the critique of social hierarchies—were reworked by Bakhtin from the perspective of popular culture, taking on communal and collective features in contrast to Nietzsche's aristocratic individualism. We conclude that the relation between the two thinkers should not be understood as mere thematic coincidence, but as an implicit and creative dialogue that broadens the understanding of Bakhtin's carnival as a philosophical, aesthetic, and anthropological category.

Palavras-chave: Bakhtin; Nietzsche; Carnaval; Dionisiaco; Cultura popular
Keywords: Bakhtin; Nietzsche; Carnival; Dionysian; Popular culture

Introdução

Tendo elegido o carnaval como procedimento hermenêutico para a compreensão das formas de riso, corporalidade e subversão social na cultura ocidental, a obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail Bakhtin, constituiu-se como uma interpretação significativamente original. Embora esse livro não mencione diretamente Friedrich Nietzsche, podemos perceber, por meio de uma leitura comparativa atenta, que seu pensamento atravessa a reflexão bakhtiniana.

O fato de Nietzsche não ter sido citado pode ser explicado pelo contexto histórico em que Bakhtin viveu e produziu sua obra. A União Soviética, sob o regime stalinista, impôs um rígido controle ideológico à produção acadêmica, e pensadores supostamente associados à expressão do pensamento burguês, como Nietzsche, eram rejeitados e até proibidos. Nesse cenário, tanto a omissão de referências, quanto o recurso das alusões ou menções cifradas tornou-se uma estratégia para a sobrevivência dos intelectuais nesse ambiente.

Mesmo assim, observamos que categorias centrais do pensamento nietzschiano – como o dionisiaco, o eterno retorno e a crítica às hierarquias sociais e à metafísica –, reelaboradas em termos coletivos e populares, são perceptíveis na obra de Bakhtin. Se Nietzsche celebrou a dimensão trágica e aristocrática da vida, Bakhtin traduziu esses elementos, vertendo-os

* Doutor, Mestre e Bacharel em Filosofia pela Universidade de São Paulo. <http://lattes.cnpq.br/0932203074696609>; <https://orcid.org/0000-0002-9116-6764>; philia_pr@yahoo.com.br

** Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo e em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestre em Ciências da Religião pela Universidade Metodista de São Paulo. Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo e em Teologia pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. <http://lattes.cnpq.br/4792902780559384>; <https://orcid.org/0000-0002-7295-6285>; ethnosfran@hotmail.com.

para a linguagem do universo da festa, do grotesco e da cultura popular.

A aproximação entre ambos, portanto, não deve ser entendida como um paralelismo meramente temático, mas como um diálogo implícito e criativo. A análise comparada de suas obras revela tanto convergências quanto tensões, mas sobretudo indica que Bakhtin soube ressignificar Nietzsche a partir de sua própria realidade histórico-cultural.

Neste artigo, propomos examinar a presença do pensamento nietzschiano em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* por meio de quatro procedimentos: verificação do contexto intelectual russo do início do século XX; revisão sobre alguns aspectos biográficos de Bakhtin; aproximações teóricas sugeridas por diferentes intérpretes de Bakhtin; e, por fim, leitura e verificação do tema na obra discutida. Com isso, buscamos contribuir para uma compreensão mais ampla das conexões entre esses dois pensadores e para a valorização do carnaval bakhtiniano como categoria filosófica, estética e antropológica.

1. A presença de correntes filosóficas alemãs em Bakhtin

No presente ensaio, nossa abordagem se realiza em torno da discussão sobre a possibilidade de relação entre o pensamento de Mikhail Mikháilovich Bakhtin e Friedrich Nietzsche na obra *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*.¹ Partimos do pressuposto de que, mesmo sem nunca ter sido citado nesse livro, o pensamento de Nietzsche é fundamental para a obra mencionada.

Há motivos suficientemente evidentes para justificar porque Bakhtin não citou Nietzsche nenhuma vez, apesar de ter se baseado em sua obra. Estamos nos referindo à política de controle ideológico imposta na União Soviética no período stalinista, que proibia o acesso a expressões culturais e

¹ Bakhtin, 2010.

intelectuais consideradas burguesas e cosmopolitas. Trata-se do “Realismo Socialista”,² que exigiu que pensadores e acadêmicos utilizassem estratégias de ocultamento de suas referências bibliográficas para garantir a própria sobrevivência.

Autores como Craig Brandist,³ Brian Poole⁴ e Anthony Wall⁵ indicaram uma variedade de autores cujos pensamentos se fazem presentes nos livros de Bakhtin, apesar de não terem sido citados. Destaca-se a importância fundamental de Ernst Cassirer em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, indicada por esses pensadores, embora não conste nenhuma referência clara a ele no texto de Bakhtin.

Com base nesses autores, reconhecemos que há outras obras, além da de Cassirer, igualmente ou mais importantes para a fundamentação teórica de *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Podemos mencionar, por exemplo, *A Cultura do Renascimento na Itália*, de Jakob Burckhardt,⁶ os dois volumes de *A história da autobiografia na Antiguidade*, de Georg Misch,⁷ e o texto “O que é progresso?”, de Nicolau Konstantinovitch Mikháilovski.⁸ No entanto, indicamos que o pensamento de Nietzsche também está presente entre essa variedade de autores e, embora não tenha sido reivindicado com tanta frequência, também é significativamente importante para a compreensão do livro de Bakhtin.

Além disso, é bom esclarecer que a afirmação sobre a relevância da filosofia alemã para a obra de Bakhtin não significa que ignoramos a importância que tiveram tantos autores soviéticos, como é o caso do já mencionado Mikháilovski, mas,

2 Clark, 2001, p.174-183.

3 Brandist, 1997.

4 Poole, 1998, p.537-579.

5 Wall, 2010, p.9-28.

6 Burckhardt, 2009.

7 Misch, 2019, 1998.

8 Mikháilovski, 1982.

além dele, Nikolas Marr,⁹ Gustav Shpet,¹⁰ Peter Lavrov¹¹ e vários outros, sobretudo os que estavam relacionados com o estudo do Folclore russo.

Brandist, Poole e Wall indicaram que as principais correntes da filosofia alemã eram rejeitadas pelo Realismo Socialista e por isso não eram bem-vindas no contexto acadêmico da União Soviética por serem consideradas expressão de pensamento burguês. Apesar dessa rejeição, Frederick Copleston¹² e Lesley Chamberlain¹³ afirmam que foi o pensamento alemão, em suas diversas manifestações, que exerceu a influência mais determinante sobre a cultura russa no aspecto filosófico.

Conforme mencionado, na União Soviética, no período stalinista, havia uma rejeição a correntes filosóficas como Romantismo, Idealismo e Fenomenologia por serem consideradas expressões do pensamento burguês. Nesse caso, tanto mais hostil era o tratamento dado à obra do pensador Friedrich Nietzsche, que era abertamente aristocrático. Logo, a omissão de citações, referências e alusões à obra do pensador é facilmente justificada, conquanto a utilização das demais filosofias já eram omitidas em muitos casos. Ainda mais decisiva, nesse aspecto, foi a proibição da leitura e a retirada das obras de Nietzsche das bibliotecas da União Soviética sob o regime bolchevique.¹⁴

Assim, parece perfeitamente compreensível que um estudioso da época, como era o caso de Bakhtin, que supostamente buscava remissão da acusação de cosmopolitismo, não fosse se arriscar a citar certos filósofos, entre os quais certamente estaria o nome de Nietzsche. Mas, além do risco que se corria em pronunciar o nome desse filósofo, Mazour-Matusevich acrescenta que havia falta de reconhecimento com a dívida teórica que se tinha com Nietzsche no contexto da União Soviética.

9 Cf. Brandist, Craig, 2005..

10 Cf. Ponzio, 2008.

11 Cf. Brandist, 2012.

12 Copleston, 2024.

13 Chamberlain, 2022.

14 Mazour-Matusevich, 2009.

Pode-se dizer, portanto, com base nos trabalhos de Brandist, Poole e Wall, que já ficaram evidentes os usos velados que Bakhtin fez de vários filósofos alemães em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. No entanto, a discussão sobre o uso que Bakhtin fez de um autor em particular, Friedrich Nietzsche, nesse mesmo livro, ainda não chegou no mesmo nível de aceitação. Isso ocorre porque, de certo ponto de vista, as perspectivas de Nietzsche e Bakhtin são antagônicas. Enquanto um enfatiza o individualismo, o outro, a coletividade; um valoriza a aristocracia, o outro, o povo; um celebra os valores elevados, enquanto o outro, a cultura popular.

A princípio, propor uma relação entre Nietzsche e Bakhtin pode soar como associar o insociável, mas uma leitura comparada das obras dos dois autores, feita com rigor e o conhecimento do contexto intelectual russo e soviético durante as primeiras décadas do século XX, pode oferecer compreensões diferentes sobre a relação existente entre essas obras.

2. Presença do pensamento de Nietzsche em Bakhtin

Procederemos de três modos para propor a relação existente entre o pensamento de Nietzsche e *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, de Bakhtin. Primeiro, a partir da apresentação do contexto intelectual russo no começo do século XX; segundo, com base em informações biográficas do autor, todavia inseridas no contexto intelectual russo do século XX; e terceiro, apontando a relação teórica entre os intelectuais; e por fim, verificando a referida relação entre os pensadores a partir da interpretação da obra.

2.1. Nietzsche no contexto intelectual russo no início do século XX

No artigo “Nietzsche’s influence on Bakhtin’s Aesthetics of Grotesque Realism”, Yelena Mazour-Matusevich informa sobre o status de Nietzsche no contexto intelectual russo nas

primeiras décadas do século XX. Tamanha era a importância de Nietzsche, que a estudiosa chega a falar em “onipresença de Nietzsche na vida cultural russa”.¹⁵

A afirmação realizada por Mazour-Matusevich é justificada com base no interesse que tinham em Nietzsche tanto os intelectuais mais reconhecidos da época quanto as apropriações do pensamento nietzschiano que eram realizadas em círculos não acadêmicos, por pessoas que não eram filósofos profissionais.

Quanto aos primeiros, podemos mencionar os nomes de Alexander Block, Viacheslav Ivanov, Andrei Bely, Serguei Bulgakov – para citar apenas os mais conhecidos no Ocidente – que foram chamados de geração de prata. Entre os círculos não acadêmicos, a autora menciona “híbridos estranhos”, que abordavam e interpretavam as ideias de Nietzsche a seu próprio modo, manipulando quando necessário e abandonando ou ignorando o restante de seu pensamento.

Caryl Emerson explicou que, no contexto da União Soviética em que Bakhtin viveu, “O nietzscheísmo coexiste com um renascimento cristão peculiarmente russo e comunalista”.¹⁶ Ainda que em outro texto de sua autoria tenha expressado também que no carnaval bakhtiniano “[...] não há nenhum traço daquele elemento impessoal, violento e maniaco associado a algumas variantes nietzschianas do impulso dionisíaco”.¹⁷

Além disso, Emerson explica a importância de Nietzsche para o carnaval de Bakhtin a partir de uma complexa teoria que o constitui como um filósofo humanista da religião:

Para ter certeza, Bakhtin não é todo de uma só peça. Durante seu período de carnaval, ele parece ter se reconectado ao corpo dionisíaco coletivo extático, àquele aspecto da Ideia Russa que tanto inspirou alguns dos eslavófilos na década de 1840, os simbolistas na virada do século e os folcloristas socialistas-realistas na década de 1930 stalinista. Mas em ambos os lados desse período de carnaval utópico,

¹⁵ *Idem*, p.2.

¹⁶ Emerson, 1990, p.111.

¹⁷ Emerson, (s/d), p.104.

Bakhtin se qualifica como um filósofo humanista da religião que revisou tanto quanto endossou na fé de sua infeliz pátria.¹⁸

Veja que a autora compreende que o dionisismo é a origem da inspiração de várias expressões culturais que foram determinantes para Bakhtin, como é o caso, por exemplo, do eslavofilismo, simbolismo e folclorismo. Esse ecletismo proporcionou a Bakhtin o surgimento do carnaval, que, em certo aspecto, pode ser compreendido como conceito de filosofia da religião.

De acordo com Mazour-Matusevich, as diferentes formas como se apropriavam do pensamento de Nietzsche proporcionou compreensões significativamente distintas de sua obra na Rússia. Como, por exemplo, na leitura do Zaratustra, que por um lado era entendida de uma perspectiva individualista, e por outro, com base na mesma leitura, era compreendida como a perda de si na coletividade com base no êxtase dionisíaco.

O exemplo dado pela estudiosa que me pareceu mais curioso, entre as leituras distintas – às vezes opostas – feitas sobre a obra de Nietzsche na Rússia antes da revolução, foi a valorização do paganismo inspirado no filósofo, que segundo Sapronov tinha mais a ver com a Rússia do que o cristianismo ortodoxo. Em contraposição a essa leitura, Nikolai Berdiaev associou o conceito teológico da *sobornost* ao pensamento de Nietzsche. Esse é um complexo termo da teologia ortodoxa russa que se refere – para dizer muito abreviadamente – à conciliaridade, à comunhão orgânica. Embora esse termo tenha sido relacionado com Nietzsche, Vladimir Soloviev, que foi um dos principais intelectuais a discutirem o conceito, era abertamente crítico ao nietzschianismo.

2.2. Nietzsche na biografia de Bakhtin

Katerina Clark e Michael Holquist¹⁹ são os autores da primeira biografia intelectual de Bakhtin, que foi alvo de muitas

18 Emerson, 1990, p.125.

19 Clark; Holquist, 2004.

críticas desde os anos que se seguiram à sua publicação, por isso utilizamos essa obra com certa cautela. No entanto, a afirmação quanto à importância do filólogo Tadeusz Zielíński para a formação intelectual de Bakhtin parece razoavelmente confiável, ainda que tenhamos que ler criticamente a afirmação sobre a proximidade de Bakhtin com este professor.

Nesse caso, importa-nos dizer que o polonês Tadeusz Zielíński (Skrzypczyńce, 1859 – 1944, Schondorf am Ammersee [Alemanha]) foi um eminente filólogo nietzschiano, professor na Universidade de Petrogrado. Suas traduções das tragédias gregas para a língua russa e seus trabalhos sobre cultura clássica trouxeram-lhe grande prestígio, inclusive internacional, e até hoje são uma referência para a sua área de estudo.

Clark e Holquist afirmam que Zielíński foi mentor de Bakhtin e apresentam uma relação muito próxima entre os dois. Independentemente da veracidade dessas afirmações, o simples fato da existência de um professor nietzschiano de estudos clássicos dessa envergadura na contemporaneidade de Bakhtin (fato historicamente atestado) é suficiente para ter exercido influência significativa sobre o pensador russo mesmo que o contato tenha sido indireto, isto é, apenas por meio da leitura de seus livros.

Não ignoremos que, se, por um lado, resta dúvida quanto a Zielíński ter sido, de fato, professor de Mikhail Bakhtin, não resta nenhuma dúvida quanto ao fato de ele ter sido professor de seu irmão Nikolai Bakhtin, que posteriormente foi docente universitário em Birmingham, Inglaterra.

Como mencionado, depois da revolução, as obras de Nietzsche foram retiradas das bibliotecas e sua leitura foi proibida, mas um autor cujas ideias circularam tanto no contexto cultural russo não pôde ser suprimido de modo tão compulsivo. Os círculos não acadêmicos, como os que discutiam Nietzsche, continuaram a existir, em alguns casos, como grupos secretos. Embora não haja evidência, é razoável que Bakhtin tenha discutido a obra nietzscheana com frequência em círculos intelectuais marginais, uma vez que se reconhece que ele foi atuante nesses grupos filosóficos e filosófico-religiosos ao longo de sua vida.

2.3. Relação teórica entre Nietzsche e Bakhtin

Não foram poucos os estudiosos que relacionaram os pensamentos de Nietzsche e Bakhtin com base em intuição ou pela semelhança de temas, ainda que a relação proposta não tenha sido contextualizada historicamente. Desde o contexto da União Soviética até a nossa contemporaneidade, há uma variedade de correlações teóricas propostas entre os dois pensadores.

Dada nossa dificuldade em acessar materiais em língua russa, restringimo-nos a abordar a relação entre Nietzsche e Bakhtin no Ocidente, mas de acordo com o artigo de Mazour-Matusevich,²⁰ Vadim Kozhinov e Serguei Bocharov, que estão entre os primeiros a discutir a obra de Bakhtin, e que fizeram comparações discretas entre sua reflexão teórica e Nietzsche.

Quanto à relação entre Nietzsche e Bakhtin percebida em estudos produzidos no Ocidente, podemos começar por Julia Kristeva, que afirmou:

O dionisismo nietzschiano seria comparável ao cinismo dessa cena carnavalesca que destrói um deus para impor leis dialógicas. Tendo exteriorizado a estrutura da produtividade literária refletida, o carnaval inevitavelmente traz à tona o inconsciente que subentende essa estrutura: o sexo e a morte.²¹

Apesar das dificuldades para situar essas afirmações dentro do pensamento de Bakhtin, o excerto citado de Kristeva²² é importante porque mostra que uma das primeiras interpretações do intelectual russo para o Ocidente já percebia a proximidade entre o dionisismo nietzschiano e o carnaval bakhtiniano.

Eleazar Mielietinski, em *A Poética do Mito*,²³ fez uma comparação sucinta entre a dicotomia presente tanto na teoria da cultura nietzschiana quanto na bakhtiniana. Apesar de breve, essa comparação destaca aspectos importantes que podem

²⁰ Mazour-Matusevich, 2009.

²¹ Kristeva, 2012, p.156.

²² *Idem*.

²³ Mielietinski, 1987.

não ter sido expandidos pelo fato de que esse autor também escreveu durante o período stalinista.

Robert Stam,²⁴ que foi outro intérprete da obra de Bakhtin, também fez questão de comparar o pensador russo com o filólogo prussiano. No entanto, ele fez questão de apontar as semelhanças e as diferenças entre as teorias de ambos, dionisismo e carnaval. Assim, aponta que as teorias de ambos os pensadores se assemelham por causa das características de ritual e catarse que as fazem funcionar como válvula de escape. Mas, em seguida, opõe o individualismo de um ao igualitarismo de outro, o interesse pelo superior e pelo trágico contra o interesse pelo popular e pelo cômico, e conclui afirmando: “Em suma, Bakhtin não compartilha o elitismo consumado de Nietzsche”.²⁵

Em “O carnaval como mito”, Francisco Leite²⁶ compara excertos de *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, de Bakhtin, “A visão dionisíaca do mundo”, de Nietzsche, e “Mefistófeles e o Andrógino”, do historiador das religiões Mircea Eliade.²⁷ A comparação não foi acompanhada por uma contextualização histórica, pois a proposta pretendia apontar diferentes teorias do carnaval, ou seja, diversas compreensões sobre o fenômeno do carnaval, mesmo que não tivessem relações imediatas.

Mazour-Matusevich informa que a ideia de seu estudo sobre a relação entre Nietzsche e Bakhtin surgiu de um reconhecimento intuitivo de ‘melodias nietzschianas’ nos escritos de Bakhtin, em particular em *Rabelais e seu Mundo*.²⁸ A estudiosa cita vários trechos da obra de Nietzsche e compara com um excerto da obra de Bakhtin. Os paralelos apontados por Mazour-Matusevich são *instigantes para* a sua proposta, que,

²⁴ Stam, 1992.

²⁵ *Idem*, p.46.

²⁶ Leite, 2018, p.13-34.

²⁷ Eliade, 1999.

²⁸ Mazour-Matusevich, 2009, p.2. Observe que *Rabelais e seu Mundo* [*Rabelais and his World*] é o título que *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* recebeu em inglês.

só depois de fazer as comparações, procede com a contextualização de Nietzsche no ambiente intelectual russo e soviético.

Conforme aponta Mazour-Matusevich, a proximidade entre as obras de Nietzsche e Bakhtin pode ser percebida a partir de sua afinidade temática:

Os temas do Quarto Livro [de Zaratustra] são muito semelhantes aos descritos por Bakhtin (a realização de uma grande refeição; paródia de festivais religiosos, muitas vezes centrados na adoração de um asno; uma competição de canções; a inversão de papéis hierárquicos; o cumprimento da profecia; canto cômico; humor físico e a ênfase na sexualidade; e uma ênfase no estrato inferior do corpo, especialmente nas partes que se abrem ou se projetam para o mundo).²⁹

Em *Materialismo*, Terry Eagleton também faz uma discreta comparação entre Nietzsche e Bakhtin ao afirmar: “Existem antifilósofos extravagantes, que acham que sua missão é depreciar a autoimportância pomposa do pensamento, envergonhando-o com o volume grosseiro do corpo (Nietzsche, Mikhail Bakhtin)”.³⁰

No entanto, mais importante que isso é o conceito “materialismo somático”, proposto por Eagleton³¹ para abordar a teoria de vários pensadores de diversas épocas, ambientes e perspectivas significativamente diferentes. Tamanha é a abrangência do conceito que nele estão inclusos Nietzsche e Marx, pois, apesar do antagonismo existente entre esses pensadores em certos aspectos amplamente reconhecidos, ambos compartilham a perspectiva materialista perceptível no conhecimento prático e baseada no corpo, desconfiança dos consolos do idealismo, compartilhamento de perspectivas historicistas e rejeição à religião instituída.

Mesmo que Bakhtin não tenha sido citado na parte do livro em que Eagleton apresenta as expressões de “materialismo somático”, parece certo que esse conceito é perfeitamente convergente com o pensamento de Bakhtin, sobretudo em A

²⁹ *Idem*, p.2

³⁰ Eagleton, 2023, p.92.

³¹ *Idem*.

Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. Em sua tese de doutorado, Francisco Leite se propôs a apresentar as expressões do “materialismo somático” na referida obra de Bakhtin, tendo assim demonstrado sua aplicabilidade.

Desse modo, observa-se, pelo menos, que tanto Nietzsche quanto Bakhtin refletem sobre a corporeidade, ambos apontam o abandono dos antigos mitos e rituais como causa da alienação ou decadência da humanidade e ambos apresentam a comicidade, como se pode ver no quarto capítulo de *Assim falou Zaratustra*, na paródia que se faz da crença religiosa.

2.4. Relação entre Nietzsche e Bakhtin em *A Cultura Popular*...

Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, o nome de Nietzsche surge apenas em uma nota de rodapé, numa referência ao livro de Beda Alleman, *Ironia e Poesia*,³² que analisa as formas do riso em diversos autores, incluindo Nietzsche. Ainda assim, é plausível interpretar que certas referências de Bakhtin a Heráclito possam ser, na verdade, alusões indiretas ao filólogo prussiano, que exaltou o pré-socrático em sua obra *Ecce Homo*.³³

Um exemplo significativo dessa possível alusão está logo no início do terceiro capítulo do livro de Bakhtin, cuja epígrafe é composta por três linhas atribuídas a Heráclito de Éfeso: “O tempo é uma criança que brinca e move os peões. Ele sempre tem a supremacia”. Independentemente das diversas interpretações possíveis para esse fragmento heraclítico, o conceito de tempo – sujeito dessa sentença – torna-se um eixo temático recorrente ao longo do capítulo da obra de Bakhtin.

Essa escolha da epígrafe parece estar alinhada ao conteúdo do capítulo III, mas não se limita a ele. Em “As formas e imagens da festa popular na obra de Rabelais”, é possível perceber que o pensamento de Friedrich Nietzsche perpassa o texto, ainda que de maneira implícita. Heráclito, nesse contexto,

32 Não tive acesso a essa obra. Apenas a menciono porque está no livro de Bakhtin.

33 Nietzsche, 2008.

pode ser entendido como uma chave de leitura esopiana, especialmente considerando que Nietzsche era persona *non grata* durante o regime stalinista na União Soviética. Desse modo, Bakhtin só poderia fazer menção ao filósofo de maneira cifrada, por isso recorreu a um de seus pensadores favoritos da Antiguidade.

Tendo isso em mente, a afinidade existente entre o “eterno retorno heraclitiano”, que é tão valorizado por Nietzsche em *Ecce Homo*, e o conceito de “tempo alegre” de Bakhtin não deve ocorrer por mera coincidência. Antes estão diretamente relacionados, porque Bakhtin se fundamentou em Nietzsche.

Assim, quando Bakhtin escolhe um fragmento de Heráclito como epígrafe, ele parece dialogar com o eterno retorno nietzschiano.³⁴ Dessa forma, a visão linear, progressiva e teleológica da história – típica de historiadores alemães como Burckhardt e Misch³⁵ – é, ao menos nesse ponto, substituída por uma perspectiva cíclica.

Essa concepção é reforçada pela cosmovisão carnavalesca que Bakhtin apresenta. O carnaval, que opera por meio da linguagem mítica, suspende a percepção fragmentada que os modernos têm do tempo, dando lugar ao eterno retorno de caráter heraclitiano-nietzschiano, no qual a realidade se repete de forma contínua e invariável.

Bakhtin descreve o “tempo alegre” como aquele dos banquetes, da abundância de comida e bebida, da corporalidade exaltada e das festividades – definido sobretudo pelo carnaval. É esse o tempo que vale a pena ser vivido eternamente. Esse “tempo alegre” representa também a vivência comunitária, manifestada em experiências coletivas como a *artel*,³⁶ que resgata, ainda que brevemente, a experiência da comunidade primitiva.

A escatologia apresentada por Bakhtin está alicerçada em fundamentos materialistas, por isso não assume uma estrutura

34 Misch, 2019; 1998.

35 Misch, 2019; 1998.

36 *Artel* é um tipo de associação cooperativa que existia na Rússia pelo menos desde o Medievo.

dualista, como a do cristianismo ocidental que aguarda a futura irrupção do Reino de Deus no mundo material. Ao contrário disso, ela se concretiza nas raras, mas tangíveis, manifestações de vida comunitária. Embora efêmeros, esses momentos são reveladores de uma existência plena, que vale a pena ser vivida – não no sentido socrático, mas no sentido do eterno retorno de Nietzsche, uma ideia que Bakhtin incorpora por meio do conceito de “tempo alegre”.

Além da epígrafe mencionada, há pelo menos duas referências indiretas em Bakhtin que se conectam a mitos dionisíacos, usados para ilustrar os efeitos da obra de Rabelais. Uma delas menciona a “transformação do sangue em vinho”,³⁷ a outra remete à morte por esquartejamento de Penteu.³⁸

Outros trechos também contêm referências simbólicas que evocam rituais agrários ligados a Dioniso/Baco. Esses mitos, centrados em processos de transformação, esquartejamento e deglutição, bem como em morte e renascimento, são todos temas recorrentes em Nietzsche, pois estão relacionados com mitos de Dioniso.

Ao longo de *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, Bakhtin também menciona repetidamente as saturnais romanas, que têm vínculos diretos com os festejos dionisíacos, mesmo considerando as transformações que sofreram após o período helenístico. Assim, embora Nietzsche nunca seja citado diretamente, a presença simbólica de Dioniso – figura central em sua filosofia – é evidente na obra de Bakhtin.

Frente à crítica de que a visão elitista de Nietzsche poderia conflitar com a perspectiva socialista presente em Bakhtin, é possível argumentar que tal leitura não se sustenta em todos os textos do pensador prussiano. *A Visão Dionisíaca do Mundo*,³⁹ por exemplo, oferece interpretações mais compatíveis com a abordagem bakhtiniana. Mesmo obras como *Assim falou Zaratustra*, se lidas em nível narrativo, permitem

37 Bakhtin, 2010, p.182.

38 *Idem*, p.233.

39 Nietzsche, 2005.

aproximações interpretativas coerentes com o pensamento de Bakhtin, tendo destaque, sobretudo, o quarto capítulo do livro, no qual há uma paródia da religião, como apontou Mazour-Matusevich.

Um paralelo particularmente notável entre os dois autores se dá quando observamos as descrições das festas dionisiacas por Nietzsche, que se assemelham fortemente às festas carnavalescas descritas por Bakhtin:

As festas de Dioniso não firmam apenas a ligação entre os homens, elas também reconciliam homem e natureza. Voluntariamente a terra traz os seus dons, as bestas mais selvagens aproximam-se pacificamente: coroados de flores, o carro de Dioniso é puxado por panteras e tigres. Todas as delimitações e separações de casta que a necessidade (Not) e o arbítrio estabeleceram entre os homens, desaparecem: o escravo é homem livre, o nobre e o de baixa extração unem-se no mesmo coro báquico... [...] O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte [...] Este homem, conformado pelo artista Dioniso, está para a natureza assim como a estátua está para o artista apolíneo.⁴⁰

A relação entre os dois textos torna-se evidente. Tanto as festas dionisiacas, segundo Nietzsche, quanto as saturnais que Bakhtin aponta como matriz do carnaval estão vinculadas a rituais agrários. Mais do que a historicidade dessas festividades, o que importa a ambos são os significados simbólicos expressos nas descrições.

Isso também pode ser visto nas palavras de Bakhtin:

Na realidade, a função do grotesco é liberar o homem das formas de necessidade inumana em que se baseiam as idéias (sic.) dominantes sobre o mundo [...] O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral [...] e liberam a consciência [...] Daí que uma certa 'carnavalização' da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico.⁴¹

40 Nietzsche, 2005, p.9.

41 Bakhtin, 2010, p.43.

E ainda: “Toda hierarquia é abolida no mundo do carnaval. Todas as camadas sociais, todas as idades são iguais”.⁴²

Esses excertos mostram que, para ambos os pensadores, tanto o grotesco carnavalesco quanto as festas dionisíacas promovem uma liberação das estruturas hierárquicas e das ideias metafísicas. O conceito de necessidade – social e ontológica – é desfeito em ambos os casos. Enquanto Nietzsche afirma que “desaparecem o escravo e o homem livre, o nobre e o de baixa extração”, Bakhtin afirma que “toda hierarquia é abolida no carnaval” – declarações equivalentes em significado.

Segundo Nietzsche, a celebração dionisíaca tem o poder de restaurar a harmonia entre os indivíduos e entre estes e a natureza, ao passo que dissolve fronteiras sociais, como as divisões em casta, bem como quaisquer outras formas de hierarquização existentes na sociedade. A fusão entre participante e celebração é tão intensa que, como o próprio Nietzsche afirma, o artista se transforma na própria arte.

No contexto soviético, para evitar possíveis repercussões associadas à citação de um autor indesejado pelo regime, Bakhtin optou por estabelecer uma distinção clara entre o carnaval e a arte. Paradoxalmente, essa negação explícita da natureza artística do carnaval parece indicar, ainda mais fortemente, que ele buscava encobrir sua fonte. Afinal, nem a tragédia grega nem os rituais religiosos antigos podem ser considerados ‘arte’ no sentido estrito do termo.

Dado o escopo limitado de fontes disponíveis a Bakhtin e os métodos utilizados em sua pesquisa, é possível concluir, a partir da descrição dos carnavais em sua obra, que sua leitura de Nietzsche foi fragmentária e pontual, e não uma apropriação sistemática.

Em vez de adotar uma interpretação filosófica mais ampla, Bakhtin seleciona aspectos específicos de Nietzsche, alinhados com uma abordagem de caráter fisiológico. Como explica Bruno Nepomuceno: “Nietzsche rompe com o dionisismo da estética do sublime e assume uma perspectiva de Dioniso como a força propulsora e criativa da existência e da afirmação

42 *Idem*, p. 219.

da vida sensível, da abundância de vida, mesmo não isenta de sofrimentos”.⁴³ Dessa forma, Bakhtin incorpora elementos da filosofia nietzschiana de maneira indireta e pouco ortodoxa, omitindo, inclusive, a menção direta ao nome do filósofo.

É possível que Bakhtin tenha tido acesso às obras de Nietzsche e, impossibilitado de citá-lo diretamente, tenha invertido o método filológico: ao invés de extrair sentidos a partir das fontes, ele teria projetado sobre elas as interpretações já elaboradas por Nietzsche – um procedimento que, ironicamente, poderíamos chamar de ‘eisegese’.

A relação entre o carnaval de Bakhtin e a filosofia de Nietzsche ainda é pouco explorada pelos estudiosos do autor russo por causa da dificuldade em situar a influência de um sobre o outro, tendo em vista que Bakhtin omitiu referências e citações por causa da censura soviética. Mas, como indicamos, a percepção sobre a conexão entre esses dois filólogos não é uma descoberta recente e se evidencia de várias maneiras.

Considerações finais

A análise da presença do pensamento de Friedrich Nietzsche em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail Bakhtin, permite perceber como determinadas categorias nietzschianas – sobretudo as ligadas ao dionisíaco, ao eterno retorno e à crítica às hierarquias – encontram ressonância na concepção bakhtiniana do carnaval e do tempo alegre. Ainda que o nome de Nietzsche quase não apareça no texto de Bakhtin, a comparação mostra que sua influência, ainda que velada, é real e significativa.

As restrições impostas pelo contexto soviético explicam em grande medida a ausência de referências explícitas, mas não eliminam a possibilidade de diálogo entre os dois pensadores. Pelo contrário, a leitura cuidadosa da obra de Bakhtin, cotejada com Nietzsche, indica uma apropriação seletiva e criativa de conceitos, adequada tanto ao horizonte intelectual russo do início do século XX quanto às exigências de sobrevivência intelectual sob o stalinismo.

43 Nepomuceno, 2020, p.17.

Se por um lado Bakhtin distancia-se do elitismo aristocrático de Nietzsche, por outro aproxima-se dele ao valorizar a corporalidade, a coletividade festiva e a crítica às formas rígidas da metafísica e da hierarquia social. Nesse sentido, o carnaval bakhtiniano pode ser lido como uma expressão popular e comunitária do dionisismo, traduzido em termos acessíveis à realidade cultural e histórica de seu tempo.

Assim, a investigação aqui proposta demonstra que as aproximações entre Nietzsche e Bakhtin não devem ser vistas como simples paralelismos temáticos, mas como um campo fértil de diálogo e de ressignificação conceitual. A presença velada de Nietzsche na obra de Bakhtin amplia a compreensão do carnaval como categoria filosófica, estética e antropológica, ao mesmo tempo em que revela a vitalidade de um pensamento que, mesmo em meio à censura e às limitações ideológicas, soube dialogar com tradições intelectuais diversas.

Portanto, a convergência entre Nietzsche e Bakhtin, ainda que marcada por tensões, constitui um terreno promissor para estudos futuros, especialmente no campo da Teoria Literária, da Filosofia, da Antropologia e das Ciências da Religião, nos quais o riso, a corporalidade e a experiência comunitária continuam a se mostrar categorias centrais para a compreensão da cultura e da condição humana.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. 7. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec Editora, 2010a.
- BRANDIST, Craig. Bakhtin, Cassirer and symbolic forms. *Radical Philosophy*, 85 (September/October), 1997. Disponível em: https://www.radicalphilosophyarchive.com/issue-files/rp85_article2_bakhtincassirersymbolicforms_brandist.pdf >>
- BRANDIST, Craig. Le marrisme et l'heritage de la Völkerpsychologie dans la linguistique soviétique. *Cahiers de l'ILSL*, no 20, 2005, p. 39-56. Disponível em <https://eprints.whiterose.ac.uk/1107/>

BRANDIST, Craig. Neo-Kantism in cultural theory: Bakhtin, Derrida and Foucault. *Radical Philosophy*, 102 (July/August), 2000. Disponível em: <https://www.radicalphilosophy.com/article/neo-kantianism-in-cultural-theory>

BRANDIST, Craig. *Repensando o Círculo de Bakhtin*. Trad. Helenice Gouvea e Rosemary H. Schettini. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália: Um ensaio*. Trad. Sérgio Tellalori. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CHAMBERLAIN, Lesley. *Mãe Rússia: Uma história filosófica da Rússia*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2022.

CLARK, Katerina. Socialist Realism in Soviet Literature. In: CORNWELL, Neli [ed.] *The Routledge Companion to Russian Literature*. London/New York: Routledge, 2001, p.174-183.

CLARK, Catarine; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

COPLESTON, Frederick. *Uma História da Filosofia: Filosofia russa, positivismo e existencialismo*. Campinas, Vide Editorial, 2024.

EAGLETON, Terry. *Materialismo*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2023.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino: Comportamentos religiosos e valores espirituais não europeus*; Col. Tópicos. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EMERSON, Caryl. Coming to Terms with Bakhtin's Carnival: Ancient, Modern, Sub Specie Aeternitatis. Princeton University (s/d). << https://repo.btu.kharkov.ua/bitstream/123456789/10979/1/Filosofia%20spilkuvannia%20filosofia%20psykholohiia%20sotsialna%20komunikatsiia_2014_7_16.pdf >>

EMERSON, Caryl. Russian Orthodoxy and the Early Bakhtin. Religion & Literature. Religious Thought and Contemporary Critical Source. Vol. 22, n. 2/3. The University of Notre Dame,

Summer – Autumn, 1990, p.109-131. <<<https://www.jstor.org/stable/23926648>>>

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Estudos; 272. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEITE, Francisco Benedito. O carnaval como mito. In: LEITE, Francisco Benedito; TELES, José Edilson [orgs.]. *Hermenêuticas do Mito*. Curitiba: Editora Prismas, 2018, p.13-34.

TELES, José Edilson. Religião em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail M. Bakhtin. Tese de Doutorado em Ciências da Religião. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2024.

MAZOUR-MATUSEVICH, Yelena. Nietzsche influence on Bakhtin's Aesthetics of Grotesque Realism. *Comparative Literature and Culture*. 11. 2. West Lafayette: Purdue University Press, 2009. Disponível em: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol11/iss2/7/>

MIELIETINSKI, Eleazar. *A Poética do Mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MIKHÁILOVSKI, Nicolau Konstantinovitch. Dilemas sobre o progresso. – O que é progresso? In: FERNANDES, Rubem César [org.]. *Dilemas do Socialismo: A controvérsia entre Marx, Engels e os populistas russos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.81-86.

MISCH, Georg. *A History of Autobiography in Antiquity*. Part I. London: Routledge, 2019.

MISCH, Georg. *A History of Autobiography in Antiquity*. Part II. London: Routledge, 1998.

NEPOMUCENO, Bruno. Nietzsche e a Gargalhada Dionisíaca: Filosofia do riso e do cômico. Ciências Sociais. Curitiba: Appris Editora, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisíaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PONZIO, Augusto. *Revolução Bakhtiniana*. Trad. Valdemir Miotello. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

POOLE, Brian. Bakhtin and Cassirer: The Philosophical Origin of Bakhtin's Carnival Messianism. *The South Atlantic Quarterly*, 97, 1998, p.537-579. Disponível: <https://www.proquest.com/openview/ca02408397246080bb0522bb7321bb20/1?pq-origsite=gscholar&cbl=41440>.

STAM, Robert. *Bakhtin*: Da teoria literária à cultura de massa. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 1992.

WALL, Anthony. Ligações insuspeitas entre carnaval e dialogismo. *Revista Bakhtiniana*. São Paulo, v.1, n.3, p.9-28, 2010. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/bakhtiniana/article/view/3367/2237>.

Resenha

Um novo estudo sobre Tchernychévski por Camilo Domingues

A new study on Chernyshevsky by Camilo Domingues

Autor: Rafael Bonavina
Universidade de São Paulo
São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 16. Nº 29
Publicação: Novembro de 2025
Recebido em: 08/07/2025
Aceito em: 25/10/2025

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2025.238968>



BONAVINA, Rafael.
Um novo estudo sobre Tchernychévski por Camilo Domingues.
RUS, São Paulo, v. 16, n. 29, pp. 364-373, 2025

Um novo estudo sobre Tchernychévski por Camilo Domingues

Rafael Bonavina*

Resumo: O presente trabalho de divulgação científica busca apresentar ao público o livro publicado recentemente *“O que fazer?”*, de N. Tchernychévski: a história do romance e de seu gênero literário, fruto da pesquisa de doutoramento de Camilo Domingues.

Abstract: The present work of scientific divulgation aims presenting to the public the recently published book *“O que fazer?”*, de N. Tchernychévski: a história do romance e de seu gênero literário, which originates from the Ph.D. thesis by Camilo Domingues.

Palavras-chave: Resenha; Divulgação científica; Nikolai Tchernychévski; O que fazer?

Keywords: Review; Scientific divulgation; Nikolay Chernyshevsky; What is to be done?

* Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), graduação em Letras (Português e Russo) com intercâmbio na Universidade Estatal de Moscou (MGU). Mestre em Literatura Brasileira; e doutorando do Programa de Pós Graduação LETRA - USP. <http://lattes.cnpq.br/2662388651397242>; <https://orcid.org/0000-0002-9669-7708>; rafaelbonavina@gmail

Fato inédito, este ano foi lançado no Brasil um livro inteiro dedicado ao intelectual russo Nikolai Tchernychévski, cuja importância para o pensamento russo dos séculos XIX e XX é imensa. Por isso, é preciso dar atenção ao longo estudo de Camilo Domingues, intitulado *“O que fazer?”, de N. Tchernychévski: a história do romance e de seu gênero literário*. O livro é fruto de uma pesquisa desenvolvida durante quase uma década e que culminou na tese de doutoramento de Domingues, feita sob orientação de Daniel Aarão Reis, nome fundamental para a russística brasileira.

Essa nova publicação, no entanto, não deve ser considerada uma reedição simples da tese de doutorado,¹ e sim uma revisão profunda do original. Isso fica evidente já pela comparação do número de páginas: a tese tem cerca de setecentas páginas; a nova edição, pouco mais de quatrocentas. Há que se levar em conta também a variação no formato dos dois materiais. A tese, como é costume nas universidades, fora editada em folhas A4 (21x29,7cm), e a nova versão possui medidas bem menores (15x23,3cm), por isso podemos afirmar que mesmo o número não é representativo. Diante disso fica evidente que se trata de uma condensação bastante significativa, além de uma adaptação formal para que a publicação desse material em livro fosse mais palatável para seu novo gênero textual.

1 Domingues, 2020.

Antes de seguirmos adiante com a discussão do estudo de Domingues, nos parece produtivo começar por uma breve síntese do romance, considerando que o público brasileiro não está tão familiarizado com esse romance. Por exemplo, a última edição de *O que fazer?* já não está mais nas estantes das livrarias e mesmo em sebos é difícil de ser encontrada.

O romance apresenta a história de Vera Pávlovna, uma jovem que começa sua jornada libertando-se do ambiente patriarcal da casa dos pais por meio de um casamento falso com Lopúkhov. Logo se estabelece uma espécie de triângulo amoroso entre Vera, Lopúkhov e seu amigo Kirsánov, mas não chega a haver uma disputa de fato – como há em *Evguêni Oneguín*, por exemplo –, pois o casamento de Vera não era baseado, de fato, em amor ou interesse financeiro. Lopúkhov casara-se com Vera a fim de libertá-la da opressão dos pais e, posteriormente, fingirá sua morte para torná-la livre até desta amarra. A partir desse casamento, Vera começa a encarnar, em alguma medida, o ideal de mulher progressista de Nikolai Tchernychévski, tanto em seus posicionamentos políticos quanto interpessoais. No campo profissional, ela consegue organizar uma comuna de trabalho em que os ganhos são divididos entre todos os participantes, o que cria uma representação do que seria uma sociedade socialista, e esse é considerado, muitas vezes, o ponto mais importante desse romance.

Embora relativamente simples em sua trama, a importância desta obra ultrapassou os limites da literatura e atingiu toda uma geração. Há diversos relatos de casamentos falsos, comunidades livres de trabalhadores que duraram por mais ou menos tempo, e até mesmo de pessoas que tentaram imitar a rigidez revolucionária de Rakhmiétov, personagem tão idealizado que chega ao ponto de parecer inumano.

Como Domingues aponta, assim que o romance *O que fazer?* foi lançado, quase que imediatamente se tornou motivo de debate dentro da própria intelectualidade russa. O que em parte aconteceu justamente por essa representação do microcosmo socialista, que dava materialidade, ainda que estética, aos ideais de muitas pessoas da época.

O que fazer, de N. Tchernychévski: a história do romance e de seu gênero literário pode ser dividido em três partes: uma introdução, uma série de estudos comparativos e uma conclusão. Vale ressaltar que a segunda ocupa a maior parte do trabalho, contando com cerca de trezentas páginas.

Na primeira, Domingues faz uma introdução aos principais temas que o livro aborda, como o conceito de *intelligentsia* russa, as discussões filosóficas da época, as diferentes dimensões de *O que fazer* e sua história. Ao nosso ver, o pesquisador acerta em criar uma base para seu leitor, que, talvez, não esteja familiarizado com a complexidade dos assuntos abordados e, portanto, precise de um aporte teórico mais sólido para acompanhar o restante da discussão.

A segunda parte abrange os capítulos: “Jean-Jacques Rousseau e *Julie ou a nova Heloïse*”, “George Sand e *Jacques*”, “Charles Dickens e *Tempos difíceis*”, “Aleksandr Herzen e *Quem é o culpado?*” e “Ivan Turguênev e *Pais e filhos*”. Cada um desses capítulos pode ser subdividido em duas seções, sendo a primeira uma explicação sobre o romance em si e seu autor; em seguida, é feita uma comparação de cada um desses livros com *O que fazer?*, de Nikolai Tchernychévski. Por um lado, essa metodologia nos dá diversos olhares e nuances dos personagens do romance tchernychevskiano; por outro, há um espaço bastante considerável dedicado à síntese dos romances abordados, o que pode tornar a leitura menos interessante em alguns pontos para os leitores que já familiarizados com alguma das obras citadas. Ainda assim, nota-se a preocupação em tornar o texto mais acessível a um público mais abrangente, o que também se percebe na tradução de termos estrangeiros em seu Glossário, do qual falaremos adiante.

Já na terceira parte do seu livro, Domingues passa às suas considerações a respeito do gênero romance e de uma possível tipologia de *O que fazer?* Essa é a seção em que o pesquisador busca sintetizar as suas considerações e apresentá-las de maneira condensada. Por essa razão, há uma certa independência desse capítulo em relação aos demais, o que não significa que os demais possam ser ignorados, afinal é preciso

compreender o percurso trilhado pelo estudioso até chegar às suas conclusões.

Além dessas três partes apontadas, o livro conta com alguns paratextos muito úteis para os futuros pesquisadores. O primeiro deles é a “Tabela de transliteração Russo-Português”, um material que, a princípio, pode parecer bastante prosaico, mas que esconde um importante dado: a filiação de Domingues à tradição brasileira de estudos russos. Não é segredo que a transliteração causa debates acalorados entre russistas, praticamente todos os estudantes desse idioma já discutiram o tema.

Apenas como efeito de ilustração dessa questão, tomemos a letra Ж, cujo som é parecido com a primeira consoante de “jogo”. Como a língua portuguesa possui esse fonema, nos parece bastante compreensível que se use a letra “j” para a transliteração. No entanto, muitos idiomas não possuem esse fonema, e adensam ainda mais o problema os casos em que a letra indica outro fonema, como em inglês ou em espanhol. Nesses dois idiomas, a transliteração é feita com “zh”, daí termos *Doctor Zhivago*, em inglês, ou *El doctor Zhivago*, em espanhol; enquanto a tradução lusófona mais comum para esse famoso romance de Boris Pasternak é *Doutor Jivago*. Ainda assim, alguns tradutores preferem seguir a norma do inglês, por vezes buscando uma forma mais internacionalizada em detrimento das especificidades locais.

Camilo Domingues segue o caminho, a nosso ver, mais acertado, pois baseia sua transliteração nas especificidades de nossa língua. Segundo o pesquisador, sua transliteração se baseia no que ele chama de modelo da USP, porém é preciso lembrar que dentro desta universidade coexistem diversas propostas, inclusive algumas que se apresentam como contrapontos ou aprimoramentos do modelo considerado tradicional.² Em um cotejo com alguns desses modelos, podemos

² Um bom exemplo é a interessante discussão proposta pelo professor Angelo Segrillo, do Curso de História da Universidade de São Paulo, nos paratextos da sua tradução do romance de Tchernykhévski (2015). Entre as críticas apontadas pelo pesquisador, uma delas é a “destransliteração”, ou seja, quando se tem uma palavra em russo vertida para o português e que depois precisa voltar para o alfabeto original. Para ele, a tabela do Curso de Russo causa erros nesse processo e por isso precisaria ser revista. Apesar de concordarmos com a pertinência da discussão acerca da transliteração, a tabela proposta parece

averiguar que Domingues se refere especificamente à tabela de transliteração pensada coletivamente por diversos professores e alunos do Curso de Russo da USP,³ o que se nota pela semelhança em algumas particularidades.

Já o segundo paratexto, que mencionamos anteriormente, é um glossário de termos de difícil tradução, como *Gubiérnskie Ótcherki*. Essa lista talvez seja de maior interesse para os estudiosos da cultura russa que dominam o idioma original, pois ela demonstra as diversas opções tradutológicas feitas por Domingues e que podem servir de material para uma eventual pesquisa de Estudos da Tradução. Em meio às entradas do russo encontram-se algumas vindas de idiomas ocidentais, como o francês e o inglês; uma prática pouco usual que, no entanto, nos pareceu bastante acertada. Muitas vezes considera-se que esses idiomas, por serem “mais comuns”, não precisariam de tradução. Essa perspectiva, porém, afasta uma parcela significativa de leitores que não dominam idiomas estrangeiros com tanta desenvoltura. Nesse sentido, parece-nos que Domingues acerta em tentar tornar seu texto mais acessível.

Por fim, o terceiro elemento paratextual que não poderíamos deixar de mencionar é a seção de referências bibliográficas. De um ponto de vista acadêmico, essa parte traz dezenas de títulos muito úteis para quem busca compreender melhor as questões políticas e literárias da Rússia oitocentista, especialmente o debate extremamente complexo que alguns intelectuais russos travavam entre si. O percurso de leituras escolhido por Domingues nos pareceu muito acertado, na medida em que evita a atraente armadilha de privilegiar o debate internacional em detrimento da produção local; para o que o

não resolver esse problema. Como exemplo, as transliterações de *ы* (*y*) e *я* (*ya*) coincidem e, portanto, causam erros na “destransliteração”; também nos parece pouco prático o uso de ‘ e ’ para marcar graficamente os sinais brando e duro, pois as palavras saltam aos olhos do leitor brasileiro, como “объяснить”, que viria grafada com aspas duplas no meio e mais uma simples ao final. Ainda assim, o ensaio de Segrillo nos mostra que o debate acerca da transliteração continua vivo e mobilizando intelectuais para pensar sobre esse tema.

3 Até recentemente, era preciso encontrar essa tabela em alguns dos livros editados pelo Departamento de Letras Orientais (Cavaliere; Gomide; Vássina; Silva, 2008), ou em traduções de russistas desse grupo (Meletínski, 2015, p. 10); porém agora ela está disponível no site da RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa e pode ser encontrada por meio do link: <https://revistas.usp.br/rus/transliteracao>.

pesquisador mobiliza muitos dos principais nomes brasileiros ligados ao seu tema, como Sonia Branco e Giuliana Almeida.⁴

Além das questões já abordadas, a publicação de “O que fazer?”, de N. Tchernychévski: *a história do romance e de seu gênero literário* contribui com o preenchimento de uma lacuna bastante significativa em nossa literatura acadêmica acerca das discussões internas da intelligentsia russa. Em geral, esse grupo é tratado de maneira homogênea, monolítica, e contraposta a outros grupos, tidos por conservadores. Domingues expõe as contradições e disputas dentro da própria intelligentsia e o faz de maneira bastante minuciosa, recriando o debate, tanto político quanto literário, acerca de *O que fazer?*. Para isso, o pesquisador mobiliza diversos pontos de vista, expressos em periódicos de linhas editoriais diferentes, e mesmo o debate entre importantes intelectuais do momento, colocando o leitor diante de uma constelação de opiniões a respeito do autor e de seu romance.

Esse traço didático do trabalho merece ser destacado, pois faz com que o livro não se dirija a um leitor extremamente especializado – o que, aliás, restringiria seu alcance a um público bastante restrito no Brasil –, ao contrário, ele atrai os interessados para esse complexo e instigante tema, oferecendo-lhes informações desde as bastante iniciais até as mais especializadas. Com isso, o livro contribui com o debate nacional, ajudando a construir um público leitor especializado no Brasil, sem partir do pressuposto de que ele já existe.

Por outra perspectiva, a didática de Domingues pode ser vista como uma faca de dois gumes, pois também acaba por incorrer em certos excessos. O primeiro é uma certa repetição de informações ao longo do livro, que poderia ter sido atenuada, ainda que se corresse o risco de um esquecimento por parte do

4 Apesar dessa evidente preocupação em mobilizar a fortuna crítica local, sentimos falta da incorporação de mais artigos e ensaios publicados em revistas acadêmicas do Brasil, como Sabino, 2020, ou mesmo Galounis, 2020. Há algumas referências desse tipo, mas são bem menos numerosas do que as de revistas estrangeiras.

leitor. Nessa mesma linha, como dissemos anteriormente, um espaço significativo do livro é dedicado à explicação da trama das obras utilizadas como parâmetro de comparação.

Uma crítica que poderia ser feita ao estudo de Domingues estaria mais relacionada à difícil tarefa de se analisar esteticamente o romance de Tchernychévski, e que não é o principal foco do estudo, diga-se de passagem. Muitos críticos literários já apontaram a relativa falta de literariedade de *O que fazer?*, e, a nosso ver, esse romance certamente não é a obra mais lapidada de toda a literatura russa do século XIX. Isso não impede, de maneira alguma, que ele seja muito interessante de um ponto de vista acadêmico, como de fato o é. Porém, como que prevendo essa crítica, o pesquisador nos adianta sua resposta:

Compreender *O que Fazer?* a partir do seu pertencimento ao gênero do romance político-filosófico é a via pela qual se pode captar e aproveitar as contribuições do autor tanto no terreno literário, quanto filosófico e social, evitando a armadilha de uma avaliação estritamente estética do romance.⁵

A solução proposta para esse impasse, então, é que o romance seja analisado a partir do seu subgênero literário, ou seja, do seu diálogo com outras obras desse tipo, em especial *Julie, ou a nova Héloïse*, de Rousseau. De fato, essa abordagem permite que o romance de Tchernychévski seja compreendido em detrimento de suas muitas limitações estéticas, e o estudo de Domingues busca justamente nas discussões políticas, polêmicas internas do sistema literário russo do XIX e até na repercussão da fortuna crítica por elementos que nos ajudem a entender a importância dessa obra para a história da literatura russa.

Nesse sentido, seria interessante que Domingues tivesse feito uma abordagem sistemática de *Vera, ou os niilistas* (*Vera or the nihilists*), de Oscar Wilde, escrita à luz de *O que fazer?*. A peça, claro, não fez parte da tradição literária a que Tchernychévski se filia, afinal é posterior à publicação de seu romance, mas há um evidente diálogo entre as duas. Dada a sua proximidade com o pensamento desse intelectual russo,

5 Domingues, 2024, p. 41.

certamente Domingues teria muito a contribuir com esse debate. Um paralelo que, talvez, tenha sido guardado para outra ocasião.

Por fim, ressaltamos mais uma vez a importância de um estudo detido de *O que fazer?*, de Tchernychévski, romance relativamente pouco comentado no Brasil, apesar de sua imensa importância histórica. A título de exemplo, basta lembrar que diversos autores, como Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski em *Notas do subsolo*, propõem um debate estético e político com essa obra tchernychevskiana. Nesse sentido, a pesquisa de Domingues é uma contribuição muito útil para a russística brasileira, pois apresenta aos pesquisadores da literatura russa da segunda metade do século XIX um bom aporte teórico acerca desse romance fundamental e do debate intelectual a que deu origem.

Referências bibliográficas

DOMINGUES, Camilo. “O que fazer?”, de N. Tchernychévski: a história do romance e de seu gênero literário. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2024. Disponível em: <https://7letras.com.br/livro/o-que-fazer-de-n-tchernychevski/>. Acesso em 13/06/2025.

DOMINGUES, Camilo José Teixeira Lima. *O Que Fazer?, de N. Tchernychévski: a história do romance e do gênero*. 2020. 721 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Disponível em: https://sucupira-legado.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=9903573. Acesso em: 29 out. 2025.

GALOUNIS, Markos. Sobre as fontes de niilismo em “Crime e Castigo” de Dostoiévski. *RUS (São Paulo)*, São Paulo, Brasil, v. 11, n. 16, p. 237–257, 2020. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.172012. Acesso em: 13 jun. 2025.

MELETÍNSKI, Eleazar. *Os arquétipos literários*. Tradução de

Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

SABINO, Paulo Cesar Jakimiu. Tchernichévski: entre o Determinismo e a Revolução. *RUS (São Paulo)*, São Paulo, Brasil, v. 11, n. 16, p. 258–281, 2020. DOI: 10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.169969. Acesso em: 13 jun. 2025.

TCHERNYCHÉVSKI, Nikolai. *O que fazer?*. Tradução de Angelo Segrillo. São Paulo: Prismas, 2015.