

rUS

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA



Dezembro 2018
Volume 9 N. 12
ISSN 2317 4765

REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

ENDEREÇO

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

CONTATO

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

SITE

revistas.usp.br/rus



Equipe Editorial

Editora Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo.

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

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

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

Conselho Editorial

Arlete Cavaliere, Universidade de São Paulo, Brasil

Bruno Barretto Gomide, Universidade de São Paulo, Brasil

Elena Vassina, Universidade de São Paulo, Brasil

Fátima Bianchi, Universidade de São Paulo, Brasil

Mario Ramos Francisco Junior, Universidade de São Paulo, Brasil

Noé Oliveira Policarpo Polli, Universidade de São Paulo, Brasil

Conselho Científico

David Mandel, Université du Québec à Montréal, Canadá.

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

Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil.

Georges Nivat, Universidade de Genebra, Suíça.

Paulo Bezerra, Universidade Federal Fluminense, Brasil.

Yuri N. Guérin, ILU, Federação da Rússia.



REVISTA
DE LITERATURA
E CULTURA
RUSSA

Dezembro de 2018
Volume 9 Número 12

Missão

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

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

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

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

Índice

artigos

1. Editorial **Fátima Bianchi** 1
2. “A Arte como procedimento”: 100 anos depois. Em homenagem a Svetlana Boym **Valteir Vaz** 3
3. Eikhenbaum e a obra de Mikhail Lérmontov: do Formalismo à História da Cultura **Pedro Augusto Pinto e Mário Ramos Francisco Jr.** 29
4. Le concept du multilinguisme dans la poétique autobiographique de Vladimir Nabokov **Svetlana Garziano** 49
5. Duas sonatas russas: tensões entre formas longas e formas breves em Tolstói e Leskov **José Roberto Araújo de Godoy** 74
6. A atividade política niilista entre o real e o ficcional: a experiência de Sofia Kovaliêvskaia **Odomiro Fonseca** 89
7. Da kátorga ao láguer: a prosa de prisão russa nos séculos XIX-XX **Yulia Mikaelyan** 108
8. Maksimizando a vida: uma homenagem aos 150 anos de nascimento de Maksim Górki **Luciana Oliveira de Barros** 126

+

traduções

9. O futurismo **Roman Jakobson / Trad. Sonia Regina Martins Gonçalves** 146
10. Ironia **Aleksandr A. Blok/ Trad. Érica da Silveira Batista** 155
11. O poeta **Mikhail I. Lérmontov/ Trad. Pedro Augusto Pinto** 164
12. Canção de amor triunfante **Ivan Turguêniev / Trad. Stefano Bacchini** 167

Editorial

Neste ano de 2018 comemora-se os 200 anos do nascimento de Ivan Turguêniev (1818-1883). Considerado um dos maiores escritores russos, em sua obra, Turguêniev captou como poucos a atmosfera de sua época e retratou a vida russa em suas mais diversas esferas, trazendo à tona as questões políticas e sociais mais candentes. Em sua homenagem, a RUS – Revista de Literatura e Cultura Russa encerra esta edição com seu belíssimo conto “Canção de amor triunfante”, inédito em português, na tradução de Stefano Bacchini. Escrito já no final de sua vida, no mesmo gênero da lenda medieval presente nas histórias de santos de Flaubert, o conto apresenta uma atmosfera mística, com um forte colorido oriental, absolutamente singular em sua obra.

Para abrir este número da RUS, que reúne trabalhos desenvolvidos por docentes e pesquisadores de várias regiões do Brasil e do exterior dedicados aos estudos russos, Valteir Vaz comenta aspectos relevantes presentes no ensaio “A arte como procedimento”, de Chklóvski, e em sua cultuada noção de “ostranênie”, e procura aferir alguns de seus desdobramentos no pensamento crítico ocidental. Pedro Augusto Pinto e Mário Ramos Francisco Jr. analisam dois estudos do crítico russo Boris Eikhenbaum: “Lérmontov – Uma tentativa de avaliação histórico-literária”, sobre a autonomia constitutiva da obra de arte em relação tanto ao contexto quanto à personalidade do autor, e “A posição literária de Lérmontov”, que recoloca a figura do autor como mediadora entre a obra e o contexto histórico.

Svetlana Garziano procura investigar o conceito de multilinguismo na poética autobiográfica de Vladimir Nabokov através de quatro temas estruturantes. E José Roberto Araújo de Godoy, a partir do ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin, examina as aproximações entre o conto “A propósito de A Sonata a Kreutzer”, de Leskov, e a novela “A Sonata a Kreutzer”, de Tolstói, quanto às suas constituições formais.

Odomiro Fonseca, abordando a relação entre ficção e realidade, compara a experiência de vida da ativista niilista Sofia Kovaliêvskaia com a da personagem de seu romance A Garota Niilista. Yulia Mikaelyan delinea um breve panorama da evolução do gênero da “prosa de prisão” na Rússia e apresenta alguns de seus maiores representantes, entre os quais figuram Dostoiévski, Tchékhov, Soljenítsyn, Chalámov e Dowlátov. E, em homenagem aos 150 anos de nascimento de Maksim Górkí, Luciana Oliveira de Barros analisa a veia humanista do escritor, relacionando o ativismo político às suas obras.

Na seção de traduções, a RUS oferece dois artigos. No primeiro deles, “O futurismo”, Roman Jakobson compara a evolução da nova pintura, a decomposição da luz e das cores e do objeto com a evolução das ciências exatas, e aborda a questão do tempo como um ponto vital de nossa época. No Segundo, “Ironia”, o poeta simbolista russo Aleksandr Blok manifesta em prosa sua opinião negativa a respeito da ironia com que a intelectualidade da época tratava tudo a seu redor, inundando suas obras. Em seguida vem a tradução do poema “O poeta”, de Lérmontov, inédito na língua portuguesa, que constitui uma crítica singular à figura do poeta romântico nos próprios termos do Romantismo.

Fátima Bianchi

artigos

“A arte como procedimento”: 100 anos depois*

em memória de Svetlana Boym

Valteir Vaz**

Resumo: Em 2017, comemorou-se o centenário de publicação de “A arte como procedimento”, ensaio em que Viktor Chklóvski apresenta a primeira versão de sua cultuada noção de “*ostranênie*”. Tendo isso em conta, o presente ensaio foi pensado em uma chave comemorativa. Ele procura comentar aspectos relevantes presentes neste estudo, bem como aferir, ainda que sucintamente, alguns de seus desdobramentos no pensamento crítico ocidental.

Abstract: In 2017, It was celebrated the centenary of publication of “Art as device”, the essay in wich Viktor Chklóvski presents the first version of his celebred concept of “*ostranênie*”. Due to this, this study was thought as a comemorative perspective. It is discusses same relevant aspects presented in Chklóvski’s essay, as well as analyze, albeit briefly, some of its developments in Western critical tradition.

Palavras-chave: Chklóvski; Formalismo Russo; *ostranênie*
Keywords: Chklóvski; Russian Formalism; *ostranênie*

“Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм.”

(Chklóvski, 1914, p. 40)

[Somente a criação de novas formas de arte é capaz de propiciar ao homem a sensação de mundo, de reavivar as coisas e liquidar com o pessimismo.]”

*Artigo submetido em 02 de setembro de 2018 e aprovado em 25 de setembro de 2018.

**Professor do CEETEPS (ETEC e FATEC) e professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo.
E-mail: valvaz@usp.br

Todo leitor interessado nas discussões concernentes ao Formalismo Russo certamente há de se lembrar de “A arte como procedimento”, ensaio em que Viktor Chklóvski apresenta a primeira versão de sua cultuada noção de “*ostranênie*”.¹ Trata-se de um conceito-chave do movimento e um dos mais profícuos surgidos no âmbito da teoria literária do século XX. Longe de se restringirem aos domínios exclusivos da Eslavística, suas ressonâncias podem ser percebidas ainda hoje.

Concluído no final de 1916, Chklóvski inicialmente o ofereceu à então conceituada revista *Vestnik Evropi*, mas o texto foi rejeitado por Dmitri Ovsianiko-Kulikóvski, que, à época, era o responsável pelo periódico. Todavia, sua edição se deu um ano depois, em 1917, quando o jovem crítico, após alguns retoques, o fez publicar no segundo fascículo da revista *Estudos sobre Teoria da Linguagem Poética*,² uma compilação de ensaios em

¹ Em russo: Прием остранения (procedimento de estranhamento). Neste artigo optei por não traduzir o termo “*остранение*” para o português, como tem sido recorrente entre especialistas. Mantenho o termo transliterado ao sistema fonético português, pois trata-se de um neologismo também no russo.

² Trata-se da coletânea Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2 (*Estudos sobre*



Fig. 1. *Poética*, de 1919, revista de publicações da OPOIAZ.

A partir de 1919, a OPOIAZ trocou o nome de sua revista, que passou a se chamar *Poética*; a edição de 1919, particularmente, reuniu os textos das duas coletâneas anteriores (*Estudos sobre Teoria da Linguagem Poética*, vols. 1 e 2) e acrescentou outros inéditos. Todas as publicações da OPOIAZ estão disponíveis no site: <http://www.opojaz.ru/>, consulta feita em 08/2018.

torno dos aspectos sonoros da linguagem poética. Esta mesma revista, cujas duas primeiras edições (1916 e 1917) estiveram sob a coordenação do próprio Chklóvski, foi o veículo principal de divulgação das ideias nascentes do Formalismo.³ Afora a participação de Chklóvski, o volume de 1917 contou também com a colaboração de outros nomes hoje consagrados, sendo que alguns, *a posteriori*, tornar-se-iam membros ativos da chamada OPOIAZ,⁴ a célula do Formalismo Russo, com sede na então Petrogrado.

Dentre os artigos da coletânea, “A arte como procedimento” tornou-se o texto mais contemplado e comentado nos manuais e histórias do movimento, tendência que o alçou, para alguns estudiosos, à condição de manifesto teórico da “Escola do Método Formal”. Depois de 1917, o artigo passou a integrar

Teoria da Linguagem Poética, vol. 2. Esta versão de 1917 não conta com o material sobre a *ostranênie* erótica, conteúdo que só foi acrescentado em 1919, quando saiu a terceira coletânea desta mesma revista.

³ O fascículo veio a lume graças ao aporte financeiro de Óssip Brik.

⁴ Acrônimo russo para “Sociedade para o Estudo da Linguagem Poética” (Em russo: *Общество изучения поэтического языка*).

com outros estudos do mesmo autor o livro *Teoria da Prosa*, cujas primeiras edições russas saíram em 1925 e 1929, respectivamente.

Em 2017, comemorou-se então o centenário de publicação deste que é um dos textos básicos para se compreender uma das facetas do movimento formalista. Tendo isso em conta, este ensaio foi pensado em uma chave comemorativa, ele procura comentar aspectos relevantes presentes em “A arte como procedimento”, bem como aferir, ainda que sucintamente, alguns de seus desdobramentos no pensamento crítico ocidental.

I

Muito tem sido feito no sentido de estabelecer a história do Formalismo Russo. Dentro e fora da Rússia, monografias e coletâneas em torno do tema se multiplicam. O movimento continua a suscitar divergências entre especialistas sobretudo no que diz respeito à interpretação de conceitos e a indagações especulando quem de fato seriam os protagonistas da escola: se o grupo de Petrogrado ou o de Moscou. De um lado há quem atribua a liderança a Roman Jakobson, figura central do Círculo Linguístico de Moscou, fundado em 2 de março de 1915; do outro, estão aqueles que creditam a mesma posição a Chklóvski, membro entusiasta da OPOIAZ, estabelecida entre 1915 e 1917.

Em 2005 e 2006 a revista *Poetics Today*, da Duke University, dedicou 2 volumes à questão da *ostranênie choklovs-kiana: Estrangement revisited I e Estrangement revisited II*, respectivamente. São no total onze ensaios e uma entrevista, todos dedicados a extensões, aplicações e interpretações do efeito de *ostranênie*.⁵ Já em 2012, veio a lume o importante

⁵ Integram estas publicações os seguintes ensaios: *Poetics Today*, volume 26, número 4, Inverno de 2005, *Estrangement Revisited (I)*: “Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hanna Arendt”, de Svetlana Boym; *Minding the Gap*: “Toward a Historical Poetics of Estrangement”, de Michael Holquist e Ilya Kliger; Caryl Emerson, “Shklovsky’s os-

estudo de Pau Sanmartín Ortí: *Otra História del Formalismo Ruso*, uma polémica e premiada monografia ocidental em torno da escola formalista.

Hoje, no Ocidente, acumulam-se estudos consistentes em torno da história e das teorias formalistas. Diversas monografias foram dedicadas ao tema, a partir de meados do século passado (Erlich, 1955; Sheldon, 1966; Pomorska, 1968; Ambrogio, 1968; Hansen-Löve, 1978; Steiner, 1984), ocasião em que o Ocidente começou a se dar conta da vasta produção teórica do movimento e do potencial analítico dela. Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature: textes des Formalistes russes*, de 1965, cumpriu papel decisivo para tal divulgação. Sua tradução foi pioneira: ela acabou por inspirar outras coletâneas com os trabalhos mais representativos da escola em outros cantos do mundo. Como reflexo desse interesse, teóricos como Viktor Chklóvski (1893-1984), Roman Jakobson (1896-1982), Iúri Tyniánov (1894-1943), Boris Eikhenbaum, Boris Tomachévski (1890-1957), Ossip Brik (1888-1945) – a ala representativa do núcleo duro do formalismo – foram gradativamente ganhando espaço nos meios acadêmicos e logo tiveram seus principais estudos vertidos para os mais importantes idiomas. O movimento foi tão difundido mundo afora que não seria exagero afirmar que a quantidade de textos que hoje se avoluma em torno do Formalismo em muito supera os de autoria dos próprios formalistas.

Embora não constitua propriamente a primeira publicação sobre o grupo,⁶ a monografia *Russian Formalism: doctrine –*

tranenie, Bakhtin's *vnenakhodimost'* (How Distance Serves an Aesthetics of Arousal Differently from an Aesthetics Based on Pain); Galin Tihanov, "The Politics of Estrangement: The Case of the Early Shklovsk"; Greta N. Slobin, "Why the First-Wave Russian Literary Diaspora Embraced Shklovskian Estrangement"; Nancy Ruttenburg, "Dostoevsky's Estrangement". *Poetics Today*, volume 27, número 1, Primavera de 2006, *Estrangement Revisited (II)*: **Tatiana Smoliarova**, "Distortion and Theatricality: Estrangement in Diderot and Shklovsky"; **Cristina Vatulescu**, "The Politics of Estrangement: Tracking Shklovsky's Device through Literary and Policing Practices"; **Anna Wexler Katsnelson**, "My Leader, Myself? Pictorial Estrangement and Aesopian Language in the Late Work of Kazimir Malevich"; **Jacob Edmond**, "Lyn Hejinian and Russian Estrangement"; **Meir Sternberg**, "Telling in Time (III): Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History" e uma entrevista de **Marietta Chudakova**, "Conversation with Viktor Borisovich Shklovsky, January 9, 1981".

⁶ Já no final dos anos de 1920, o Formalismo Russo já havia sido apresentado ao público

history, de Victor Erlich, é seguramente o estudo mais robusto e detalhado sobre o tema, ainda que se tenha assistido recentemente a algumas tentativas de afirmar justamente o contrário. Em 1940, Erlich se estabeleceu nos Estados Unidos com o fito de finalizar seus estudos sobre o movimento crítico russo. Sua tese saiu em formato de livro em 1955 e foi orientada por Roman Jakobson, que, à época, era professor na Columbia University.

Russian Formalism é um estudo abrangente, minucioso e extremamente criterioso no trato de fontes e de dados, além da profunda erudição teórica. Erlich segmentou a história formalista em duas grandes partes: uma detalha a história do movimento e outra estabelece seu arsenal teórico. Traçou paralelos, analogias e insights entre o movimento e diferentes correntes teóricas ocidentais, abrindo dessa forma novas perspectivas de abordagem da escola do método formal.

Indo para o outro extremo para focarmos a mais recente história dedicada ao movimento no mundo ocidental, eis-nos em 2012, ocasião em que o pesquisador espanhol Pau Sanmartín Ortí publicou sua não menos ambiciosa tese: *Otra Historia del Formalismo Ruso*, volumoso estudo erigido sobre uma hipótese que em muito destoa da de Erlich, aliás, a ela tem a intenção de se contrapor. Nesta pesquisa, a obra de Chklóvski recebe tratamento privilegiado em relação à dos demais e ele é, explicitamente, lançado à posição de herói do movimento. Ao centrar seus esforços no sentido de sustentar esta posição, o livro de Ortí acabou resultando num maciço compêndio de resenhas e passagens que procuram engrandecer certos livros e insights de Chklóvski. Talvez o intuito maior do pesquisador fosse desfazer certa crítica que se constituiu em torno da figura de seu mestre, que, desde muito cedo, fora criticado pelo

ocidental na forma de artigos e resenhas. Em 1925, saiu na Alemanha o ensaio de Viktor Jirmunski "Formprobleme in der russische Literaturwissenschaft"; entre 1927 e 1928, também na Alemanha, foi publicado de Voznesenski "Die Methodologie der russischen Literaturwissenschaft"; Boris Tomachevski teve seu texto "La nouvelle école d'histoire littéraire em Russie", em 1929. Nos Estados Unidos, duas publicações precisam ser mencionadas: a primeira é "Russian Formalism", do polonês Manfred Kridl, de 1934. A segunda é "Slavic formalist theories in literary scholarship", de 1951, de autoria de William Harkins. Cf. SANMARTÍN ORTÍ, Pau. *Otra historia del formalism ruso*. Madrid: Lengua de Trapo SL, 2008, p. 30.

estilo lacônico, difuso e, muitas vezes, inconcluso.⁷

Outro aspecto que mereceu atenção por parte de Ortí foi a retomada da surrada querela sobre a quem se deve o mérito de ser o líder do movimento formalista: se Jakobson ou Chklóvski. Essa polêmica tem sido objeto de artigos acadêmicos,⁸ filme⁹ e depoimentos há pelo menos um século. Muito da discórdia entre ambos, conforme escreveu recentemente Ilya Kalinin, em “Viktor Shklovsky vs. Roman Jakobson”, se originou de fato a partir da disputa pela liderança da OPOIAZ, mas também esteve em jogo o cortejo em favor de Elsa Triolet, *nom de plume* de Ella Iurievna Kagan, dama da sociedade russa, irmã da não menos afamada Lili Brik.

Embora já fosse casado desde 1919 com Vasilisa Kordi, uma enfermeira que ele conheceu durante sua campanha na Primeira Guerra Mundial, Chklóvski se aproximou de Elza em 1922. Na época ele se encontrava exilado em Berlim e a cortejou por muito tempo, mas sem sucesso. As várias investidas não correspondidas resultaram em um livro: *Zoo, cartas não sobre o amor*, que, com um título insólito, apresenta, à maneira de um romance epistolar, cartas reais e imaginárias em torno deste amor não correspondido.

Jakobson, no mesmo período, já havia deixado a Rússia e se encontrava em Praga, de onde remetia habitualmente suas epístolas a Elsa. O teor das missivas oscilava entre admiração, preocupação e, não raro, ciúme do cortejo acirrado por parte de Chklóvski à sua também pretendida.

Passados muitos anos da polêmica, Chklóvski veio a público e resumiu a disputa com um injustificável tom vitorioso: “Eu

⁷ Não raro, críticas mais severas lhe são também dirigidas, como a que segue, advinda do próprio Erlich, 1955: “[um crítico] sem pendor para os estudos teóricos”

⁸ RONEN, Omri. “Audiatur et altera pars. O причинах разрыва Романа Якобсона с Виктором Шкловским”, in: Новое литературное обозрение. 1997. [Audiatur et altera pars: causas do conflito entre Roman Jakobson e Viktor Chklóvski.]. Revista *Nova Revisão Literária*, 23 (1997), pp. 164-168.

⁹ Em 2009, o cineasta ucraniano Vladimir Nepevni lançou o documentário *Victor Chklóvski e Roman Jakobson: a vida como romance* (Em Russo: виктор шкловский и роман якобсон. жизнь как роман), dedicado à vida dos dois teóricos do Formalismo Russo.

e Roman Jakobson estávamos apaixonados pela mesma mulher, mas tal foi o destino que fui eu quem escreveu um livro sobre ela.”¹⁰



Fig. 2 (Jakobson e Pomorska no Brasil em 1968. Acervo particular de Stanisław Pomorski)

Elsa Triolet, para a descontentamento geral de ambos, acabou imigrando para a França, onde se casou primeiro com o oficial francês Pierre-Marie-André Triolet e depois com Louis Aragon, poeta e romancista francês de tendência surrealista. Chklóvski permaneceu casado com Vasilisa Kordi até 1956, quando dela se divorciou para contrair matrimônio com sua secretária e datilógrafa Serafima Suok. Já Jakobson, em 1922, casou-se com Sofia Nikolaevna Feldman, depois, em 1935, com Svavta Pirkova e, por último, em 1962, com Krystyna Pomorska, uma estudiosa polonesa de Lwów, especialista em Lite-

raturas Eslavas e em Teoria Literária. Pomorska acompanhou Jakobson por suas andanças pelo mundo, inclusive durante sua vinda ao Brasil, em setembro de 1968; também levou seu legado adiante,¹¹ além de sucedê-lo junto ao MIT.

Sanmartin dá muito crédito a essas polémicas todas e segue advogando que a imagem de Chklóvski fora obscurecida no Ocidente por Jakobson e por seus discípulos. É por essa razão que seu livro estampa no frontispício a ambiciosa expressão “Otra história”, a intenção evidentemente é diferenciá-la de todas as que a procederam, inclusive da de Victor Erlich, aluno, amigo e continuador do legado de Jakobson nos Estados Unidos.

¹⁰ Em russo: “Я и Роман Якобсон были влюблены в одну женщину, но судьба такая, что книгу о женщине написал я.” In: CHKLÓVSKI, Victor. *Sobre a teoria da prosa* (o теории прозы). São Petersburgo, 1983, p. 50.

¹¹ A Pomorska se deve a amplificação e aplicação de alguns conceitos de Jakobson à análise do texto em prosa. Desta empreitada resultou o *Jakobsonian Poetics and Slavic Narrative: From Pushkin to Solzhenitsyn*, cuja primeira edição saiu em 1992, pela editora da Duke University.

Mas o fato é que o pesquisador espanhol não está sozinho nessa empreitada: há uma tendência crescente na academia ocidental que tem atribuído crédito a esse suposto obscurantismo lançado sobre a obra e a personalidade de Chklóvski. Sirva de exemplo a recente monografia de Scott Bartling “*Beyond language: Viktor Shklovsky, estrangement, and the search for meaning in art*”, de 2015, na qual o autor não titubeia em reafirmar tal atitude da parte de Jakobson e de seus seguidores. Por outro lado, há também o peso do testemunho do próprio Erlich, que, em sua autobiografia *Child of a turbulent century*, de 2006, ainda que indiretamente, reconheceu:

Isso não seria negar que, ao contar a história formalista-estruturalista, fui demonstradamente influenciado pela posição do meu orientador em relação a alguns dos protagonistas [do Formalismo Russo]... Os sentimentos emaranhados de Jakobson em relação a Chklóvski podem ter influenciado minha apresentação do porta-voz espiritual do Formalismo.¹²

Polêmicas à parte, o fato é que, se for verdade que Erlich privilegiou a carreira intelectual de Jakobson e subestimou a dos demais formalistas, conforme populariza Sanmartín Ortí, o pesquisador espanhol acabou por fazer o mesmo em relação a Chklóvski.

II

As recepções ocidentais do movimento, problemáticas outrora, hoje se multiplicam em textos muitas vezes traduzidos diretamente do russo, o que, quando se trata de boa tradução, tem contribuído para desmistificar velhos preconceitos, repetidos à exaustão.

Entre nós escreve-se sobre o movimento desde 1956, quando o jornalista e crítico Franklin de Oliveira publicou no Correio

¹² Tradução minha. Victor Erlich, *Child of a Turbulent Century* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2006), p. 132.

da Manhã o ensaio “A fortuna do Formalismo Russo”,¹³ texto que, segundo ele próprio, é o primeiro a tratar do tema no Brasil. O ensaio de Franklin foi recolhido posteriormente em *Viola d'Amore*, e atualmente em *A dança das letras*. Embora cite vários autores, obras e conceitos – o que é louvável, pois, segundo ele, nada havia aqui sobre o assunto – não se detém em nenhum em especial.

Outros estudiosos que muito contribuíram para a divulgação das ideias dos formalistas em solo nacional merecem ser aqui mencionados, mas sem possibilidades de maiores comentários acerca destas contribuições. Nesse sentido devo citar os nomes de Boris Schnaiderman, Aurora Bernardini, Dionísio de Oliveira Toledo, Haroldo de Campos, Irene Machado, Lucrecia D'Aléssio Ferrara, Flávio Kothe, Cristóvão Tezza.

A lista de detratores também é extensa, mas poderíamos reduzi-la à figura de José Guilherme Merquior, sobretudo o que escreveu em *Formalismo e tradição moderna* e *De Praga a Paris*, onde se encontram as refutações mais candentes ao Formalismo Russo já escritas por um autor nacional. Mas os excessos e deslizes (*misreadings*) do diplomata brasileiro – que certamente não era um leitor do idioma de Púchkin – não passaram despercebidos; a réplica veio de fora, da parte do britânico Richard Bradford, teórico da literatura e biógrafo de Roman Jakobson.¹⁴

¹³ É interessante a observação de Franklin de Oliveira no que se refere ao pioneirismo do jornal carioca *Correio da Manhã* e, por consequência, também no sentido de serem os responsáveis pelas primeiras publicações sobre Formalismo Russo no Brasil. No dia 23 de outubro de 1971, por ocasião da publicação da segunda edição do livro organizado por Tzvetan Todorov *Teoria da Literatura/ Formalistas Russos*, Franklin de Oliveira escreve a resenha “A literatura como sistema”. Nela, o jornalista enfatiza, como quem deseja marcar um território, “Para nós, que fomos o primeiro autor brasileiro a publicar ensaio sobre “A fortuna do Formalismo Russo” (CORREIO DA MANHÃ, ... 1956, ensaio reunido em 1965, em livro, *Viola d'Amore*), é uma alegria o encontro com este *Teoria da Literatura/ Formalistas Russos*, agora editado em Porto Alegre. Em 1958, Franklin faz outra referência ao movimento crítico russo por ocasião da publicação de sua resenha “As epígrafes” para *Sagarana*, de Guimarães Rosa. No texto Franklin defendia que os rudimentos da crítica formalista russa representavam instrumentos pertinentes à análise de *Sagarana*.”

¹⁴ Cf. BRADFORD, Richard. *Roman Jakobson – Life, language, art*. London: Routledge, 1994, pp. 123, 126-8.

III

O esteio que traveja o ensaio “A arte como procedimento” é a separação estabelecida entre linguagem cotidiana e linguagem poética, esta considerada revitalizadora e viva; aquela, automatizada. Essa insistente divisão – que perpassa toda a produção teórica formalistas e que para alguns corresponde a um insuperável pecadilho da juventude do grupo – correspondeu a um dos núcleos de interesse da produção da escola particularmente entre 1915 e 1917. Também há de se lembrar que a problemática envolvendo o automatismo perceptivo e sua necessária renovação por meio da arte tem lugar reservado na argumentação.

Chklóvski principia o estudo contestando uma acepção à época recorrente na filosofia ocidental e depois aclimatada à realidade intelectual russa via linguística de Alessandr Potebniá. Trata-se de noções como estas: “A arte é pensar por imagens”. (Chklóvski, 1973, p. 39) “Não existe arte e particularmente poesia sem imagem”. (*Idem*, p. 39) “A poesia tal como a prosa é antes de tudo, e sobretudo, uma certa maneira de pensar e conhecer”. (*Idem*, p. 39) *Grosso modo*, o crítico interpretava “pensar por imagem” como um procedimento cognitivo em que a imagem visual substitui a palavra, via nisso uma forma de reducionismo da capacidade mental: “essa maneira traz uma certa economia de energias mentais, uma ‘sensação de leveza relativa’, e o sentimento estético não passa de um reflexo desta economia”. (*Idem*, p. 39)

Por esta razão, Chklóvski asseverou que o pensar por imagem é reducionista e simplificador, e desta forma deve ser evitado em arte, particularmente aquela que requer maior participação interpretativa do fruidor. Lembremos também que Chklóvski foi membro e participante de encontros promovidos pela ala futurista russa, ocasião em que assimilou o que havia de mais inovador neste âmbito. É nesse contexto que Herbert Spencer entra na história: Spencer e Potebniá, para o formalista, pensam da mesma forma. Então ele cita:

Na base de todas as regras que determinam a escolha e o emprego das palavras, encontramos a mesma exigência principal: economia de atenção... Conduzir o espírito à noção desejada pelo caminho mais fácil é frequentemente o fim único e sempre o objetivo principal. (Chklóvski, 1973, p.42).

“A arte como procedimento” exala essa demanda pela novidade literária e por procedimentos típicos das vanguardas russas do começo do século, notadamente do Futurismo e, um pouco depois, do Cubofuturismo.

Nada poderia soar mais contraditório a um teórico que preza pela forma difícil. À maneira de réplica, Chklóvski reitera que o método que não exige do fruidor qualquer esforço perceptivo não leva a lugar algum. A consequência disso, reforça ele, é permanecermos em um tipo de arte descompromissada, de nos encontrarmos ante um sistema de pensamento que conduz ao automatismo, à letargia mental, ou, na terminologia marxista, à reificação. Em suas próprias palavras: “A automatização devora as coisas, o vestido, a mobília, a esposa e o medo da guerra”.

É necessário dizer ainda que a abordagem chklóvskiana de Spencer, na verdade, corresponde a uma leitura de segunda mão. Em 2006, Galin Tihanov explicitou que quando Chklóvski parece estar citando diretamente Spencer, na realidade o formalista está transcrevendo um comentário de Aleksandr Vesselóvski acerca da obra do filósofo inglês. Não há indicação informando isso no ensaio, tudo se passa como se a citação fosse de fato de Spencer. O fragmento fora retirado sem muitas modificações de um dos ensaios de *Poética histórica*, de Vesselóvski, e não corresponde nem de longe ao texto original de Spencer. A mesma coisa acontece com a citação que o formalista apresenta como sendo do alemão Richard Avenarius, que corresponde, na verdade, a uma paráfrase copiada também do mesmo livro de Vesselóvski. Muitos anos depois, o crítico veio a público e admitiu seus parcos conhecimentos das obras de Spencer e Avenarius.¹⁵

¹⁵ Para maiores detalhes ver Tihanov, 2006, pp. 682-683.

Embora tenha se valido de fontes indiretas, a essência argumentativa do ensaio não sofre grandes abalos na argumentação. O interesse do crítico pela declaração de Spencer era tão somente no sentido de ilustrar o poder negativo de ações perceptivas que não requerem qualquer esforço, e, neste geral, o argumento tem sua validade reconhecida.

Alexandra Berlina observou, precisamente, que há pelo menos duas interpretações possíveis da noção de *ostranênie*: uma *intra* e *outra* extratextual.¹⁶ À primeira, influenciada pela poética futurista, particularmente por procedimentos da chamada linguagem *zaum*, toma como ponto de partida o arranjo do material linguístico (som e sentido como dominantes) com vistas a gerar no receptor o efeito de *ostranênie*. No ensaio em questão, esta acepção pode ser conferida em passagens como a seguinte: “o procedimento da arte é o procedimento da *ostranênie* dos objetos e da complicação da forma, complicação esta que aumenta a duração e a complexidade da percepção; enquanto um processo perceptivo cuja finalidade está nele mesmo, o efeito de *ostranênie* deve ser prolongado.”¹⁷

Já a interpretação extratextual deve levar em conta muito do contexto no qual o ensaio foi escrito, ou seja, o foco aqui está nas marcas do *locus* de enunciação que o contexto de guerra e revolução fez reverberar no ensaio. O cenário histórico-social fincou raízes profundas na concepção de mundo de Chklóvski, abalado que estava pela sua participação na Primeira Guerra Mundial em 1914. Outros eventos que se seguiram também continuaram marcando sua vida e obra, entre eles as perseguições que sofreu, os exílios forçados a que foi submetido em territórios da Ucrânia, Iran, Finlândia e Alemanha, além dos familiares cujas vidas foram consumidas neste mesmo contexto.

¹⁶ BERLINA, Alexandra. (edit. e trad.). *Viktor Shklóvski: a reader*. New York: Bloomsbury, 2017.

¹⁷ “(...) приемом искусства является прием „остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; (...)” (Виктор Шкловский. “ИСКУССТВО КАК ПРИЕМ”, disponível em <http://www.opojaz.ru/manifests/kakpriem.html>. Acesso em 14/12/2018.)

Ainda sobre essa segunda acepção da *ostranênie*, deve-se acrescentar que quando Chklóvski recorre a Tolstói com o fito de ilustrar o conceito, ele não mais se atém à forma literária, mas ao conteúdo das mensagens do romancista. O exemplo mais convincente é retirado de Kholstomér, conto longo, cuja perspectiva adotada é a de um cavalo. Tolstói nos obriga a ver o mundo pela perspectiva do animal: a intenção é desarmar a percepção do leitor, que é obrigado a contemplar as coisas mais triviais do cotidiano com olhos virgens, como se nunca houvesse se deparado com tal realidade. O que mais incomoda ao cavalo – veículo das ideologias de Tolstói – é a noção automatizada de posse que o homem repete à exaustão. Por este ângulo, a noção de *ostranênie* é análoga a uma visão de mundo, a um procedimento que procura desnudar as estranhezas das convenções às quais o homem está sempre se submetendo sem muitas vezes indagar.

Em uma passagem do ensaio pode-se ler: “o objetivo da arte está em possibilitar a sensação da coisa percebida como visão primeira (novidade) e não como reconhecimento”.¹⁸ Neste particular há um aspecto importante a ser considerado, qual seja: a *ostranênie* como negação do “reconhecimento” [узнавание].

A noção de “reconhecimento”, com raízes que remontam à *Poética* de Aristóteles, é velha conhecida da teoria literária.

Na *Poética* de Aristóteles, o termo utilizado é *anagnorisis*, o qual tem sido comumente traduzido para o português como “reconhecimento”. Para o filósofo a *anagnorisis* que ocorre em *Édipo Rei*, de Sófocles, é a mais bela de todas. Segundo ele, o ponto alto da tragédia não está nas atrocidades cometidas por Édipo nem nos efeitos catárticos produzidos a partir delas, mas no exato momento em que o herói reconhece que matou o pai e relacionou-se sexualmente com a mãe, uma espécie de revelação *a posteriori*.

Como lembra Lubomír Dolezel, em *Poética Ocidental*, a categoria de reconhecimento nunca foi esquecida, permaneceu no

¹⁸ Tradução minha. Original em russo: “Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание (...). ЧХКЛÓВСКИ, Виктор. *Sobre a teoria da prosa* (о теории прозы). São Petersburgo, 1983, p. 55.

interior da teoria literária, sendo recobrada esporadicamente a depender da ênfase que lhe deu cada tendência crítica. Em 1956, por exemplo, Erich Auerbach a retomou em *Mimeses: a realidade [exposta] na literatura ocidental*. É sobre o conceito de *anagnorisis* que está travejada, por exemplo, “A cicatriz de Ulisses”, o primeiro ensaio do volume. Todos certamente hão de se lembrar do momento crucial na *Odisseia* em que a ama Euricleia, ao lavar os pés cansados de um viandante incógnito, acaba reconhecendo nele o próprio Ulisses, que, depois de longo tirocínio, retornara ao seu antigo lar. O reconhecimento se dá exatamente no momento em que Euricleia identifica numa das coxas do viandante uma cicatriz, marca de um ferimento que o herói havia adquirido quando de uma caçada a um javali selvagem. Eis o momento exato em que toda a história passa a fazer sentido para a ama e para o leitor, é o momento da *anagnorisis*, a partir deste instante todos os pontos de indeterminação são, de uma só vez, preenchidos.

Chklóvski, que é herdeiro da poética aristotélica, recorre à categoria de *anagnorisis* tão somente com o pretexto de negá-la. Para ele, o reconhecimento – no sentido de “conhecer de novo”, “recordar” – corresponde a um recurso narrativo que, quando percebido pelo leitor, projeta um fluxo de significado para trás e para frente ao mesmo tempo, modificando na percepção do leitor os eventos narrados e projetando certa expectativa sobre os que serão contados. À feição de uma advertência, a categoria parece chamar a atenção para algo que já fora referenciado de alguma forma – geralmente muito sub-repticiamente –, mas aos quais o leitor não deu a devida atenção, qualquer coisa que lhe passou despercebidos. A *anagnorisis* parece se valer de um ato de leitura desatento, de uma interpretação insuficiente daquilo que fora contado, por isso quando surge causa espécie, mas não *ostranênie*.

Chklóvski infere que a categoria do reconhecimento é, em essência, incapaz de produzir o tal almejado efeito de *ostranênie*, ela não promove o novo, sua essência está, de uma forma ou de outra, na repetição, naquilo que já está posto, o que acaba por favorecer o automatismo e a reificação do ato perceptivo. Em outro trecho do ensaio em que a palavra “reconhecimento”

reaparece, o crítico russo a associa a algo semelhante a um declínio da literatura, diz ele que “A vida da obra poética (a obra de arte) estende-se da visão [o novo] ao reconhecimento [ao já visto], da poesia à prosa, do concreto ao abstrato (...).¹⁹ Como se observa, há também explicitamente a opinião do crítico de que o texto em prosa, ao menos em termos de efeitos de *ostranêníe*, está em desvantagem em relação à poesia.

É possível assinalar uma outra influência da *Poética* sobre a produção teórica de Chklóvski. Em uma passagem no final de “A arte como procedimento”, o crítico russo escreveu:

[De acordo com Aristóteles,] a “linguagem poética” deve conter algo de estrangeiro, algo de surpreendente; muitas vezes, esta linguagem/língua é literalmente estrangeira: a língua suméria poderia ser considerada poética para o povo assírio, *idem* o Latim para homem da Europa Medieval, o árabe para aos persas, assim como o búlgaro antigo foi considerado a base da Literatura Russa.²⁰

O comentário de Aristóteles no qual o crítico russo baseia a declaração acima é o que se segue:

A principal qualidade da elocução é ser clara, mas não banal. De facto, a que é composta de palavras correntes é muito clara, mas vulgar. Um exemplo é a poesia de Cleofonte e a de Esténelo. Em contrapartida, é excelente e evita a vulgaridade aquela que usa palavras estranhas. Por estranha entendo a palavra rara, a metáfora, a palavra alongada e tudo que for contra o que é corrente.²¹

O elo entre as duas acepções é o aspecto estranhante que deve conter a linguagem poética. Além disso, também está justificada aqui a rígida separação apresentada pelos formalistas entre linguagem prática e linguagem cotidiana: em ver-

¹⁹ Tradução minha. Original em russo: “Жизнь поэтического (художественного) произведения. от видения к узнанию, от поэзии к прозе, от конкретного к общему (...)”. CHKLÓVSKI, Victor. *Sobre a teoria da prosa* (o теории прозы). São Petersburgo, 1983, p. 55.

²⁰ Tradução minha. Original em russo: “Поэтический язык, по Аристотелю, должен иметь характер чужеземного, удивительного; практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов,” древнеболгарский как основа русского литературного.” CHKLÓVSKI, Victor. *Sobre a teoria da prosa* (o теории прозы). São Petersburgo, 1983, p. 56.

²¹ Aristóteles. *Poética*. 3ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008, p. 87.

dade, ela já se insinuava em Aristóteles.

A etimologia da *ostranênie* também é controversa. Afirma Svetlana Boym:

Lembremos que Chklóvski cunhou seu neologismo para estranhamento – *ostranênie* – em “A arte como procedimento” com a intenção de sugerir distanciar (deslocar, *dépaysement*) quanto tornar estranho. *Stran* é a raiz da palavra russa para “país” (*strana*), e também para “estranho” (*stranni*), suas raízes latinas e eslavicas se sobrepõem uma sobre a outra, criando uma teia de associações poéticas e etimologias falsas. (p. 101)²²

Alexandra Berlina, por sua vez, concebe a

“*Ostranênie* é um neologismo não intencional e um erro ortográfico da parte de Chklóvski. Ele deriva de **странный** (estranho) e, por isso deveria apresentar duplo “n”. 77 anos após a criação do conceito, Chklóvski veio a público e tentou esclarecer: “Ele [o neologismo] acabou saindo com um único “n” e está vagando mundo afora, feito um cachorro com uma das orelhas cortada.” (*Teoria da Prosa*). A orelha faltante chama a atenção: o que era uma incorreção ortográfica acaba revigorando a linguagem, além de estimular associações que remetem à estranheza, algo que não ocorre, por exemplo, com os termos “desfamiliarização” e “estranhamento”. (BERLINA, 2017, p. 56)²³

Por fim, arremata seu idealizador:

Há um termo antigo, *ostranênie*, o qual tem sido frequentemente grafado com um único ‘n’, muito embora a palavra derive de *strannnyi* (estranho). *Ostranênie* ganhou vida com esta grafia em 1917. Quando pronunciada oralmente é confundida com *otstranenie*, que significa “distanciamento do mundo”. *Ostranênie* é uma forma de encantamento do mundo, uma forma de percepção sensível e elevada do mundo. (Chklóvski: 2011: 283)

As dificuldades com que se depararam os tradutores ao verter o termo têm sido várias. A tabela a seguir expõe a sorte da *ostranênie* por entre as principais línguas ocidentais. Vejamos no quadro:

²² Tradução minha.

²³ Tradução minha.

Idioma	Opção	Tradutor	Ano da Tradução
Inglês	Made Strange	Victor Erlich	1955
Francês	Singularisation	Tzvetan Todorov	1965
Inglês	unfamiliar	Lee T. Lemon e Marion J. Reis	1965
Português (Brasil)	Singularização	Dionísio de Oliveira Toledo (org.) Trad. Regina Levin Zilberman et al.	1971
Italiano	Straniamento	Maria Olsoufieva	1976
Português (Portugal)	Singularização	Isabel Pascoal	1987
Inglês	Estrangement	Yuri Striedter	1989
Inglês	Enstranging	Benjamin Sher	1991
Espanhol (Madrid)	Desfamiliarización	Emil Volek	1992
Espanhol (Argentina)	Singularización	Ana Maria Nethol	2004
Espanhol (Madrid)	Técnica del extrañamiento	Pau Sanmartín Ortí	2008
Português (Portugal)	Singularização	Roberto Leal Ferreira	2013
Inglês	Ostranenie	Alexandra Berlina	2017

A primeira observação a ser posta é a de que a maioria das traduções em línguas ocidentais seguiram a solução – a primeira delas – de Todorov, que optou traduzir *ostranênie* por “desfamiliarization”. Dentre todas as opções, o caso mais interessante foi proposto pelo estudioso americano Benjamin Sher, especialista na obra de Chklóvski. Este, à feição do próprio Chklóvski, na tradução de 1992 de *Teoria da Prosa* ao inglês, inventou o também neológico *enstrangement* como uma solução a *ostranênie*. Foi uma escolha interessante e certamente ao gosto do próprio Chklóvski; mas, embora carregada de soluções geniais às criações terminológicas e conceituais de Chklóvski, além do reconhecimento de alguns especialistas, a solução de Sher não pegou: *enstrangement* prevalece.

IV

Durante a década de 1960, Chklóvski se debruçou sobre o conceito com a declarada intenção de reformulá-lo, isso ocorreu particularmente em *Contos sobre a Prosa: reflexões e análises* e em *Analogia do dissimilar*. Aqui vale uma observação: tem-se comentado que esta intenção de repensar a noção de *ostranênie* de maneira a inserir nela uma dimensão declaradamente política foi uma influência do teatro político de Bertolt Brecht.²⁴

Para Galin Tihanov, houve uma influência mútua entre o teórico e o dramaturgo: primeiro Brecht, durante suas visitas à Rússia Soviética e por intermédio de Sergei Tretyakov, figura maior do construtivismo russo, tomou conhecimento do conceito de Chklóvski. Este, por sua vez, ao tomar conhecimento da possível apropriação da noção de *ostranênie* por parte de Brecht, procurou reelaborar a *ostranênie* de modo a lhe dar uma dimensão política mais explícita.²⁵ A tentativa terminou

²⁴ Cf. FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed. 1ª reimpressão, 2009. pp. 3-29 e 33-35, 39-40; KOTHE, Flávio. “Ostranenie”. Universidade de Brasília, 1977. (texto mimeografado).

²⁵ Essa conexão entre ambos está detalhada às páginas 687 e 688, de Tihanov, 2006, particularmente na nota de rodapé de número 42.

em malogro: o formalista por pouco não desfigura por completo o conceito. Recuou e preferiu deixá-lo à sorte dos intérpretes, não lhe impondo nenhum matiz interpretativo a priori.

As implicações ideológicas da *ostranênie*, por exemplo, passaram totalmente despercebidas a alguns intérpretes ocidentais do Formalismo. Sirva de exemplo o caso clássico de Frederic Jameson, que, em 1972, promoveu uma análise superficial e apolítica da escola formalista, multiplicando precariedades conceituais em torno do movimento em um momento em que os rudimentos analíticos advindos dessa escola pareciam estar ganhando espaço nas universidades americanas, particularmente depois de 1955. Em *The prison-house of language*, o teórico do capitalismo tardio aborda o Formalismo Russo e o Estruturalismo com uma mão demasiadamente pesada, concebe as duas tendências como “mônadas sem janela”, não dialogizando-as, mantendo-as em petrificante imanência. À feição de um jogo dialético entre apolíneo e dionisíaco, Jameson está interessado particularmente em contrapor os pressupostos teóricos do formalismo a rudimentos da crítica marxista, sua perspectiva de predileção. Em suma, quanto mais carrega no tom para “obscurecer” aqueles, mais luz acaba projetando nesta.

No inverno russo de 1979, a estudiosa italiana Serena Vitale realizou uma série de entrevistas com Chklóvski, as quais resultaram no livro *Victor Chklóvski: testemunho de uma época*, inicialmente publicado em italiano, mas hoje com edição também em inglês. As entrevistas tiveram lugar, portanto, quase 70 anos após o formalista ter lançado as bases de seu conceito. Nas entrevistas, Chklóvski se mostra um tanto excêntrico e pouco fala da *ostranênie*, ao que parece, está mais interessado na construção de seu mito pessoal. No entanto, as poucas palavras dispensadas ao assunto são suficientes para mensurar a amplitude conceitual por que passou o termo desde a sua formulação primeira:

O mundo existe, um mundo com o qual lutamos, sempre e para sempre, da mesma forma que Robinson Crusoe luta com a natureza numa ilha deserta. Nós lutamos com o mundo, mas não o vemos. (...) Para nos fazer sentir, tocar e perce-

ber as coisas, eis o papel da arte. Ela olha e vê as coisas do mundo com certo encantamento. A arte é espanto contínuo. Um tipo de encanto que desperta a percepção do mundo, o homem sente o mundo, torna-o seu. Com o auxílio da arte é como se tirássemos nossas luvas, descobríssemos nossos olhos e víssemos a realidade pela primeira vez, a verdade da realidade.²⁶

O conceito também sobrevive a um momento em que se tornou lugar comum se deparar com costumeiros – e suspeitos – discursos que proclamam o “fim/morte” de uma miríade de disciplinas e saberes. A partir da segunda metade do século passado, proclamações/celebrações de vários fins têm movimentado o panorama das humanidades. A massa textual que tem sido produzida nesse sentido é vastíssima. Em um gesto de extrema ironia, hoje há um excesso de ensaios, capítulos de livros, teses, livros inteiros, declarando o fim desses saberes: “fim da história” (Fukuyama, 1992), “morte da literatura”, “fim da teoria literária” (Tihanov, 2004; Eagleton, 2003; Durão, 2011), “fim da literatura comparada” (Spivak, 2005), “fim da arte” (Danto, 1997), fim da psicanálise (Zizek, 2006), entre outras tantas notas de falecimento.

Todos esses necrológios, sob certa perspectiva, vêm na esteira de abalos deferidos contra grandes sistemas de pensamento, notadamente ocidentais, postos em marcha por mestres da suspeita como Hegel, Nietzsche, Freud, Heidegger, até encontrar, no século XX, o seu idealizador mais veemente: Jacques Derrida. Este, por sua vez, depreendeu uma leitura profunda da história da tradição filosófica ocidental, procedendo a contrapelo de verdades há séculos enraizadas no pensamento europeu. *Grosso modo*, a essa leitura crítica e meticulosa – Derrida foi, antes de tudo, um leitor atento –, que procurou trazer a lume aporias, paradoxos, incertezas, analogias forjadas e toda sorte de convenções sociais, verdades essas sobre as quais se erigiram sólidos sistemas de pensamento, atribuiu-se o nome de Desconstrução, e Derrida foi seu guru.

A tendência filosófica se irradiou particularmente dos de-

²⁶ Tradução minha. VITALE, Serena. *Shklovsky – witness to an era: interviews by Serena Vitale*. London: Dalkey Archieve Press, 2012, pp. 99-100.

partamentos de inglês de universidades americanas, país em que as ideias do mestre francês encontraram solo fértil; sua aceitação na América, diga-se, em muito superou à que se sucedeu na França, país onde se radicou e que nunca abraçou sua filosofia abertamente.²⁷ Um dos fatores que trabalharam para tal aceitação foi o fato de já haver na América, sobretudo nos cursos de literatura, uma forte tradição de leitura criteriosa do texto literário há muito instituída, a famigerada *close reading*, um modelo de leitura estabelecido por seguidores do *New Criticism*.²⁸ A desconstrução facilmente se acomodou a essa ambiência e seguiu fazendo tradição, rapidamente encontrou divulgadores e seguidores de que necessitava para se estabelecer, entre eles estavam os críticos Paul de Man, Geoffrey Hartman, Jonathan Culler, Richard Rorty e, de certa forma, Harold Bloom, para citar alguns. Além disso, ditou princípios e procedimentos que foram levados a cabo por movimentos posteriores, como o Pós-estruturalismo e o Pós-modernismo. A predileção pelo prefixo “pós” é, marcadamente, norte-americana.

Já que falamos em Desconstrução, gostaríamos de ao menos traçar assim uma certa similaridade entre este modelo de leitura e a *ostranênie* de Chklóvski. Lembremos que o teórico russo presa pela visão do novo, por aquele tipo de literatura que rejeita a automatização da percepção, que nada seja tomado como simplesmente dado, ou seja, aquilo que já está posto não interessa em literatura. A Desconstrução enquanto um modelo de leitura meticuloso que procura desnudar as aporias da linguagem, suas falsas fundações, suas analogias forjadas, ou seja, também recruta o leitor a estranhar aquilo que está estabelecido, convidando-o a um percurso simplesmente dado.

Em 1969, por exemplo, quando rudimentos e procedimentos da crítica desconstrucionista grassavam pelos departamen-

²⁷ CF. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Do positivismo a desconstrução: ideias francesas na América*. São Paulo: EDUSP, 2004.

²⁸ Como parênteses, vale informar: quando Ewa Thompson em 1972 escreveu sua monografia *Russian Formalism and Anglo-american Criticism*, procurando estabelecer certas intersecções entre as duas escolas de crítica literária, foi justamente a tendência a uma leitura cerrada típica dos dois movimentos que possibilitou o elo comparativo

tos de teoria literária americanos, eis então que um dos atores máximos da cena intelectual da época, Herbert Marcuse, apresenta uma versão extremamente original da *ostranênie*. O filósofo frankfurtiano, então estabelecido nos Estados Unidos, havia lido o ensaio de Chklóvski na antologia dos formalistas russos organizada e traduzida por Todorov em 1965. Conforme afirma Tihanov (p. 689), Marcuse percebeu na noção de *ostranênie* um elemento extremamente válido para subsidiar seu estudo sobre a importância da arte no processo de transformação da sociedade burguesa: a *ostranênie* e o marxismo, ao menos neste ponto, se imbricaram.

Se aceitarmos a tese central de Terry Eagleton, posta em *Depois da teoria* – em boa medida uma reverberação de ideias lançadas por Lyotard na sua empreitada conceitual em torno do pós-modernismo –, a qual declara que já não se deve esperar qualquer coisa de originalidade no que tange à produção teórico-cultural do presente, uma vez que, no seu entender, “a idade de ouro da teoria cultural há muito já passou”, talvez coubesse recolocar a questão do porquê da persistência do conceito chklovskiano: o que faz com que uma noção tão específica, produzida em um ambiente tão particular, perdure tão longamente? Ainda haveria razão para acreditarmos em juízos como este: “A única exigência dos Formalistas Russos é sua teimosia ao que é intrinsecamente literário, sua teimosa recusa de se desviar do ‘fato literário’ para alguma outra forma de teorização.”²⁹

Referências bibliográficas

AMBROGIO, Ignazio. *Formalismo y vanguardia em Rusia*. Roma: Editori Riuniti, 1968.

BERLINA, Alexandra. (edit. e trad.). *Viktor Shklóvski: a reader*. New York: Bloomsbury, 2017.

BERNARDINI, Aurora. “Formalismo russo: uma revisitação”. In:

²⁹ Tradução minha. (JAMESON, *op. cit.* 1972 p. 43.)

Literatura e Sociedade 5. Revista do DTLLC-FFLCH-USP, 2002.

BOYM, Svetlana. "Poetics and Politics of estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt" In: BOYM, Svetlana (ed.). *Poetics today: estrangement revisited I*, 26 (4). Durham (NC): Duke University Press, 2005, pp. 581-614.

BRADFORD, Richard. *Roman Jakobson – Life, language, art*. London: Routledge, 1994.

CHKLÓVSKI, Victor. *Sobre a teoria da prosa* (О теории прозы). São Petersburgo, 1983.

CHKLÓVSKI, Victor. "A arte como procedimento". In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos* (3ª ed.). Porto Alegre: Editora Globo, 1976, pp. 39-56.

CHKLÓVSKI, Victor. "Art as device". In: BERLINA, Alexandra. (edit. e trad.). *Viktor Shklóvski: a reader*. New York: Bloomsbury, 2017, pp. 73-95.

CHKLÓVSKI, Victor. *Bowstring: on the dissimilarity of the similar*. Londres: Dalkey Archive, 2011.

DANTO, Arthur. *After the end of art: Contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

DURÃO, Fábio. Akcelrud. *Teoria (literária) americana: uma introdução crítica*. Campinas: Autores Associados, 2011.

EAGLETON, Terry. *After theory*. New York: Penguin, 2003.

ERLICH, Victor. *Russian formalism: History - Doctrine*. The Hague, the Netherlands: Mouton 1965.

ERLICH, Victor. *Child of a Turbulent Century* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 2006), p. 132.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed. 1ª reimpressão, 2009.

FUKUYAMA, Francis. *The end of History and the last mane*. New York: Free Press, 1992.

HANSEN-LÖVE, Aage. *Der russische Formalismus: methodologischekonstruktion seiner entwicklungausdemprinzip*

der verfremdung. Viena, 1978.

IVÁNOV, Viatchesláv V. Dos diários de Serguei Eisenstein e outros ensaios. São Paulo: Edusp. 2009.

JAKOBSON, Roman. “*Novíssima poesia russa*”. In: Dissertação de Mestrado de Sonia Regina Martins Gonçalves. *Roman Jakobson e a geração que esbanjou seus poetas*. USP. 2001.

JAMESON, Frederic. *The Prison-House of language: a critical account of structuralism and russian formalism*. Princeton: Princeton University press. 1972.
KALININ, Ilya. “Viktor Shklovsky vs. Roman Jakobson. Poetic Language or Poetic Function of Language.” *Revista Enthymema*, n. 19, 2017. (link: <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/9427/8901>.)

NEPEVNI, Vladimir. *Victor Chklóvski e Roman Jakobson: a vida como romance* (Em Russo: *виктор шкловский и роман яacobson. жизнь как роман*). Documentário, 2009.

OLIVEIRA, Franklin. *Viola d’amore*. Rio de Janeiro: Edições do Val, 1965.

POMORSKA, Krystyna. *Russian Formalists theory and its Poetic Ambience*. The Hague-Paris: Mouton, 1968.

RONEN, Omri. “Audiatur et altera pars. O причинах разрыва Романа Яacobсона с Виктором Шкловским”, in: *Новое литературное обозрение*. 1997. [Audiatur et altera pars: causas do conflito entre Roman Jakobson e Viktor Chklóvski.]. *Revista Nova Revisão Literária*, 23 (1997), pp. 164-168.

SANMARTÍN ORTÍ, Pau. *Otra historia del formalismo ruso*. Madrid: Lengua de trapo, 2008.
SCHNAIDERMAN, Boris. “Informalmente, o ‘Formalismo’”. *Folha de São Paulo* (Folhetim), Domingo, 17 de junho de 1984 (nº 387), pp.3-6.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Prefácio”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos* (3ª ed.). Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SHELDON, Benjamin. *Shklovsky: literary theory and practice, 1914-1930*. Ann Arbor (Michigan), 1966.

SPIVAK, Gayatri Chakrovorti. *Death of a discipline*. New York: Columbia University Press, 2005)

STEINER, Peter. *Russian Formalism: a metapoetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

THOMPSON, Ewa M. *Russian formalism and Anglo-american New Criticism: a comparative study*. The Hague: Mouton, 1971.

TIHANOV, Galin. "The politics of Estrangement: The case of the Early Shklovsky". In: BOYM, Svetlana (ed.). *Poetics today: estrangement revisited I*, 26 (4). Durham (NC): Duke University Press, 2005, pp. 665-696.

TIHANOV, Galin. "Why did modern literary theory originate in Central and Eastern Europe? (and why is it now dead?). *Common Knowledge*, nº 10, 2004.

TOMPSON, Ewa M. *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*. The Hague-Paris: Mouton, 1971.

VITALE, Serena. *Shklovsky – witness to an era: interviews by Serena Vitale*. London: Dalkey Archieve Press, 2012.

ŽIŽIEK, Slavoj. *How to read Lacan*. Londres (UK): Granta Books, 2006.

Eikhenbaum e a obra de Mikhail Lérmontov: do Formalismo à História da Cultura*

Pedro Augusto Pinto** e
Mário Ramos Francisco Jr.***

Resumo: O presente artigo analisa alguns aspectos dos estudos empreendidos pelo crítico russo Boris Eikhenbaum sobre a obra de Mikhail Lérmontov – mais precisamente, a monografia de 1924, *Liérmontov – Ópyt Istóriko-Literatúrnoi Otsiénki* (“Lérmontov – Uma tentativa de avaliação histórico-literária”) e o artigo de 1941, *Literatúrnaia pozítsiia Liérmontova* (“A posição literária de Lérmontov”). Dado que a monografia de 1924 pertence à fase propriamente formalista de Eikhenbaum – quando ele buscava afirmar, com intenções claramente polêmicas, a autonomia constitutiva da obra de arte tanto em relação ao seu contexto quanto em relação à personalidade de seu autor –, e que o artigo de 1941, por sua vez, já consta no rol de suas obras tardias, nas quais a figura do autor ressurgiu como mediação entre a obra e o contexto histórico, procuraremos comparar os dois textos e, a despeito de sua flagrante distinção metodológica, observar como a conjunção entre as duas abordagens pode colaborar para um estudo integrado da obra de Lérmontov, em que constem tanto a análise textual quanto a contextualização histórica e em consonância com a moderna História da Cultura.

Abstract: The present paper analyses some aspects of the studies undertaken by the Russian critic Boris Eikhenbaum on the works of Mikhail Lermontov – namely the 1924 monograph “Lermontov: an Essay in Literary Historical Evaluation” and the 1941 article “Lermontov’s literary position” (*Literaturnaya pozitsiya Lermontova*). Given that the 1924 monograph belongs to the properly formalist phase of Eikhenbaum, when he sought to affirm, with clearly controversial intentions, the constitutive autonomy of the work of art in relation both to its context and to the personality of its author, whereas the 1941 text pertains to his late works, in which the author reappears as a mediation between the work of art and its historical context, we intend to compare the two texts and, in spite of their flagrantly distinct methodological approach, to observe how the conjunction of these two approaches may contribute to an integrated study of Lermontov’s works, including both textual analysis and historical contextualization and in line with modern Cultural Studies.

Palavras-chave: Boris Eikhenbaum; Formalismo Russo; Mikhail Lérmontov; História da Cultura; Crítica literária

Keywords: Boris Eikhenbaum; Russian Formalism; Mikhail Lermontov; Cultural Studies; Literary Criticism

*Artigo submetido em 07 de setembro de 2018 e aprovado em 14 de novembro de 2018.

** Mestrando do Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa da USP. E-mail: pedro.augusto.pinto@usp.br.

*** Professor da área de Língua e Literatura Russa do Departamento de Letras Orientais da USP. E-mail: mariofrancisco@usp.br.

Mais conhecido no Brasil por sua participação no chamado Formalismo Russo, Boris Eikhenbaum (1886-1959) dedicou uma parte considerável de sua produção crítica à obra do romântico Mikhail Lérmontov (1814-1841), fosse à sua prosa, à sua poesia ou aos seus dramas, e coordenou edições de suas obras completas que seguem até hoje como obras de referência. Todavia, em consonância com os momentos absolutamente díspares da história da Rússia e da União Soviética que testemunhou, Eikhenbaum mudaria significativamente, ao longo de sua vida, os seus objetos de estudo e sobretudo a sua abordagem crítica: enquanto a maior parte de sua produção propriamente formalista seria desenvolvida sob o regime intelectualmente liberal da Nova Política Econômica, os seus textos de 1940, onde se enxerga um maior enfoque na figura do autor e, através dela, nas correlações entre obra e contexto, tiveram de ser escritos sob pesado policiamento ideológico, após as abordagens ditas formalistas serem condenadas pela doutrina oficial do Partido Comunista e se converterem em uma pecha política e profissional para todos os que, como Eikhenbaum, colaboraram para o seu desenvolvimento ao longo da década de 1920.

A leitura dos dois textos sobre Lérmontov que analisaremos aqui poderia sugerir uma ruptura radical na obra do crítico, assim como um certo enquadramento intelectual que, se não chega ao ponto de aderir à doutrina histórica marxista imposta pelo stalinismo, ainda assim passa a enfatizar não mais os aspectos imanentes do texto literário, como na monografia de 1924, mas sim as relações sócio-históricas em que se enredavam texto e autor. Assim, torna-se aparentemente difícil articular as duas obras em uma totalidade contínua, tendo-se em vista os distintos contextos históricos em que foram escritas e a própria trajetória intelectual de Eikhenbaum. Haveria aí algum compromisso da parte do outrora importante formalis-

ta com os ditames do regime,¹ e portanto uma ruptura com as suas próprias convicções, ou a despeito de uma possível pressão dos eventos históricos seria possível identificar um liame entre a fase formalista de Eikhenbaum e sua posterior guinada para abordagens focadas no autor e no contexto histórico? Partindo da tese defendida por Carol Any, para quem “os estudos formalistas e pós-formalistas [de Eikhenbaum] sobre Lérmontov complementaram-se e beneficiaram-se mutuamente, embora Eikhenbaum não tenha tornado as conexões explícitas”,² buscaremos explicitar tais conexões, sobretudo através da compreensão do seu emprego do conceito de ‘história’, contido já no título de 1924, e do possível papel mediador exercido pelo conceito de ‘vida literária’ (*literatúrnyi byt*), elaborado por Eikhenbaum em 1927, que aponta para problemáticas históricas e literárias muito próximas do que hoje chamaríamos de História da Cultura.

Dos antecedentes intelectuais ao Formalismo: o estudo sobre Lérmontov de 1924

Apesar de ter tido uma importante participação no Formalismo em sua fase mais radical, compondo textos clássicos como “Como foi feito ‘O capote’ de Gógol” e desenvolvendo conceitos para o estudo de materiais poéticos e narrativos, Eikhenbaum ainda assim tende a surgir como uma figura secundária dentro do movimento, sobretudo quando comparado a Roman Jakobson ou Viktor Chklóvski, cujos conceitos de ‘literaturiedade’ (*literaturnost’*) e ‘estranhamento’ (*ostranienie*) despontam como bases para o trabalho da Escola Formal.³ Não sendo o nosso intuito exigir um papel de maior relevância para Boris Eikhenbaum, faz-se todavia necessário, para a compreensão do conjunto de sua obra a que nos propusemos, destacar a especificidade de sua colaboração diante do trabalho de outros

¹ ANY, 1994, p. 157.

² Ibidem, p. 207.

³ Ibidem, p. 46.

colegas do movimento e apontar para elementos em sua produção inicial que indiquem uma continuidade teórica em sua trajetória, abrangendo mesmo a sua produção formalista em um todo maior que inclua os seus textos de 1930 e 1940.

Assim, se fosse necessário propor um denominador comum a toda a produção crítica de Eikhenbaum, sugeriríamos **a defesa intransigente da autonomia da arte**, fosse essa autonomia de natureza ontológica, histórica (como no primeiro texto sobre Lérmontov) ou metodológica. Por 'autonomia', entende-se o sentido etimológico do termo: a proposição de regras (*nomos*) a si mesmo (*autos*), formulação que assumiria diversas facetas ao longo do desenvolvimento intelectual do crítico, e que marcaria presença antes mesmo de sua aproximação da Sociedade para o Estudo da Língua Poética – OPOIAZ.

Em seus primeiros experimentos críticos, Eikhenbaum compreendia a arte como uma forma específica, intuitiva, de conhecimento,⁴ atribuindo-lhe portanto um estatuto gnosiológico. Nessa concepção, era possível notar não apenas a influência da filosofia de Henri Bergson, bastante prestigiosa na Rússia no início do século XX, mas também de certa tradição crítica russa que se remonta a Vissarión Belínski.⁵ Por mais paradoxal que tal influência aparente ser – sobretudo diante do caráter essencialmente sociopolítico da abordagem de Belínski, alvo de críticas do mesmo Formalismo de que Eikhenbaum haveria de se aproximar –, em seu centro se encontrava o conceito de 'totalidade orgânica', tributário da forte presença do Romantismo alemão no pensamento russo no início do século XIX, sobretudo das ideias do filósofo Friedrich Schelling, para quem a arte constituía a expressão do absoluto em formas singulares e sensíveis.⁶ O fato de a formação inicial de Eikhenbaum ter sido não filológica, mas biológica, pode

⁴ Ibidem, p. 19.

⁵ Ibidem, p. 20. Vissarión Grigórevitch Belínski (1811-1848) foi talvez o mais importante crítico russo do século XIX, responsável pela consagração de autores como Gógol e Dostoiévski. Em linhas gerais, sua análise literária ficou marcada pelo que hoje entenderíamos como uma abordagem sociopolítica, valorizando e buscando interpretar obras que se prestassem a uma compreensão crítica do contexto russo de sua época.

⁶ SCHELLING, 2010, p. 44.

ter exercido um papel relevante na assimilação do crítico da ideia de organismo – por definição, um *todo dinâmico* – em sua abordagem literária.

Tais concepções assumem um papel duplamente relevante quando se têm em vista os futuros desenvolvimentos críticos de Eikhenbaum: em primeiro lugar, colocam a especificidade da obra de arte enquanto forma de conhecimento sensível, distinto do conhecimento científico ou teórico, o que portanto exigiria uma compreensão e uma análise estritamente de acordo com os seus próprios termos. Se nos remetermos à formulação de Schelling sobre o que seria um organismo, veremos que a autonomia era considerada um pressuposto essencial, fiadora da unidade entre espírito e matéria que o caracterizava, e contraponto basilar às leituras mecânicas da natureza, que compreendiam os seres vivos como resultados de ações exteriores a eles.⁷ Por outro lado, a ideia de conhecimento pressupõe necessariamente o conhecimento de *algo*, e se o estatuto gnosiológico da arte estaria destinado a permanecer nos trabalhos de Eikhenbaum, ou ao menos a retornar após uma fase mais decididamente polêmica de afirmação dos postulados formalistas, ela haveria de trazer como consequência necessária a impossibilidade ontológica de se trabalhar a obra de arte de maneira totalmente desvinculada do mundo exterior, uma vez que uma arte que conhecesse apenas a si mesma ao longo de toda a história da humanidade seria uma tautologia insustentável, excetuando-se alguns momentos de experimentação formal, como o Futurismo.

Assim, do ponto de vista de suas abordagens iniciais, a aproximação de Eikhenbaum do Formalismo se dará sobretudo pelo abandono das pretensões a uma *verdade* estética, mantendo-se como eixo de sua nova posição a defesa da autonomia dos estudos literários e o consequente enfoque crítico não mais nas correlações entre a obra e seu autor ou seu contexto, mas sim nos seus procedimentos e materiais internos, inseridos em uma totalidade dinâmica. Nesse sentido, a problemática central para o Formalismo, não obstante os diversos

⁷ Cf. SCHELLING, 2001.

desenvolvimentos conceituais pelos quais o movimento passaria, indo da ideia de uma 'língua poética' à de 'literariedade', pode ser sintetizada na ideia de 'material', entendido, conforme a descrição de Krystyna Pomorska, como "*a matéria bruta da poesia e sua natureza*",⁸ de modo que os Formalistas teriam tentado "encontrar uma resposta para a pergunta 'o que é poesia?', através da definição do seu material específico". Por 'material' não se deve entender uma reformulação da oposição entre forma e conteúdo, mas precisamente uma superação deste binômio através da totalização da compreensão da forma, conforme nos descreve o próprio Eikhenbaum, ao se referir à obra de Tyniánov:

O uso admitido impunha para esta noção [de 'material'] um emprego que a opunha à noção de 'forma'; assim, as duas noções perdiam em importância, e sua oposição tornava-se uma substituição terminológica da antiga oposição 'forma-fundo'. Na verdade, como já disse, os formalistas haviam atribuído à noção de 'forma' o sentido de integridade e a haviam confundido assim com a imagem da obra artística na sua unidade, de modo que não acontecia nenhuma oposição, salvo com as outras formas privadas de um caráter estético. [...] Daí a conclusão [de Tyniánov]: "A noção de 'material' não ultrapassa os limites da forma, material é também formal; e é um erro confundi-lo com os elementos exteriores da construção".⁹

É nesse sentido que se deve entender as palavras de Pomorska, quando enfatiza que os formalistas

focalizam o *produto em si mesmo*, não o *processo* ou a *gênese* desse produto; concentram-se sobre fatores estritamente literários, artísticos ou linguísticos, e não sobre aspectos que estão além da esfera do "texto" em si. Especulam sobre um *produto* em contraposição a uma *atividade* ou às condições do nascimento desse produto (circunstâncias, ambientes, personalidades do criador e assim por diante).¹⁰

⁸ POMORSKA, 2010, p. 161, grifo no original.

⁹ EIKHENBAUM, 1970, p. 29.

¹⁰ POMORSKA, Op. cit., p. 28, grifos no original.

Sobre este pano de fundo, Eikhenbaum produziu obras hoje consideradas como clássicas, como: “Como foi feito ‘O capote’ de Gógol”, “Melódica do verso russo”, “O jovem Tolstói” e, por fim, a monografia sobre Lérmontov de 1924. Em todos esses textos pode-se observar a mesma premissa fundamental que descrevemos acima: a atenção do crítico se restringe aos fenômenos e materiais propriamente literários, e não apenas ignora como se esforça por combater qualquer leitura que remeta a fenômenos exteriores à obra e ao material que ela mobiliza, tal como a tradicional interpretação sociopolítica do conto de Gógol ou a aceitação ingênua dos relatos autobiográficos de Tolstói em seu diário como documentos fidedignos de sua vida e de sua individualidade. A monografia sobre Lérmontov seguirá o mesmo caminho.

Nesse sentido, poderia chamar a atenção a presença da palavra ‘histórico’ em seu título. Mas também o que aqui se entende por história partirá das premissas gerais sobre a autonomia do estudo da obra literária, e não tem qualquer relação com o **contexto** histórico em que a produção de Lérmontov se insere. Pelo contrário, segundo Eikhenbaum, o estudo histórico de Lérmontov não subentenderia

Lérmontov como um acontecimento histórico no *tempo* – um acontecimento que seria necessário restabelecer. O tempo e, outrossim, a ideia de passado não compõem as bases do conhecimento histórico. O tempo na história é uma ficção, uma convenção que desempenha um papel auxiliar. Nós estudamos não o movimento no tempo, mas o movimento como tal – o processo *dinâmico*, que nunca se quebra e nunca se interrompe, mas que precisamente por isso não possui em si o tempo *real* e não pode ser mensurado no tempo. O estudo histórico revela a dinâmica dos acontecimentos, cujas leis agem não apenas dentro dos limites de uma época convencionalmente escolhida, mas sempre e em todo lugar. Nesse sentido, por mais paradoxal que isso possa soar, a história é a ciência do permanente, do imutável, do imóvel, embora tenha a ver com a mudança, com o movimento.¹¹

Em outras palavras, o estudo da história da literatura deveria abordar **as leis imanentes do desenvolvimento da litera-**

¹¹ EIKHENBAUM, 1924, p. 8, tradução nossa, grifos no original.

tura, que por sua vez – consequência lógica da premissa de uma autonomia absoluta – também não teriam qualquer relação com os fatos ou acontecimentos extraliterários. A história seria, paradoxalmente (como bem observa Eikhenbaum), **a-histórica**. Em termos concretos, a história da literatura se resumiria a uma invariável luta literária, resultando sempre na hegemonia de uma determinada corrente e na derrota de outra.

Em termos reais, o movimento da arte sempre se expressa na forma de uma luta entre tendências coexistentes. Cada ano literário contém em si obras de diversos estilos. A vitória de um deles já constitui o resultado da luta; e, no momento de sua plena expressão, já não é característico de sua época, pois por detrás deste vencedor já se assomam novos conspiradores, cujas ideias há pouco pareciam envelhecidas e obsoletas. Cada época se caracteriza pela luta entre pelo menos duas (na realidade, muito mais) tendências ou escolas, das quais uma, vencendo gradualmente, e com isso, revolucionária que fora, tornando-se a imperatriz soberana, cerca-se [*obrástáiet*] de epígonos e começa a se degenerar, enquanto a outra, inspirada pelo renascimento de velhas tradições, começa novamente a atrair as atenções sobre si.¹²

É, portanto, em termos dinâmicos genéricos que será analisado o papel histórico de Lérmontov. Ainda assim, Eikhenbaum detalha (evidentemente, em termos literários) o caráter da crise estética em que Lérmontov fará a sua aparição e que determinará a sua relevância no desenvolvimento da literatura russa: o poeta seria o fruto da disputa estilística entre a ode e a elegia, perpetuando as características desta última através da abolição de seus traços clássicos e de sua conversão em uma espécie de meditação lírica, onde o rebuscamento formal seria sacrificado e rebaixado em nome da expressividade sentimental. Esta, por sua vez, deu vazão à crise da poesia que imperaria a partir da morte de Lérmontov até o advento do Simbolismo, período em que o grande representante da criação em versos seria Nekrássov – autor que, justamente, sacri-

¹² Ibidem, p. 19. É curioso observar, diante da formação biológica de Eikhenbaum e da possível influência das análises estéticas organicistas do início do século XIX sobre sua obra, a presença de palavras como 'degenerar', 'renascimento', 'cobrir-se crescendo' (*obrástat*) na sua descrição da dinâmica literária.

ficava todo e qualquer rebuscamento formal em nome da expressividade política e social que lhe interessava transmitir.

Em seu relato, Eikhenbaum apresenta, com impressionante embasamento comparativo, a ideia de que a poesia de Lérmontov seria caracterizada pelo uso de materiais de terceiros, ou seja, pelo empréstimo de outros poetas e até de si mesmo. A expressividade sentimental já mencionada seria reforçada precisamente pela bricolagem de frases de efeito, símiles e exclamações grandiloquentes, em torno unicamente das quais muitos poemas de Lérmontov seriam construídos. Nessa observação, pode-se encontrar alguns elementos interessantes quanto à vinculação de Eikhenbaum ao Formalismo: em primeiro lugar, o destaque dado ao papel construtivo do **empréstimo** é um duro golpe à teoria do gênio criativo (à qual Lérmontov, romântico, facilmente se prestava), desvinculando a obra literária da individualidade que a elabora, e oferecendo com isso um exemplo claro da operacionalidade histórica do conceito de 'material' conforme a definição que mencionamos mais acima. Por outro lado, o raciocínio de Eikhenbaum parece provar na prática a autonomia da história literária, defendida na citação que apresentamos, uma vez que permite observar como uma determinada obra se desenvolve unicamente a partir de outros materiais igualmente literários, independentes de qualquer fenômeno de ordem política, social, econômica ou psicológica.

O trabalho sobre Lérmontov foi a última monografia propriamente formalista de Eikhenbaum, que a teria escrito, segundo as suas próprias palavras, já sem nenhum entusiasmo. Após a sua conclusão, o crítico passou a se chocar cada vez mais com o regime soviético, e experienciou, ao mesmo tempo, um processo de esgotamento intelectual das posições radicalmente formalistas que defendera até então. A notável biógrafa intelectual do crítico, Carol Any, aponta para um impasse gestado já na monografia sobre Lérmontov: em termos bakhtinianos, haveria a ausência de uma voz por detrás dos textos literários analisados.¹³ Sem nos determos sobre a ideia bakhtiniana

¹³ ANY, Op. cit., p. 77.

de 'polifonia', e apenas mencionando o caráter problemático, apontado por Beatriz Sarlo,¹⁴ da procura por uma voz objetiva por detrás de um texto, cumpre pontuar, para melhor compreendermos as aberturas do texto às análises extraliterárias posteriores, que a voz que Any julga ausente pode ser encontrada na forma do **agente do procedimento de escolha dos empréstimos**, um ato que de maneira alguma pode ser considerado aleatório. Por outro lado, se as análises posteriores ao Formalismo também teriam, segundo Any, dado uma maior materialidade às normas abstratas da história literária de Eikhbaum, compostas apenas pela substituição infinita e opaca de formas antiquadas por formas mais atuais,¹⁵ é possível enxergar por detrás desse processo de ascensão e queda das formas literárias um curioso sujeito oculto – o surgimento de novas exigências sociais, o que o próprio Eikhbaum sugere ao mencionar em seus textos as novas expectativas do público leitor na década de 1830.¹⁶

A comparação entre os distintos estudos de Eikhbaum sobre Lérmontov é exemplar no que diz respeito à distinção entre o material, o literário, e o 'conteúdo' extratextual. Conforme se mostrou, o objeto de análise do texto de 1924 é o material: são os versos, as frases e outros elementos **puramente textuais** de que Lérmontov se valeu para construir a sua poesia. Será apenas quinze anos depois, ao retomar o seu trabalho sobre o poeta, que Eikhbaum deslocará o foco da análise para o universo referencial que é evocado a partir do material textual, mas tal preocupação já é indicada no texto de 1924, na medida em que se justifica a importância histórica de Lérmontov pela sua capacidade de adensar ainda mais o conteúdo emocional da poesia que havia chegado, com Púchkin, a um limite.

¹⁴ Cf. SARLO, 2012.

¹⁵ ANY, Op. cit., p. 84.

¹⁶ EIKHENBAUM, Op. cit., p. 13.

Da 'vida literária' a uma História da Cultura: os estudos sobre Lérmontov de 1940

Na trajetória intelectual de Eikhenbaum, ao longo de seus anos mais estritamente formalistas, a abertura do texto literário para elementos externos pode ser observada nos conceitos que o crítico desenvolveu para abordar o imenso problema que as relações sociais, necessariamente implicadas pela obra literária (ela, em si, um fenômeno social), haviam de colocar para quem se propusesse a interpretar a literatura como um fenômeno absolutamente autônomo. Dentre tais conceitos, merecem destaque os de 'motivação' (*motivirovka*) e, sobretudo, de 'vida literária' (*literatúrnyi byt*).¹⁷ O primeiro teria operado a abertura inicial, dado que sua importância, conforme o nome sugere, se limitava a "motivar" os procedimentos literários autônomos que, uma vez mobilizados, tenderiam a se comportar nos limites de sua esfera restrita. Carol Any observa no conceito de 'motivação' uma contradição entre Eikhenbaum enquanto crítico efetivo, que já observava a motivação como um índice de singularidade das obras que analisava, e Eikhenbaum enquanto teórico, que ainda era impelido por suas convicções apriorísticas a minimizar a importância da motivação – recorrendo, assim, a um substituto velado à ideia outrora rejeitada de conteúdo.¹⁸

Já a ideia de 'vida literária' representou nas teorias de Eikhenbaum o último degrau para a abertura do texto ao mundo. Carol Any o define como o estudo "da economia e da sociologia da produção literária, na medida em que afetavam os tipos de literatura que estavam sendo produzidos, os tipos de escritores que a produziam e os tipos de leitores que a liam".¹⁹ Permanece o princípio da autonomia: a série literária (para usar um conceito análogo de Tyniánov) segue suas próprias

¹⁷ ANY, Op. cit., p. 65-66.

¹⁸ Ibidem, p. 67.

¹⁹ Ibidem, p. 106.

regras de desenvolvimento, mas agora se admite que ela também é afetada por séries exteriores, que determinam, entre as diversas possibilidades existentes de desenvolvimento literário, qual dentre elas será o modelo que se destacará. Pode-se observar aí um complemento à teoria dinâmica da literatura que Eikhenbaum expôs em sua monografia de 1924. Assim, no caso da transição de Púchkin, por exemplo, verificada na década de 1830, da poesia para a prosa, um papel relevante teria sido desempenhado tanto pelo esgotamento imanente da poesia quanto por um contexto simultâneo de maior profissionalização do trabalho literário. Curiosamente, Eikhenbaum justifica a sua guinada metodológica por uma alteração análoga no ambiente literário de sua própria época – uma justificativa que analisaremos mais adiante:

Naturalmente, diante desta situação [de alteração nas condições profissionais dos escritores], precisamente as questões de caráter literário-existencial [*literaturno-bytovogo kharáktera*] assumiram particular agudeza e atualidade, e o próprio agrupamento dos escritores seguiu a mesma linha desses indícios. Para o primeiro plano passaram os fatos relativos não tanto à evolução (ao menos como esta era entendida antes) quanto à *gênese*, e com isso se colocava diante da ciência literária um novo *problema* teórico – o *problema da correlação entre os fatos da evolução literária e os fatos da vida literária* [*literaturnyi byl*].²⁰

Se retomarmos a descrição de Krystyna Pomorska, o que Eikhenbaum tenta operar com o conceito de ‘vida literária’ é justamente um deslocamento do enfoque sobre **processos**, que vinham ocupando com exclusividade a atenção da Escola Formal, de modo a incluir a **gênese** das obras literárias, estabelecendo uma série causal capaz de explicar a origem imediata dos fenômenos, e não apenas o seu funcionamento interno. A contraposição entre ‘gênese’, de um lado, e ‘evolução’, de outro, é abordada diretamente pelo próprio Eikhenbaum:

A abordagem do material da vida literária [*literaturno-bytovomu materialu*] não significa de maneira alguma um afastamento do fato literário ou do problema da evolução literária, conforme aparenta ser para alguns. Isso significa

²⁰ EIKHENBAUM, 1987, p. 430-431, grifos no original.

apenas a inclusão, no sistema teórico-evolutivo, de acordo com a elaboração que recebeu nos últimos anos, de fatos relativos à gênese – ao menos daqueles fatos que podem e devem ser compreendidos como históricos, ligados aos fatos da *evolução* e da *história*.²¹

Não se trata, como se vê, de opor a abordagem da evolução à abordagem da gênese, mas simplesmente de incluir a análise da gênese na análise da evolução. Alguns fatos, pontua Eikhenbaum, jamais poderão ser esclarecidos em termos exclusivamente genéticos: não seria possível, por exemplo, remeter o tetrâmetro iâmbico de Púchkin a qualquer condição socioeconômica de sua época, nem mesmo a qualquer fator específico de sua vida literária.²² O mesmo não ocorre, conforme já mencionamos, com a sua transição para a prosa de revista, processo no qual as condições sociais relativas à vida literária teriam tido um papel nada negligenciável.

Apesar de sua riqueza teórica e da virada que representou para o pensamento de Eikhenbaum, possibilitando a expansão de seu horizonte crítico, o conceito de 'vida literária' todavia não seria aplicado de maneira sistemática em sua produção.²³ Mas ele se destaca como um primeiro indicativo de preocupação com fatores extratextuais influentes sobre a criação literária, e, nesse sentido, ecoa em toda a produção posterior do crítico, onde tanto a figura do autor quanto o contexto histórico em que a obra se insere voltarão a assumir relevância analítica.

Por já se encontrar em um impasse intelectual, tal modificação em sua abordagem não foi excessivamente traumática, ao menos em termos teóricos. Nesse sentido, o extenso trabalho editorial que Eikhenbaum realizou ao longo da década de 1920, responsabilizando-se pelo aparato crítico e pela publicação das obras completas de autores como Leskov e do próprio Lérmontov, possibilitou uma transição prática em sua abordagem, uma vez que tal tarefa implicava uma grande familia-

²¹ Ibidem, 432, grifos no original.

²² Ibidem, 431.

²³ ANY, Op. cit., 110.

ridade com materiais textuais já não tão literários quanto a obra em si, fechada, que os formalistas haviam primado por abordar.

Sofrendo com o ambiente repressivo e persecutório do stalinismo, e já por si mesmo inclinado a análises literárias menos imanentes, Eikhenbaum voltará seu interesse para escritores que haviam sido pressionados pelo meio político, editorial ou publicístico de seu tempo, como Púchkin, Lérmontov, e o Tolstói da década de 1860.²⁴ Nesse sentido, o próprio conceito de vida literária acabará se desdobrando, de certa forma, numa luta social entre a autonomia da obra **defendida** por esses autores e as condições adversas que buscavam condicioná-la de maneira extrínseca. Pode-se até mesmo pensar que, no fundo, o que Eikhenbaum buscava ao expandir a sua análise do plano intratextual para o plano extratextual era encontrar as formas socialmente efetivas desenvolvidas pelos escritores para defender a autonomia literária que buscavam. Em outras palavras, se retomarmos o conceito de ‘motivação’, o que se pode observar no desenvolvimento de Eikhenbaum nestes seus estudos pós-formalistas é a análise de como um **motivo** extraliterário – neste caso, as condições adversas à criação autônoma – se tornava, no processo criativo do escritor, uma obra de arte com elaborações pessoais específicas da realidade, e não um mero reflexo dela. Assim, estudando a luta da autonomia da obra de arte contra seus inimigos, Eikhenbaum produzia, ironicamente, estudos não formalistas com conclusões formalistas,²⁵ na medida em que o resultado do conflito social eram obras **motivadas** por eles.

Em contraposição ao que realizaria em seus novos estudos sobre Tolstói, onde Eikhenbaum desvia o foco da obra para a figura do autor (entendida em termos histórico-culturais), em seus novos textos sobre Lérmontov, Eikhenbaum tratou propriamente **da obra sob uma nova luz**.²⁶ Ou seja: buscou na obra em si os reflexos da individualidade artística e históri-

²⁴ Ibidem, p. 115.

²⁵ Ibidem, p. 123.

²⁶ Ibidem, p. 134.

ca que havia sido seu objeto em seu estudo sobre Tolstói. O que se observa em seu texto de 1941, “A posição literária de Lérmontov”, nesse sentido, é a reposição da problemática histórica sob uma nova ótica, distinta da dinâmica imutável que Eikhenbaum havia postulado em 1924, e que desta vez se apresenta como fundamental para se acessar o verdadeiro sentido da obra. Segundo Eikhenbaum, seria necessário “dirigir a Lérmontov aquelas mesmas perguntas que lhe dirigia a sua contemporaneidade – ele deu a elas respostas formidáveis. Em outras palavras, a problemática no estudo de Lérmontov deve ser histórica”. Tal necessidade surge porque

O próprio Lérmontov cifrava suas obras, fosse furtando-se a pôr no título de seus poemas os nomes das pessoas às quais eles se dirigiam [...], fosse falando por insinuações. Obteve-se como resultado que as suas obras, na maioria dos casos, não contam com associações históricas e factuais sólidas, o que se reflete, evidentemente, tanto na compreensão quanto no comentário [de sua obra].²⁷

Dessa ausência de materiais, e desse caráter cifrado, teria resultado “o espaço para compreensões subjetivas e multiformes, que não compõem nenhuma tradição”, sendo que

em relação a muitas de suas obras ainda estão em curso discussões de caráter o mais primário: a quem se dirige tal poema [...] ou sobre qual evento se está falando em tal poema [...]. Todavia, a cada ano que passa se torna mais claro que o sentido histórico de Lérmontov é enorme, e que sem uma profunda e embasada compreensão de sua vida e de sua obra muito na história da consciência social russa daquela época estará fadado a permanecer incompreensível (Eikhenbaum 1986: 97).²⁸

Conforme se vê, não se trata de retomar o ecletismo das análises pré-formalistas, discutindo elementos extratextuais irrelevantes para o sentido do texto, mas sim de mobilizar os fatos pertinentes da história social de modo a tornar o próprio texto de Lérmontov um componente da compreensão histórica de sua época.

²⁷ EIKHENBAUM, 1986, p. 97.

²⁸ Idem.

Como já sugerimos anteriormente, a ênfase no emprego de materiais históricos auxiliares para a análise literária tinha como contrapartida os anos de trabalho editorial em torno da publicação das obras completas de Lérmontov.²⁹ Longe de contradizer a metodologia formalista outrora utilizada, tal emprego de subsídios críticos continua absolutamente coerente com a premissa de uma objetividade textual independente de fatores externos, cabendo ao crítico desvelar, a partir de sua erudição e dos seus conhecimentos técnicos, a mensagem própria e exclusiva da obra.³⁰ Nesse ponto, pode-se observar **um profundo e enraizado historicismo nas análises de Eikhenbaum**,³¹ segundo o qual a obra deveria ser entendida estritamente no seu contexto original, diante do cânone que a havia gestado e da tradição específica que a obra se propunha a negar.

Tal historicismo, todavia, não deve ser compreendido como um objetivismo ingênuo, crente na capacidade do analista de restabelecer os fenômenos do passado em sua inteireza e livres de qualquer intervenção subjetiva. Pelo contrário: o resgate de Eikhenbaum à figura de Lérmontov em meio à representação stalinista parece configurar uma espécie de “configuração benjaminiana” *avant la lettre* (o texto de Benjamin só seria escrito em 1940) – tal como colocada nas famosas “Teses sobre a história” do francofortiano³² –, ironicamente elaborada através do expediente stalinista de transformar um autor clássico da literatura russa em um revolucionário de seu tempo.³³ A importância metodológica dessa espécie de comunicação histórica entre os fatos do passado e o sujeito que os analisa é sugerida por Eikhenbaum no seu estudo sobre Lérmontov de 1941,³⁴ e já havia sido posta com clareza em seu ensaio sobre a vida literária:

²⁹ ANY, Op. cit., p. 152, 156.

³⁰ Ibidem, p. 155.

³¹ Ibidem, p. 71.

³² Cf. BENJAMIN, 1987.

³³ ANY, Op. cit., p. 157.

³⁴ EIKHENBAUM, Op. cit., p. 97.

[...] qualquer teoria é uma hipótese de trabalho, sugerida pelo interesse pelos fatos em si: ela é indispensável para separar e reunir os fatos necessários em um sistema, e apenas isso. A própria necessidade destes ou de outros fatos, a própria exigência por este ou por outro sinal semântico é ditada pela contemporaneidade – pelos problemas que estão na ordem do dia. A história é, em sua essência, a ciência das analogias complexas, uma ciência de visão dupla: os fatos do passado se distinguem diante de nós como fatos relevantes e adentram em um sistema, invariável e inevitavelmente, sob o signo dos problemas contemporâneos. Assim certos problemas dão lugar a outros, alguns fatos são cobertos por outros. A história, nesse sentido, é um método particular de estudo do presente com o auxílio dos fatos do passado.³⁵

Mais especificamente, o problema contemporâneo que se encontrava por detrás da nova abordagem do crítico era uma “preocupação ética”³⁶ diretamente vinculada ao contexto de tolhimento e perseguição em que o próprio Eikhenbaum se encontrava. Nesse sentido, Eikhenbaum não apenas havia se aproximado de Trótski, nas críticas que este havia feito ao Formalismo,³⁷ como também a sua semelhança com Walter Benjamin se torna algo além de uma analogia: a despeito da ausência de qualquer referência explícita à luta de classes, ambos enfatizarão as correlações entre o presente e o passado e destacarão a importância das relações entre os bens culturais e as disputas sociais concretas, sejam elas econômicas ou políticas. Eikhenbaum, assim, da mesma forma que Benjamin, se aproxima do que hoje poderíamos compreender como História da Cultura, onde o estudo das dinâmicas simbólicas é considerado fundamental para a compreensão do passado como um todo, sem que por isso a sua autonomia enquanto linguagem seja desconsiderada, sobretudo do ponto de vista metodológico. Não por acaso os estudos de Eikhenbaum sobre Lérmontov abriam um vasto e fértil caminho para pesquisas posteriores, seja ao elencar, a partir de sua própria experiência com o stalinismo, a importância do caráter ético de sua obra

³⁵ Ibidem, p. 428.

³⁶ ANY, Op. cit., p. 152.

³⁷ Ibidem, p. 123.

– que seria posteriormente analisado por Guriévitch (1964) –, seja ao relacionar a sua obra à crise da poesia da década de 1820 e às novas exigências do público leitor, que seriam analisadas com maior profundidade nos estudos de Iliá Sierman (2003). Apesar de toda a oposição que o Formalismo sofreu nas mãos do imperativo marxista nas décadas de 1920 e 1930, ambos haveriam de se encontrar nas análises de algumas de suas figuras mais brilhantes, como Raymond Williams e Edward Thompson, que, assim como Eikhenbaum, souberam articular os fenômenos da vida social em seus planos econômico e político sem por isso desprezar as especificidades formais que a literatura, em sua autonomia constitutiva, exige ao ser abordada.

Conclusão

Mesmo sendo considerado uma figura menor no âmbito do Formalismo russo, Eikhenbaum produziu em sua longa carreira intelectual uma obra notável, que se inicia com produções críticas ecléticas, passa pela criação de textos seminais para a formação de um núcleo teórico do Formalismo e desemboca em interpretações históricas amplas, onde as experiências críticas anteriormente realizadas servem de base para correlações detalhadas entre determinadas obras e o contexto sócio-histórico de seus autores – muito embora a própria conjuntura política do stalinismo não tenha permitido que Eikhenbaum explorasse com maior clareza as correspondências entre a realidade histórica e os procedimentos formais que antes tanto o interessaram. Ainda assim, através de seus textos sobre Lérmontov, apesar de um aparente descompasso entre as suas fases teóricas distintas, pode-se observar uma fértil continuidade entre a análise técnica e o aparato crítico histórico, que em muito contribuiu para os estudos sobre o poeta e que compõe, em sua totalidade, uma abordagem bastante semelhante às melhores interpretações históricas de fenômenos culturais que se produziram a partir da década de 1950 – no que o crítico, em seu artigo “A vida literária”, se antecipou em pelo menos vinte anos.

Referências bibliográficas

- ANY, C. *Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- BARKER, H. (ed.) *Press, Politics and the Public Sphere in Europe and North America – 1760-1820*. Cambrígia: Cambridge University Press, 2004.
- BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história” in *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BUSHKOVITCH, P. *História concisa da Rússia*. Trad. José Ignácio Coelho Mendes Neto. São Paulo: Edipro, 2014.
- EIKHENBAUM, B. “A teoria do ‘método formal’” in TOLEDO, D. O. (org.). *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- _____. *Liérmontov: Ópyt istoriko-literatúrnoi otsienki*. Leningrado: Gosudarstvennyi Izd., 1924.
- _____. “Literatúrnaia pozítsia Liérmontova” in *O prózie, o poézii: sbornik statiei*. Leningrado: Khudójestvennaia Literatura, 1986.
- _____. “Literaturnyi byt” in *O literaturie*. Moscou: Sov. Pisatel', 1987.
- ERLICH, V. *El formalismo ruso*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- GURIÉVITCH, A. “Problema nrávstvennogo ideala v lírike Liérmontova”, in MANUILOV, V. A. (org) *Tvórtchestvo M. I. Liérmontova: 150 liet so dniá rojdiénii*. Moscou: Ed. Nauka, 1964.
- KOYRÉ, A. *La Philosophie et le problème national en Russie au début du XIX siècle*. Paris: Gallimard, 1976.
- LÉRMONTOV, M. I. *Sobrániie sotchiniénii v tchetiriokh tomakh*. Moscou: Khudójestvennaia Literatura, 1964.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MARTINSEN, D. (org.) *Literary Journals in Imperial Russia*. Cambrígia: Cambridge University Press, 1997.
- PUSTARNÁKOV, V. (org.) *Friedrich Schelling: pro et contra*. São

- Petersburgo: Izdatel'stvo Russkogo Khristianskogo Gumanitarnogo Instituta, 2001.
- SALIBA, E. *As utopias românticas*. 2ª ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SARLO, B. *Tiempo pasado*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.
- SCHELLING, F.W. J. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2010.
- *Ideias para uma filosofia da natureza*. Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Imprensa Nacional, 2001.
- SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SIERMAN, I. *Mikhail Liérmontov: jizn' v literaturie 1836-1841*. Moscou: RGGU, 2003.
- THOMPSON, E. P. *Os românticos*. Trad. Sérgio Moraes R. Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- WILLIAMS, R. *Culture and Society 1780-1950*. 2ª ed., Nova Iorque: Columbia University Press, 1983.
- ZAKHAROV, V. A. *Liétopis' jizni i tvórtchestva M. I. Liérmontova*. Moscou: Rússkaia Panorama, 2003.

Le concept du multilinguisme dans la poétique autobiographique de Vladimir Nabokov*

Svetlana Garziano**

Resumo: O conceito do multilinguismo, etiqueta solidamente colada à arte de Vladimir Nabokov, é muito importante para compreender sua poética autobiográfica que se desenvolve em três línguas: russo, inglês e francês. O artigo examina os princípios da escritura plurilíngue na obra nabokoviana através de quatro temas estruturantes: bilinguismo / multilinguismo da escritura, tradução e autotradução, relação binária das línguas russa e inglesa na autobiografia e o problema da passagem do inglês para o russo segundo o exemplo de *Drugúie beregá* e de *Lolita*. A teoria linguística de Nabokov consiste em buscar uma língua universal, a da criação artística, o sentido que se transfere de uma língua à outra pelo viés de imagens visuais. Para este escritor, a tradução deve significar e fazer aparecer na consciência do leitor aquilo que não depende de nenhum idioma: o “entre-línguas”, a relação entre as línguas.

Résumé: Le concept du multilinguisme, étiquette solidement collée à l’art de Vladimir Nabokov, est très important pour comprendre sa poétique autobiographique se développant dans trois langues: russe, anglais et français. L’article examine les principes de l’écriture plurilingue dans l’œuvre nabokovienne à travers quatre thèmes structurants: bilinguisme / multilinguisme de l’écriture, traduction et auto-traduction, relation binaire des langues russe et anglaise dans l’autobiographie et problème du passage de l’anglais au russe sur l’exemple de *Drugie berega* et de *Lolita*. La théorie linguistique de Nabokov consiste à rechercher une langue universelle, celle de la création artistique, le sens étant transféré d’une langue à l’autre par le biais d’images visuelles. Pour cet écrivain, la traduction doit signifier et faire apparaître à la conscience du lecteur ce qui ne relève d’aucun idiome: l’«entre-langues», le rapport entre les langues.

Palavras-chave: Vladimir Nabokov; Poética autobiográfica; Multilinguismo; Autotradução; *Drugúie beregá*; *Lolita*

Mots-clés: Vladimir Nabokov ; Poétique autobiographique ; Multilinguisme ; Auto-traduction ; *Drugie berega* ; *Lolita*

* Artigo submetido em 16 de agosto de 2018 e aprovado em 06 de setembro de 2018.

**Svetlana Garziano, maître de conférences en langue et littérature russes à la faculté des langues, membre de l'équipe MARGE à la faculté des lettres, directrice de la Maison des langues de l'Université Jean Moulin Lyon. E-mail: svetlana.garziano@univ-lyon3.fr

Le concept du multilinguisme, étiquette solidement collée à l'art de Vladimir Nabokov, est très important pour comprendre sa poétique autobiographique. Un exemple en russe, tiré de *Camera obscura* [1932-1933], en dit long à ce sujet: «Как противно Фрида говорила об этом: «И она кричала, и она кричала», – с ужасным ударением на «и»»¹ («Frieda parlait de cela d'une manière répugnante, «Et elle criait, et elle criait», en mettant un accent terrifiant sur les «i»»). Sans recours à la traduction en allemand de la réplique de la bonne, toute interprétation peut paraître étrange, car l'accent dans le verbe «кричала» tombe sur la première voyelle «а». Bien évidemment, cette phrase témoigne de l'émoi extrême du personnage Anne-Lise, mais aussi, plus généralement, du fait que les personnages de ce roman parlent allemand. L'auteur du roman traduit donc en russe la pièce de théâtre que jouent ces personnages dans sa vision mentale en allemand, tout comme Aleksandr Puškin mentionne dans *Eugène Onéguine* qu'il traduit la lettre de Tatiana du français en russe pour son lecteur. Cette discordance au niveau sémantique permet de percevoir l'interstice «entre-langues» dans *Camera obscura*, crée un pont interprétatif entre le russe et l'allemand, en intégrant ces deux langues dans un système sans langues, visuel, mental, spatialisant et immobilisant la continuité et la capacité réflexives de l'artiste.

¹ NABOKOV, 2001, t. 3, p. 293.

Les mots russes qui apparaissent dans cet article sont translittérés selon la norme dite «des slavistes», correspondant à la norme ISO/R9 (version 1968) de l'organisation internationale de normalisation. Sauf mention contraire, tous les textes russes cités sont traduits par l'auteur de l'article.

Le bilinguisme / multilinguisme de l'écriture nabokovienne

Nous nous proposons d'entamer notre réflexion par ce que Nabokov dit au sujet d'un de ses rivaux littéraires, Joseph Conrad, et comment il se différencie par rapport à ce dernier. Dans la préface de *Drugie berega*², l'autobiographe énumère les écrivains russes Avvakum, Aleksandr Puškin, Lev Tolstoj, pour faire ressortir sans aucun doute sa parenté avec la tradition autobiographique russe, tout en recourant au modèle anglais, en mentionnant le nom de Joseph Conrad:

Совершенно владея с младенчества и английским и французским, я перешел бы для нужд сочинительства с русского на иностранный язык без труда, будь я, скажем, Джозеф Конрад, который, до того, как начал писать по-английски, никакого следа в родной (польской) литературе не оставил, а на избранном языке (английском) искусно пользовался готовыми формулами.³

Possédant à la perfection depuis ma prime enfance l'anglais et le français, je serais passé sans difficulté, pour les besoins de mon écriture, du russe à une langue étrangère, si j'avais été, par exemple, Joseph Conrad, qui avant de se mettre à écrire en anglais, n'avait laissé aucune trace dans sa littérature d'origine (la littérature polonaise) et qui, dans sa langue d'adoption (l'anglais), ne fit qu'utiliser habilement des formules toutes faites.⁴

Quelle est la fonction de cette référence? Certes, Nabokov montre que la comparaison avec Joseph Conrad, qui est son

² L'aspect ambigu de la traduction française qui donne à la seconde version de l'autobiographie anglaise *Speak, Memory* [1967] le titre de l'autobiographie en russe *Drugie berega*, à savoir *Autres rivages*, nous oblige à faire quelques précisions terminologiques. Dans notre article, nous avons décidé d'utiliser le titre *Drugie berega* pour désigner l'autobiographie russe, le titre *Autres rivages* pour désigner la traduction française de la seconde version anglaise et le titre *Speak, Memory* pour désigner la seconde version anglaise. L'autobiographie russe n'a pas été traduite en français. L'autobiographie anglaise a été traduite en français par Yvonne Davet en 1961 et 1991.

³ NABOKOV, 1978, p. 7.

⁴ NABOKOV, 1991b, p. 393.

rival sérieux sous le rapport de la langue anglaise, est sans fondement car ce dernier, selon l'autobiographe, n'aurait pas assimilé le modèle originel polonais et se serait adapté au modèle étranger anglais en recourant à des formules convenues. Cette comparaison nous aide à discerner la singularité de notre auteur qui suppose une approche active et créatrice dans la réception des modèles consistant en leur transformation et en leur fusion.

Pourtant la question de Conrad apparaît, nous semble-t-il, dans la préface russe comme une sorte de frustration que l'écrivain veut évacuer définitivement en 1954 dans son autobiographie russe. Nous motivons cette hypothèse par l'apparition de ce motif dans sa correspondance avec Edmund Wilson et dans *Conclusive Evidence*. La phrase «En outre, en dépit de quelques erreurs, Mr. Nabokov maîtrise l'anglais presque aussi bien que Joseph Conrad» fut ajoutée par Edmund Wilson dans son compte rendu «Nicolas Gogol» [«Nicolai Gogol», *New Yorker*, 9 septembre 1944] pour sa publication sous le titre de «Vladimir Nabokov sur Gogol» [«Vladimir Nabokov on Gogol»]. Dans une lettre à E. Wilson du 18 novembre 1950, Nabokov attire son attention sur cet ajout postérieur:

Ton passage sur Gogol et moi contient diverses choses (ajoutées? changées?) que je ne me souviens pas avoir vues dans la version originale. Je réfute la dernière ligne. Conrad savait manier l'anglais de tous les jours mieux que moi ; mais je connais mieux l'autre. Il ne sombre jamais jusqu'aux profondeurs de mes solécismes mais n'atteint jamais mes cimes verbales.⁵

Et dans une lettre du 26 mai 1951, Wilson revient sur le même sujet:

L'anglais de CE est au moins aussi bon que celui de Conrad, et il a en plus des qualités auxquelles Conrad n'aurait jamais pu prétendre. Je crois que tu as dû un peu profiter du passage au peigne fin (parfois ridiculement stupide) qu'opère le *New Yorker* sur la prose qu'il publie.⁶

⁵ NABOKOV; WILSON, 1988, p. 280. Lettre à E. Wilson du 18 novembre 1950.

⁶ Ibidem, p. 289. Lettre de E. Wilson du 26 mai 1951.

Et finalement, dans le chapitre seize de *Conclusive Evidence*, le critique fictif compare l'art de manier une langue étrangère littéraire de Conrad à celui de Nabokov:

Evoquer le cas de Conrad en parlant des romans de Nabokov écrits en anglais (*La vraie vie de Sebastian Knight* et *Brisure à senestre*) reviendrait à se méprendre sur la prouesse réalisée par ce dernier. Conrad – dont le style anglais était, quoi qu'on dise, une collection de clichés prétentieux – n'avait pas derrière lui vingt années de participation intense à la littérature polonaise lorsqu'il se lança dans sa carrière anglaise. En revanche, lorsque Nabokov passa à l'anglais, il avait déjà écrit en russe plusieurs romans et de nombreuses nouvelles, et avait même acquis une place durable dans la littérature russe, bien que ses livres fussent interdits dans son pays natal. La seule analogie entre ces deux auteurs, c'est que tous deux auraient tout aussi bien pu opter pour le français que pour l'anglais.⁷

Du premier coup d'œil, l'évocation de Conrad dans la préface de *Drugie berega* ne s'avère être autre chose que la suite de la polémique de Nabokov engagée avec Wilson au sujet de sa comparaison avec Conrad. Mais, en examinant ce problème plus en profondeur, nous pouvons dire qu'elle traduit l'intérêt que porte notre auteur au bilinguisme, voire au multilinguisme, et, comme sa conséquence, à la traduction ou, plus exactement, à l'auto-traduction.

La singularité de l'autobiographie de Nabokov consiste justement en son multilinguisme. Elle se décline dans trois langues: russe, anglais et français, car cet auteur a écrit avec une égale virtuosité et un égal succès en ces trois langues. Dans l'interview à Jane Howard pour le *Life Magazine* [1964], répondant à la question du choix de la langue la plus belle, il a fait cet aveu: «Mon esprit répond: l'anglais, mon cœur: le russe, mon oreille: le français»⁸. A la question d'Alvin Toffler «Que lisiez-vous quand vous étiez un petit garçon?» tirée de l'entretien dans *Playboy* [janvier 1964], Nabokov donne une réponse qui révèle la genèse de son trilinguisme acquis principalement par la lecture:

⁷ NABOKOV, 1999, n° 551, p. 58.

⁸ NABOKOV, 1985a, p. 59.

Entre dix et quinze ans à Saint-Petersbourg, je pense avoir lu plus de romans et de poèmes – en anglais, en russe et en français – qu’au cours d’une autre période de même durée de ma vie. [...] ... j’étais un enfant trilingue parfaitement normal vivant dans une famille avec une vaste bibliothèque.⁹

Cependant le romancier avoue réfléchir en images. A la question «En quelle langue pensez-vous?» posée par Peter Duvall-Smith et Christopher Burstall dans l’interview donnée en juillet 1962, il répond:

Je ne pense en aucune langue. Je pense en images. Je ne crois pas que les gens pensent dans une langue particulière. Ils ne remuent pas les lèvres quand ils pensent. C’est seulement certains illettrés qui remuent les lèvres en lisant ou en ruminant. Non, je pense en images, et de temps en temps une phrase russe ou une phrase anglaise peuvent se former sur l’écume de l’onde cérébrale, mais c’est tout.¹⁰

D’après notre auteur, la pensée s’effectue en images et par elles. Pour Nabokov, qui défend la vision picturale du langage, les langues se regroupent et se recourent autour d’images visuelles et sémantiques.

Traduction et auto-traduction chez Nabokov

Le problème du multilinguisme dans l’autobiographie nabokovienne se conjugue avec le problème de la traduction littéraire et de l’auto-traduction. Certains chercheurs (Elizabeth Klosty Beaujour, Judson Rosengrant et Jane Grayson) considèrent que la traduction et l’auto-traduction représentent, par leur diversité et leur étendue, une des parties majeures et significatives de l’œuvre de Nabokov. Selon Beaujour, dans le cas de l’auto-traduction, le texte traduit peut dépasser l’original par ses qualités artistiques et esthétiques, car son auteur le retravaille en apportant une réflexion supplémentaire au mo-

⁹ *Ibidem*, p. 52-53.

¹⁰ *Ibidem*, p. 24.

ment de la traduction.¹¹

Dans son ouvrage *Nabokov traduit. Comparaison de la prose russe et anglaise de Nabokov* [*Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, 1977], Jane Grayson expose la théorie de la traduction chez Nabokov et sa mise en pratique. Dans le chapitre *Les traductions* [*The Translations*], le chercheur distingue quatre axes de traduction dans l'œuvre nabokovienne: traduction en anglais, traduction en russe, traduction en anglais et en russe, les traductions du français et en français.

1) Les auto-traductions du russe en anglais débutent en 1937 avec le roman russe *La méprise* [Отчаяние] intitulé en anglais *Despair* et avec *Rire dans la nuit* [*Laughter in the Dark*], traduction anglaise de *Camera obscura*. A son arrivée aux États-Unis, Nabokov s'adonne à l'écriture en anglais et entame des traductions massives du russe en anglais, une fois devenu mondialement célèbre. Pendant treize ans, entre 1959 et 1977, il collabore avec ses traducteurs afin de traduire tous ses romans russes en anglais, corrige les traductions et traduit lui-même les vers se trouvant dans le corps des textes. Trente et un des cinquante récits russes ont été traduits en anglais. Il a effectué la traduction de ses trente-neuf poèmes russes pour le recueil *Poèmes et problèmes* [*Poems and Problems*, 1970].

2) Dans les années vingt et trente, Nabokov privilégie les traductions du français et de l'anglais en russe. Avec le passage à l'anglais, le russe est mis à l'écart par l'écrivain. Cependant, il continue à composer des poèmes en russe et à écrire en russe des articles pour les revues d'émigration. Les traductions en russe (*Drugie berega*, *Lolita*) sont toujours effectuées par Nabokov lui-même. Grayson considère que le degré d'exactitude de la traduction varie selon les œuvres traduites.

3) Le seul exemple qui puisse caractériser le troisième groupe est l'expérience que Nabokov a faite sur son autobiographie, dans laquelle le traducteur a entrepris deux changements de langue: le premier, de l'anglais en russe et le second, du russe

¹¹ BEAUJOUR, 1995, p. 719.

en anglais. Son autobiographie représente un énorme intérêt pour l'étude du rôle de la langue dans la genèse des écrits littéraires, puisqu'elle permet d'examiner les stratégies de traduction dans les deux sens.

4) Adolescent, Nabokov a traduit des passages du Cavalier sans tête de Mayne Read en français. Dans les années vingt, il a effectué plusieurs traductions du français en russe: Colas Brugnon en 1922 sous le titre *Николка Персик*, un sonnet de Pierre Ronsard en 1922, «L'albatros» de Charles Baudelaire en 1922, «La nuit de décembre» de Musset en 1916 et 1928 et son poème «La nuit de mai» en 1927, «Le bateau ivre» de Rimbaud en 1928. Au début de 1937 il a donné une conférence en français intitulée «Pouchkine, ou le vrai et le vraisemblable», dans le corps de laquelle il a inclus ses traductions de poèmes d'Aleksandr Puškin. Il a traduit la nouvelle russe «Musique» [«Музыка», 1932] en français, publiée dans *La nouvelle revue française* en 1959, l'année de son retour en Europe, et a corrigé la plupart des traductions en français.

L'originalité et la nouveauté de *Drugie berega / Speak, Memory* consiste dans le transfert constant, d'une langue à l'autre, du texte qui est remanié, repris, complété (russe ® anglais ® français ® anglais ® russe ® anglais). Le bilinguisme de Nabokov n'est pas un phénomène singulier et unique dans la littérature, car cette dernière connaît bien évidemment d'autres exemples de bilinguisme d'écriture et d'auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Andreï Makine, Fernando Pessoa, Elias Canetti, Claude Esteban, etc. Dans l'article «Vladimir Nabokov et le bilinguisme culturel», Wladimir Troubetzkoy souligne que le phénomène du bilinguisme est propre à la culture russe dans la première moitié du XX^{ème} siècle, en nommant deux antécédents: le français de Puškin et l'ouverture linguistique de la culture de l'Âge d'argent.¹²

¹² TROUBETZKOY, 1996, p. 123.

«La littérature russe du XX^e siècle présente en effet un nombre élevé, anormalement élevé, d'auteurs écrivant en plusieurs langues. Les circonstances, la Révolution de 1917, l'exil y ont leur part. Mais aussi la tradition, celle dont Pouchkine, "le Français", ainsi que l'universalisme tout récent de l'Âge d'argent, sont les exemples éclatants. Chaque cas de bilinguisme d'écriture est un cas particulier, mais Elsa Triolet, Mark Aldanov, Zinaïda Chakhovskaïa, Vladimir

L'arrivée de Nabokov aux États-Unis a été marquée par la publication de l'article «L'art de la traduction» [«The Art of Translation», 1941] dans *The New Republic* où l'écrivain défend la traduction littérale, l'art de l'imitation poussé à son extrême. Le souci linguistique de création et de traduction occupe une place importante dans l'ensemble de l'œuvre de Nabokov. L'autobiographie est une illustration en acte de la problématique de l'auto-traduction telle qu'elle se manifeste chez cet auteur. Par exemple, il existe quatre versions du texte sur la gouvernante française: une en français, deux en anglais, une en russe. La nouvelle «Mademoiselle O» parue en 1936, traduite en anglais par Hilda Ward et modifiée par Nabokov, fut publiée au magazine *The Atlantic Monthly* en 1943, dans *Nine Stories* en 1947 et *Nabokov's Dozen* [1958, 1959, 1960]. Elle est incorporée à la première version de l'autobiographie intitulée *Conclusive Evidence* [1951] qui est à son tour traduite en russe sous titre *Drugie berega* [1954]. Cette traduction diffère sensiblement de l'original anglais, mais, en outre, les transformations et les modifications introduites sont en partie incorporées à la dernière version anglaise *Speak, Memory* [1967]. Dans l'avant-propos de *Speak, Memory* Nabokov écrit: «Dans l'édition présente et définitive de *Speak, Memory*, je n'ai pas seulement apporté des modifications fondamentales au texte anglais initial, augmenté en outre d'ajouts consistants, mais j'ai également tiré profit des corrections effectuées alors que je le transposais en russe»¹³.

Ainsi, nous voyons que les relations extrêmement variées et complexes entre les versions successives se déploient sur trois langues différentes. Dans *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Michaël Oustinoff considère que «l'entrecroisement des textes est impressionnant, non seulement par l'ampleur de ses ramifications, mais également par les problèmes liés aux

Pozner, Vassili Ianovski, David Knout, Wladimir Weidlé sont de véritables écrivains bilingues: Vladimir Nabokov n'est que le plus doué d'entre eux. D'autres se sont essayés à l'écriture en français, Dimitri Mérejkovski, Zinaïda Gippius, Marina Tsvétaïeva, Teffi, Poplavski, mais jamais de manière suivie et systématique».

¹³ NABOKOV, 1991a, p. 15.

changements de l'écriture»¹⁴. Mais derrière cette virtuosité dans la transposition d'un texte d'une langue à l'autre se cache la difficulté extrême de cette entreprise que l'auteur souligne dans l'avant-propos de *Speak, Memory*:

Cette remise en forme, en anglais, d'une remise en forme en russe de ce qui avait été au départ une restitution en anglais des souvenirs russes, s'est révélée être une besogne infernale, mais je me suis quelque peu consolé en me disant que de telles métamorphoses à répétition, familières aux papillons, n'avaient encore été tentées par aucun humain.¹⁵

L'auto-translation de la première version anglaise *Conclusive Evidence* en russe sous le titre *Drugie berega* précède la grande période des auto-traductions réalisées dans l'autre sens (1959-1972) et s'effectue au moment où Nabokov échafaudait sa théorie de la traduction littérale qui aboutit en 1964 à la traduction «littérale» d'*Eugène Onéguine* [*Eugene Onegin*]. Il formule progressivement sa doctrine de la traduction littérale qu'il défend dans des articles, des préfaces et des commentaires. L'expression «traduction littérale» apparaît dans l'article «Les problèmes de la traduction» [«Problems of Translation», 1955]. Dans la préface à *Eugène Onéguine*, Nabokov distingue trois types de traduction: paraphrastique, lexical et littéral. Le type paraphrastique induit des ajouts et des suppressions dans le texte traduit. Le type lexical (ou structural) rend le sens premier et l'ordre des mots. Le type littéral est le seul type de traduction qui soit reconnu par Nabokov et qui soit capable de donner la signification contextuelle des vocables de l'original ainsi que les caractéristiques associatives et syntaxiques du texte de départ.¹⁶ La traduction littérale doit rendre à la fois le sens manifeste et le sens caché du texte traduit.

Dans la traduction en russe d'*Alice au pays des merveilles* [*Alice in Wonderland*, 1865] sous le titre d'*Anja au pays des merveilles* [Аня в стране чудес, 1923], Nabokov utilise la méthode de transposition et remplace les images littéraires du

¹⁴ OUSTINOFF, 2001, p. 266.

¹⁵ NABOKOV, op. cit., p. 15.

¹⁶ NABOKOV, 1990, vol. 1, p. vii-viii.

texte original par des images équivalentes dans la littérature russe.¹⁷ Sa traduction d'*Eugène Onéguine* exclut transpositions et descriptions explicatives et garde la trace des images littéraires d'origine, toutes les explications étant réservées aux notes. L'expression du contenu prime sur celle de la forme dans la traduction d'*Eugène Onéguine*, tandis que dans la traduction des œuvres fictionnelles de Nabokov, nous assistons au phénomène inverse qui cherche à préserver l'assonance et l'allitération des textes d'origine.¹⁸ Dans la préface au recueil *Poèmes et problèmes*, notre auteur revient sur la question de la traduction littérale basée sur la notion de fidélité artistique:

J'ai, ces dix dernières années, prôné autant que possible la littéralité, c'est-à-dire une fidélité rigoureuse en matière de traduction poétique. C'est une façon honnête d'aborder un texte et un véritable plaisir, quand on a affaire à un chef-d'œuvre reconnu dont chaque détail doit être fidèlement rendu en anglais. Mais que faire quand il s'agit de traduire ses propres vers, écrits il y a un demi ou un quart de siècle? On doit alors lutter avec une gêne confuse ; on ne peut pas s'empêcher de se tortiller et de grimacer ; on se sent un peu comme un potentat qui se jure allégeance à lui-même ou comme un prêtre consciencieux qui bénit l'eau de son propre bain. D'autre part, que dans un instant d'égarement on envisage la possibilité de refaire et d'améliorer, des années après, ses propres vers, on bat en retraite aussitôt avec l'horrible sentiment d'être coupable de falsification, pour s'accrocher comme un petit singe à une totale fidélité. Je n'ai accepté qu'un seul compromis mineur: là où c'était possible, j'ai accueilli la rime ou son ombre ; mais jamais je n'ai tordu la queue d'un vers pour l'amour de l'assonance ; et j'ai renoncé au rythme de l'original si je devais pour cela réviser le sens.¹⁹

¹⁷ Cf. notre article «"My s Vremenem rassorilis' v prošlom Martobre...": lingvističeskie i kul'turologičeskie anaxronizmy v perevode V.V. Nabokova "Anja v strane čudes" (1923)», in *Detskie čtenija*, Saint-Pétersbourg, 2017, N° 12, pp. 203-223.

¹⁸ Voir à ce sujet: Jane Grayson, *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*, Oxford, Oxford University Press, 1977 et Judson Rosengrant, *Nabokov's Autobiography: Problems of Translation and Style*, Stanford, Stanford University, 1983.

¹⁹ NABOKOV, 1999, p. 14.

Dans cette citation, Nabokov expose les mêmes principes pour la traduction littérale et l'auto-traduction, tout en soulignant leurs différences. Il apparaît dans ce passage comme un traducteur rationaliste qui n'hésite pas à sacrifier la forme poétique (le rythme et la rime) au sens. Par contre, le poète-traducteur fait tout son possible pour garder le mètre dans ses traductions.

Les changements de textes ont été dictés, dans le cas de notre auteur, non pas par des considérations autobiographiques, mais par un critère esthétique. Les souvenirs russes entrent en consonance avec les signifiés russes, puisqu'il existe un lien très fort entre la langue et le souvenir vécu, entre la langue et le type des souvenirs. Nous constatons que la traduction de l'écriture autobiographique est beaucoup plus libre que celle de l'écriture fictionnelle. Les réflexions sur la nature des langues et leur «transposabilité» aboutit chez Nabokov à l'invention d'une langue imaginaire dans ses romans *L'exploit*, *Solus Rex*, *Brisure à senestre* et *Feu pâle*.

Relation binaire des langues russe et anglaise dans l'autobiographie de Nabokov

La tâche de l'auto-traduction de l'autobiographie est rendue compliquée non seulement par les différences linguistiques entre l'anglais et le russe, mais aussi par le statut du vécu de l'auteur encore présent dans la mémoire de l'émigration russe et inexistant, importé d'ailleurs, d'«autres rivages» pour le public anglophone. Dans une lettre à Edmund Wilson datée du 16 janvier 1952, Nabokov évoque ce problème de la traduction de son autobiographie sur l'exemple du chapitre «Exil»:

Il [Roman Grynberg – S. G.] a traduit le chapitre «Exil» de Concl[usive] Evi[dence] en russe, mais je constate maintenant avec horreur et stupéfaction que ce fut peine perdue – le russe sonne terriblement agressif, et ne peut être publié tant que les gens auxquels je fais allusion, à travers mon voi-

le américain (que la traduction arrache, bien sûr), sont encore en vie.²⁰

L'introduction des signifiés russes dans le texte autobiographique en anglais n'engage aucun travail de la mémoire pour le lecteur anglophone. Cette absence de souvenirs crée le «voile américain», ce qui permet à l'écrivain d'avoir plus de liberté dans son œuvre autobiographique. La traduction en russe fait disparaître cette faculté, ce qui rend impossible la traduction littérale. L'auto-traduction exige que l'écrivain soit plus précis: «... j'ai revu de nombreux passages et je me suis efforcé de remédier aux imperfections du texte originel, dues aux défaillances de ma mémoire: blancs, zones floues, passages imprécis»²¹.

Drugie berega est-il une traduction ou un original de l'autobiographie de Nabokov? Cette distinction s'avère-t-elle pertinente? Par ce problème, nous reposons, dans des termes nouveaux, la question du modèle. Rappelons d'ailleurs que son dernier roman inachevé s'intitulait justement *L'original de Laura* (*The Original of Laura*). Dans la préface de *Drugie berega*, la première version anglaise *Conclusive Evidence* est présentée comme base et original de la version russe: «Основой и отчасти подлинником этой книги послужило ее американское издание, *Conclusive Evidence*»²² («Ce livre a pour point de départ et en partie pour original l'édition américaine intitulée *Conclusive Evidence*»²³). Dans *Drugie berega*, Nabokov emploie le vocable «оригинал» tantôt pour désigner la première version anglaise de l'autobiographie («В оригинале этой книги...»²⁴ / «Dans l'original de ce livre...»), tantôt pour désigner la vie en évoquant l'opposition «vie / écriture». L'original est la vie, exprimée en images et souvenirs, traduite en caractères visibles et transposée en différentes langues:

²⁰ NABOKOV; WILSON, 1988, p. 298.

²¹ NABOKOV, 1991a, p. 15.

²² NABOKOV, 1978, p. 7.

²³ NABOKOV, 1991b, p. 393.

²⁴ NABOKOV, 1978, p. 35.

Всякий раз, что удавалось посетить Прагу, я испытывал в первую секунду встречи ту боль, ту растерянность, тот провал, когда приходится сделать усилие, чтобы нагнать время, ушедшее за разлуку вперед, и восстановить любимые черты по нестареющему в сердце образцу. [...] Около ее кушетки, ночью служившей постелью, ящик, поставленный вверх дном и покрытый зеленой материей, заменял столик, и на нем стояли маленькие мутные фотографии в разваливающихся рамках. Впрочем, она едва ли нуждалась в них, ибо оригинал жизни не был утерян.²⁵

Chaque fois que j'avais l'occasion de visiter Prague, au premier moment de la rencontre j'éprouvais cette douleur, ce désarroi, ce défaut de mémoire quand il fallait faire un effort afin de rattraper le temps qui avait avancé pendant la séparation et afin de restaurer les traits aimés d'après le modèle intact qui se trouve dans le cœur. [...] A côté de sa couchette qui servait de lit la nuit, un coffre renversé et drapé de tissu vert remplaçait une table basse sur laquelle étaient posées de petites photographies ternes dans des cadres en voie de désagrégation. D'ailleurs, elle avait à peine besoin d'elles, car l'original de la vie n'était pas perdu.

Nabokov évoque ici la question du modèle qu'il garde dans sa mémoire («по нестареющему в сердце образцу»). L'expression «нагнать время» précise que l'autobiographe interpose deux images de sa mère: celle sauvegardée par sa mémoire et celle de la vie. Ce passage montre que l'autobiographe tient cette faculté de sa mère qui a su préserver dans sa mémoire l'original de la vie («оригинал жизни»), original qu'elle se remémore dans le présent.

Les différentes autobiographies sont donc des versions d'un original qui se trouve dans une zone prélangagière qui à la fois n'est exprimée en aucune langue et est exprimée en toutes les langues. Les images tracées par la vie de l'écrivain dans sa mémoire sont traduites en différentes langues. L'expérience visuelle est l'original de l'autobiographie de Nabokov, ce qui expliquerait l'importance de la coordination des thèmes, des motifs dans *Drugie berega / Speak, Memory*. Dans l'envoi de

²⁵ *Ibidem*, p. 41.

Littératures II, l'écrivain déclare que l'art est universel et que c'est la langue qui le fractionne en versions nationales: «La langue est la seule chose qui fragmente un art universel en arts nationaux. [...] ... la littérature n'appartient pas au domaine des idées générales mais à celui des mots et des images spécifiques»²⁶.

Remarquons que Nabokov introduit le problème de l'auto-traduction dans la préface de *Drugie berega* et l'avant-propos de *Speak, Memory*. Tout le long du texte russe, il fait des digressions qui résument les explications données dans la version anglaise. Dans la préface russe, l'autobiographe a inclus, entre autres choses, les moments cruciaux de sa biographie artistique tels que la nécessité vitale de changer d'idiome de création.²⁷

***Drugie berega* et *Lolita*: problème du passage de l'anglais au russe**

L'autobiographie de Nabokov et son roman le plus célèbre *Lolita* sont étroitement liés par la simultanéité de la création et par le processus de l'auto-traduction d'anglais en russe. Ces deux livres sont la seule utilisation «active» du russe dans la prose après l'abandon de cette langue en 1939 (pourtant le poète n'a jamais abandonné l'écriture des vers en russe). Alfred Appel, dans son introduction au livre *The Annotated Lolita*, souligne les rapports qui se nouent entre *Speak, Memory*, ouvrage le plus autobiographique, et *Lolita*, ouvrage le moins autobiographique et le plus romanesque de Nabokov.²⁸ Selon

²⁶ NABOKOV, 1985b, p. 426.

²⁷ NABOKOV, 1978, p. 7-8.

²⁸ APPEL, 1991, p. xxiii.

«As a book about the spell exerted by the past, "Lolita" is Nabokov's own parodic answer to his previous book, the first edition of "Speak, Memory". Mnemosyne is now seen as a black muse, nostalgia as a grotesque cul-de-sac. "Lolita" is the last book one would offer as "autobiographical", but even in its totally created form it connects with the deepest reaches of

ce chercheur, le thème autobiographique est transformé dans l'écriture fictionnelle de *Lolita*: «An autobiographical theme submitted to the imagination thus takes on a new life: frozen in art, halted in space, now timeless, it can be lived with».²⁹

Drugie berega est le livre le plus fidèle à la «réalité», au souvenir. *Lolita* est son livre de fiction le plus hardi et qui rompt avec la perception conventionnelle du monde réel. Nabokov le dit dans *Intransigences*: «*Autres rivages* est un livre strictement autobiographique. Il n'y a rien d'autobiographique dans *Lolita*»³⁰. Dans l'avant-propos de *Speak, Memory*, il évoque le lien d'écriture qui existe entre son œuvre autobiographique et ses œuvres fictionnelles:

Durant l'été 1953, dans un ranch des environs de Portal, Arizona, dans une maison louée à Ashland, Oregon, et dans divers motels de l'Ouest et du Mid-west, j'ai trouvé le moyen, tout en chassant les papillons et en écrivant *Lolita* et *Pnine*, de traduire en russe *Speak, Memory* avec le concours de ma femme.³¹

L'autobiographie en russe paraît en 1954 et *Lolita* en anglais est publié en 1955. Dans les années soixante, Nabokov entreprend la traduction de ces deux œuvres et l'autobiographie en anglais et *Lolita* en russe sont édités la même année, en 1967. *Lolita* et l'autobiographie forment donc une opposition et non seulement par la concomitance de l'écriture. Dans ces deux œuvres, exactement les mêmes thèmes sont traités, mais d'une manière différente, oppositionnelle: rapports entre passé, présent et futur, entre temps et espace, entre réalité et rêve, vérité et fiction, entre mémoire, souvenirs et imagination ; structure de motifs; thème du clair-obscur (ombre, reflet, miroir, soleil, lune); techniques propres au théâtre et au conte; figure du destin, de la Muse et de Mnémosyne; personnage du lecteur et emploi du français dans le texte. De plus, notons que le grand romancier russo-américain a publié seulement deux

Nabokov's soul».

²⁹ Ibidem, p. xxiii.

³⁰ NABOKOV, 1985, p. 80.

³¹ NABOKOV, 1991a, p. 15.

romans en russe sous son vrai nom, *Drugie berega* et *Lolita*, les autres romans russes sont parus sous son pseudonyme Sirin. Disons à ce propos quelques mots sur le nom de plume sous lequel Nabokov était connu de l'émigration russe. Le nom de plume Sirin, pour reprendre la définition de l'écrivain lui-même, «oiseau multicolore, avec un buste et un visage de femme», a une connotation riche et complexe. Le champ sémantique de ce nom s'étend, entre autres, à la nymphe et à la nymphette. Ce dernier vocable a été inventé par Nabokov, le concept correspondant se traduit par la création de multiples personnages féminins dont les plus célèbres sont Lolita, Ada et Laura, personnages par lesquels la figure de Sirin apparaît discrètement dans les romans américains. De plus, dans la version russe d'«À propos d'un livre intitulé *Lolita* (Postface à l'édition américaine de 1958)» [*О книге, озаглавленной Лолита (Послесловие к американскому изданию 1958 года)*», 1958], en parlant de la genèse du roman issu du texte russe inachevé *L'enchanteur* (1939), Nabokov fait transparaître son pseudonyme au moyen d'une métaphore «les griffes et les ailes d'un roman» et du vocable «nymphette» dont le concept reste inchangé («la nymphette est restée la même»):

Несмотря на смесь немецкой и ирландской крови вместо одной французской, нимфетка осталась той же, и тема женитьбы на матери – в основе своей – тоже не изменилась; но в других смыслах вещь приняла совершенно новый вид; у нее втайне выросли когти и крылья романа.³²

Malgré le mélange d'un sang irlandais et allemand au lieu d'un sang uniquement français, la nymphette est restée la même, et le thème du mariage avec sa mère n'a pas, au fond, non plus changé ; mais dans d'autres sens, la chose a acquis un aspect tout à fait nouveau ; les griffes et les ailes d'un roman y ont poussé secrètement.

Dans son article «Nabokov. La première Lolita», Vladimir Weidlé, critique célèbre de l'émigration russe, caractérise ain-

³² NABOKOV, 2003a, t. 2, p. 378. L'article fut écrit en anglais le 12 novembre 1956 pour *The Anchor Review* (Doubleday, New York), en 1958 il fut intégré à l'édition américaine de *Lolita* chez G. P. Putnam's Sons, New York.

si le roman le plus connu de notre auteur:

Книга эта, как о ней «в конечном счете» ни суди, останется навек самым зрелым произведением совершенно исключительно одаренного, редкостно блестящего русского писателя. [...] Я даже глубоко убежден, что русская «Лолита» гораздо более крупное явление русской литературы, чем английская английской (или американской).³³

Ce livre, peu importe comment on le juge «à la fin», restera à jamais l'œuvre la plus mûre d'un écrivain russe singulièrement doué et tout particulièrement brillant. [...] Je suis même profondément convaincu que la *Lolita* russe est un événement beaucoup plus important pour la littérature russe que celle écrite en anglais pour la littérature anglaise (ou américaine).

Justement, Nabokov termine «*À propos d'un livre intitulé Lolita*» par le constat que son premier idiome littéraire, la langue russe, dominera toujours l'idiome d'adoption, la langue anglaise. Il souligne, une fois de plus, son attachement particulier au fonctionnement de la langue en tant que pilier structurant d'une œuvre littéraire, en comparant ses outils langagiers en russe aux accessoires de l'illusionniste. En recourant à la métaphorique de l'illusionnisme, l'artiste montre que son style est fondé sur l'appropriation et le dépassement du modèle russe, déformé («каверзного зеркала» / «le miroir trompeur») et dissimulé («черно-бархатного задника» / «la toile de fond au velours noir») dans ses écrits.³⁴ La référence au métier de l'illusionniste soulève aussi la question de l'artificialité manifeste, ostensible de l'écriture nabokovienne.

Au début du «Post-scriptum à l'édition russe» [«*Постскриптум к русскому изданию*», 1967] de *Lolita*, Nabokov relativise la déclaration qui figure à la fin d'«*À propos d'un livre intitulé Lolita*» et proclame la supériorité de son style russe sur son style anglais. Cette déclaration est relativisée suite à l'auto-translation de *Lolita* d'anglais en russe effectuée

³³ VEJDLE, 2001, p. 867-868.

³⁴ NABOKOV, op. cit., p. 385.

entre 1963 et 1965 et suite à la non-correspondance des attentes de l'écrivain présentées sous l'image du printemps et du produit fini comparé à un tableau automnal dans le passage ci-dessous:

История этого перевода – история разочарования. Увы, тот «дивный русский язык», который, сдавалось мне, все ждет меня где-то, цветет, как верная весна за наглухо запертыми воротами, от которых столько лет хранился у меня ключ, оказался несуществующим, и за воротами нет ничего, кроме обугленных пней и осенней безнадежной дали, а ключ в руке скорее похож на отмычку.³⁵

L'histoire de cette traduction est l'histoire d'une déception. Hélas, cette «langue russe divine» qui, me semblait-il, m'attendait encore quelque part, fleurissait comme un printemps fidèle derrière des portes condamnées dont j'avais gardé la clé pendant tant d'années, s'est avérée inexistante, et, derrière les portes, il n'y a que des souches carbonisées et un horizon lointain automnal désespéré, et la clé dans la main ressemble plutôt à un passe-partout.

La traduction de *Lolita* d'anglais en russe met en évidence la question de la «traduisibilité» des deux langues, ce qui est reflété également dans l'auto-traduction de son autobiographie. Nabokov illustre la différence de ces deux langues au niveau historique en développant un réseau de comparaisons végétales («между зеленым русским литературным языком и зрелым, как лопающаяся по швам смоква, языком английским» / «entre la verte langue littéraire russe et la langue anglaise mûre comme une figue craquant aux coutures») et humaines («между гениальным, но еще недостаточно образованным, а иногда довольно безвкусным юношей, и маститым гением, соединяющим в себе запасы пестрого знания с полной свободой духа» / «entre un jeune homme de génie, mais pas encore suffisamment instruit et parfois assez dépourvu de goût et un génie vénérable conjuguant en lui un grand fonds d'érudition bigarrée avec une entière liberté d'esprit») et en mettant au jour le principe primordial inhérent

³⁵ NABOKOV, 2003b, p. 386.

à la langue et à la culture anglophones, celui de la liberté de l'esprit.³⁶

A la fin du «Post-scriptum à l'édition russe» de *Lolita*, Nabokov désigne un des objectifs de cette auto-traduction: traduire avec exactitude une de ses meilleures œuvres de la langue d'adoption dans sa langue maternelle et sa première langue de l'écriture littéraire: «Издавая «Лолиту» по-русски, я преследую очень простую цель: хочу, чтобы моя лучшая английская книга – или, скажем еще скромнее, одна из лучших моих английских книг – была правильно переведена на мой родной язык. Это – прихоть библиофила, не более»³⁷ («En publiant *Lolita* en russe je poursuis un but très simple: je veux que mon meilleur livre anglais ou bien, disons encore plus modestement, l'un de mes meilleurs livres anglais, soit traduit correctement en ma langue maternelle. Ce n'est qu'une lubie de bibliophile»).

La figure de l'auteur est décomposée en trois entités dans ce texte: celle de l'écrivain, celle du traducteur et celle du lecteur. Comme traducteur, l'artiste tient à souligner sa volonté de ne pas introduire des blancs et des ajouts dans la traduction russe de *Lolita*. Il est à remarquer que dans le commentaire de *Lolita*, A. M. Ljuksemburg doute de la fidélité de la traduction. D'après lui, Nabokov prend des libertés avec l'original par endroits et la deuxième moitié du texte est parsemée de modifications soigneusement dissimulées qui accentuent le caractère conventionnel du récit.³⁸

Dans le «*Post-scriptum à l'édition russe*», l'écrivain engendre ses lecteurs-marionnettes qu'il manipule et qui apparaissent dans la narration sous l'aspect de ses doubles obéissant passivement aux ordres suprêmes de l'artiste. Nabokov distingue ici deux types de lecteurs: un lecteur qui est une exacte réplique de lui-même et qui est utilisé à des fins artistiques spécifiques, et un lecteur normal, un lecteur «autre» que l'écrivain ne

³⁶ *Ibidem*, p. 386-387.

³⁷ *Ibidem*, p. 389.

³⁸ Ljuksemburg, 2003, p. 601.

peut pas prévoir et contrôler. A l'aide du cristal magique, image empruntée à Aleksandr Puškin, encrier-symbole de l'art et de l'écriture, l'artiste essaie de se souvenir de son lecteur du passé et de déterminer son lecteur futur en se transportant dans son imagination à Moscou. D'abord, sont énumérés ses lecteurs du passé, lecteurs qu'il a connus, décrits sur un mode assez ironique. Tout à la fin du post-scriptum, le romancier rejoue, dans son imagination, le retour en Russie: l'accueil de l'écrivain à son arrivée par avion (cette scène sera rejouée plus tard dans *Regarde, regarde les arlequins*). Le narrateur-écrivain est déçu, car il ne rencontre pas son lecteur de jeune génération. Ce procédé de trompe-l'œil a pour but de montrer que le lecteur des générations futures est un mirage, une donnée inaccessible à l'écrivain.

Notons, entre autres, que le roman *Pnine* [1957] fait aussi une large part à la question des langues (le thème des langues reviendra dans les romans *Feu pâle* [1962] et *Ada* ou l'ardeur [1969], mais il aura perdu de sa gravité et sera le prétexte à d'éblouissants jeux multilingues). Pour le protagoniste Timofeï Pnine, l'anglais est la langue du déracinement, à l'image des États-Unis où il va de meublé en chambre d'hôte, sans s'attacher à aucun lieu. Le roman pose la question du sens de la transition entre la langue maternelle et la langue de l'exil. Nabokov abandonne son héros à mi-chemin entre deux langues et deux mondes, traduisant probablement ses propres incertitudes de romancier converti à l'écriture en anglais, soulevant le dilemme de l'écrivain bilingue et le traumatisme du passage d'une langue à une autre, car le choix de l'écriture en anglais, bien que délibéré, représentait pour lui une tragédie personnelle. Il le montre d'ailleurs dans *Intransigeances*: «le passage, sans retour, de la prose russe à la prose anglaise fut douloureux à l'extrême – c'était un peu comme réapprendre à manier des objets après avoir perdu sept ou huit doigts dans une explosion»³⁹.

³⁹ NABOKOV, 1985a, p. 66.

Dans le cas de Vladimir Nabokov il s'agit d'un «croisement», d'une «hybridation» des cultures conduite par le biais d'une «hybridation» des langues. Le va-et-vient translinguistique traverse toutes les versions de l'autobiographie, ce que Georges Nivat montre dans son article «*Speak, Memory*» sur l'exemple de l'épisode du père Crépin: «The two versions of the passage about "père Crépin" are in fact complementary; here, as in many other cases, the English version and the Russian one form a literary "Janus bifrons", a two-faced text, a poetic interface»⁴⁰. La représentation du texte autobiographique comme «Janus bifrons» permet de discerner la théorie linguistique de Nabokov qui consiste à rechercher une langue universelle, celle de la création artistique, le sens étant transféré d'une langue à l'autre par le biais d'images visuelles.

De la même manière qu'Aleksandr Blok, selon Osip Mandel'stam, comprenait le renouveau de la langue et de la littérature russes comme croisement de différentes formes littéraires, croisement qui crée un style et l'améliore,⁴¹ de même Nabokov réalise ce principe sur le plan multilingue, en essayant de créer des ponts sémantiques entre trois langues qui permettront d'intégrer ces dernières dans un unique système linguistique.

Comme chaque langue représente un monde particulier, le traducteur doit rendre ce monde particulier dans un autre système linguistique. Les recherches nabokoviennes dans le domaine de la traduction littéraire peuvent être mises en perspective avec les conceptions de Walter Benjamin telles qu'il les expose dans son article «La tâche du traducteur» dans lequel le théoricien souligne la chose suivante:

Ainsi la finalité de la traduction consiste, en fin de compte, à exprimer le rapport le plus intime entre les langues. Il lui est impossible de révéler, de créer ce rapport caché lui-même ; mais elle peut le représenter en le réalisant en germe ou intensivement. Et cette représentation d'un signifié par l'essai, par le germe de sa création, est un mode de représen-

⁴⁰ Nivat, 1995, p. 681.

⁴¹ Mandel'stam, 1990, t. 2, p. 190.

tation tout à fait original, qui n'a guère d'équivalent dans le domaine de la vie non langagière.⁴²

La référence à Walter Benjamin permet de mieux comprendre les raisons du multilinguisme nabokovien. Pour notre auteur, la traduction doit signifier et faire apparaître à la conscience du lecteur ce qui ne relève d'aucun idiome: l'«entre-langues», le rapport entre les langues, l'intervalle qui présuppose à la fois leur essentielle unité et leur irréparable altérité.

Références bibliographiques

APPEL, Alfred. «Introduction», in Vladimir Nabokov, *The Annotated Lolita*. London: Penguin Books, 1991.

BEAUJOUR, Elizabeth Klosty. «Translation and Self-translation», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir E. Alexandrov (éd.). New York: Taylor and Francis Group, 1995.

BENJAMIN, Walter. «La tâche du traducteur», Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, revu par Rainer Rochlitz, Œuvres I. Paris: Gallimard; Folio, 2000.

GARZIANO, Svetlana. *La poésie autobiographique de Vladimir Nabokov dans le contexte de la culture russe et occidentale*, préf. de Jean-Claude Lanne, Specimina Slavica Lugdunensia IV. Lyon: CESAL, 2012.

_____. ««My s Vremenem rassorilis' v prošlom Martobre...»: lingvističeskie i kul'turologičeskie anaxronizmy v perevode V.V. Nabokova «Anja v strane čudes» (1923)», in *Detskie čtenija*. Saint-Pétersbourg: 2017, № 12, pp. 203-223.

GRAYSON, Jane *Nabokov Translated. A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

LJUKSEMBURG, A. M. «Kommentarii. Lolita», in V. V. Nabokov, *Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, 2003, t. 2.

⁴² BENJAMIN, 2000, p. 248.

MANDEL'ŠTAM, Osip. «A. Blok», *Sočinenija v 2 tomax*. Moskva: Xudožestvennaja literatura, 1990, t.2.

NABOKOV, Vladimir; WILSON, Edmund. *Correspondance, 1940-1971*. Traduit de l'anglais par Christine Raguet-Bouvard. Paris: Rivages, 1988.

NABOKOV, Vladimir. «À propos d'Autres rivages». Traduit de l'anglais par Maurice Couturier, in *N. R. F.*, septembre 1999, n° 551.

----- . *Autres rivages*. Traduit du russe par Laure Troubetzkoy. Paris: Gallimard, 1991a.

----- . *Drugie berega*. Ann Arbor: Ardis, 1978.

----- . «Foreword», in: Aleksandr Pushkin, *Eugene Onegin. Introduction and Translation*. Traduit du russe en anglais par Vladimir Nabokov. Princeton: Princeton University Press, Bollingen Series LXXII, 1990, vol. 1.

----- . *Intransigeances*. Traduit de l'anglais par Vladimir Sikorsky. Paris: Julliard, 1985a.

----- . «Introduction», *Poèmes et problèmes*. Traduit de l'anglais par Hélène Henry. Paris: Gallimard, 1999.

----- . *Kamera obscura, Russkij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*. Sankt-Peterburg: Simpozium, 2001, t. 3.

----- . *Littératures II. Gogol, Tourguéniev, Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, Gorki*. Traduit de l'anglais par Marie-Odile Fortier-Masek. Paris: Fayard, 1985b.

----- . «O knige, ozaglavlennoj "Lolita" (Posleslovie k amerikanskomu izdaniju 1958 goda)» [«A propos d'un livre intitulé *Lolita* (Postface à l'édition américaine de 1958)»], *Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, 2003a, t. 2.

----- . «Postskriptum k russkomu izdaniju», *Lolita, Amerikanskij period. Sobranie sočinenij v 5 tomax*, 2003b, t. 2.

----- . «Préface à l'édition russe», *Autres rivages*, Paris, Gallimard, 1991b.

NIVAT, Georges. «Speak, Memory», in *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, Vladimir Alexandrov (éd.), New York, Taylor and Francis Group, 1995.

OUSTINOFF, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-translation: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

ROSENGRANT, Judson. *Nabokov's Autobiography: Problems of Translation and Style*. Stanford: Stanford University, 1983.

TROUBETZKOY, Wladimir. «Vladimir Nabokov et le bilinguisme culturel», in *Études russes, Mélanges offerts au professeur Louis Allain, Irina et Gilles Fougeron* (éds). Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

VEJDLE, Vladimir. «Nabokov. Pervaja Lolita», in *V. V. Nabokov, pro et contra 2*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Russkogo Khristianskogo gumanitarnogo instituta, 2001.

Duas Sonatas russas: tensões entre formas longas e formas breves em Tolstói e Leskov*

José Roberto Araújo de Godoy**

Resumo: Este artigo procura investigar aproximações e diferenças entre o conto “A propósito de A Sonata a Kreutzer”, de Nikolai Leskov, e a novela *A Sonata a Kreutzer*, de Liév Tolstói, quanto às suas constituições formais. Partindo da análise que Walter Benjamin realiza sobre as especificidades dos contos de Leskov, em “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, nossa proposta é averiguar as tensões entre formas longas e breves na Modernidade, e de que maneira elas são internalizadas nas obras desses autores russos no final do século XIX.

Abstract: This article searches to investigate similarities and differences between the formal structure of the story “Concerning The Kreutzer Sonata”, by Nikolai Leskov, and the novella *The Kreutzer Sonata*, by Leo Tolstoy. Based on Walter Benjamin’s analysis of the specificities of Leskov’s stories, in the essay “The storyteller”, our proposal is to examine the tensions between long and short forms in the Modernity, and how it is absorbed in the work of these two Russian writers in the end of Nineteenth Century.

Palavras-chave: Liév Tolstói; Nikolai Leskov; Walter Benjamin; Conto; Novel.
Keywords: Leo Tolstoy; Nikolai Leskov; Walter Benjamin; Short story; Novella

* Artigo submetido em 14 de setembro de 2018 e aprovado em 12 de novembro de 2018.

** Doutorando do Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da PUC-RJ (bolsista Capes). Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP (bolsista CNPQ). E-mail: contato@zegodoy.com.br

Gostaria de realizar aqui algumas aproximações entre duas obras russas do final do século XIX cujos primeiros registros de circulação distam em menos de uma década. Trata-se da novela *A Sonata a Kreutzer*, de Liév Tolstói, finalizada em 1889, mas que, censurada, vem a público em 1891; e do conto “A propósito de A Sonata a Kreutzer”, de Nikolai Leskov, que a revista *Niva* publica em 1899, quatro anos após a morte do autor.¹

Pretendo com essas aproximações cotejar alguns dos procedimentos narrativos e estilísticos utilizados por esses dois autores que, além da intertextualidade explicitada nos títulos, nos servem de modelo para a análise de determinadas características do conto moderno a partir das reflexões de Walter Benjamin em seu ensaio “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”.² É interessante ainda ressaltar que, afora a utilização de Leskov como tema e exemplo em seu ensaio, Benjamin espelha em sua própria produção contística as reflexões sobre o narrador. A partir desta escrita, desdobrada entre ensaio e ficção, internalizará as tensões entre o desaparecimento da capacidade humana de contar histórias e a modernidade industrial, e a potencialidade de uma determinada vertente do conto moderno para absorver características dessa atividade em extinção.

O ponto de partida das narrativas de Leskov e Tolstói são as-

¹ É interessante notar que os dois autores se conhecem pessoalmente em abril de 1887. Cf. Elena Vássina. “Nikolai Leskov, o mais original dos escritores russos”. In: LESKOV, 2012. p. 204.

² Produzido e publicado por Benjamin em 1936, e fixado entre nós, leitores brasileiros, pela edição da editora Brasiliense, de 1985, com tradução, organização e notas de Sérgio Paulo Rouanet, como “O narrador”; temos agora, em 2018, a oportunidade de rever a apropriação de tal nomenclatura, retraduzida por Patrícia Lavelle como “O contador de histórias”. Neste artigo, optaremos por empregar essa nova terminologia, no mais manteremos as citações conforme a edição da Brasiliense, única em circulação no país no momento da produção deste artigo.

semelhados. Preâmbulos similares a um prelúdio musical, que inoculam a narrativa com uma determinada atmosfera espaço-temporal, oferecendo as primeiras impressões sobre seus narradores e personagens principais.

Espalham-se caracterizações físicas, marcadores sensoriais e fenômenos climáticos³ que demarcam na sensibilidade do leitor o território emocional que será percorrido no futuro desenvolvimento de seus enredos.

Na cena inicial de *A Sonata a Kreutzer*,⁴ de Tolstói, assistimos (e esse parece ser o verbo mais correto) a um movimento dramático de personagens que circulam por um vagão de trem que corta a Rússia tsarista. É possível imaginá-los no palco, corporificados numa trupe de atores que se desloca e debate de forma acalorada o rebaixamento da mulher na sociedade local; um entra e sai de tipos que se desdobram diante do narrador, que os elenca descrevendo-os com detalhamento:

Entravam e saíam da carruagem passageiros de curta distância, mas havia três que viajavam, como eu, desde a estação de partida: uma senhora nada jovem, sem graça, fumadora, cara de cansaço, de chapeuzinho e casaco meio masculino; o acompanhante, um homem loquaz, dos seus quarenta anos, vestindo roupa nova e cuidada; e ainda um senhor de pequena estatura que se mantinha afastado.⁵

Quanto a Leskov, seu relato é anunciado por uma epígrafe retirada de *A Sonata* de Tolstói,⁶ parafraseada de uma das versões litográficas da obra – naquele momento ainda censurada

³ Em Tolstói: "Aconteceu no início da primavera"; "Uma senhora, cara de cansaço"; "Um homem loquaz, de gestos impulsivos"; "Peculiaridades deste senhor consistia em, de vez em quando, emitir sons estranhos"; "O comboio ribombava nas juntas".

Em Leskov: "O dia era inóspito e frio"; "Não me sentia bem"; "Ouviam-se gemidos e gritos"; "Por causa do frio e das diversas impressões, sentia-me muito cansado"; "No crepúsculo cerrado, fui acordado" (Grifos meus).

⁴ Não há como não observar mais um dos eixos intertextuais dessas obras, que, antes de se desdobrar no conto de Leskov, se dá na tentativa de Tolstói reproduzir na construção literária os modos de composição aplicados por Beethoven em sua peça musical em que homenageia o violinista Rodolphe Kreutzer, no começo do século XIX.

⁵ TOLSTÓI, 2007, p. 9.

⁶ Esta e todas as demais referências às obras de Leskov baseiam-se na recente edição brasileira de *A fraude e outras histórias* (tradução de Denise Sales), Editora 34, 2012.

– e que acabaria suprimida da versão final que passa a circular em 1891. Seu narrador, que em muito pode lembrar o próprio Leskov,⁷ está nas ruas de São Petersburgo num dia de inverno muito marcante para as letras russas: a data em que Fiódor Dostoiévski foi sepultado. É disso que ele trata, e é de lá que retira suas primeiras impressões:

Sepultavam Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski. O dia era inóspito e sombrio. Eu não me sentia bem, e com grande esforço acompanhei o caixão até os portões do Mosteiro Niévski. Ali comprimia-se uma multidão. Em meio ao aberto, ouviam-se gemidos e gritos. (...) Sobrei entre os que não foram admitidos no interior dos muros e, não vendo razão para continuar ali, à distância, voltei para casa, bebi um chá quente e adormeci.⁸

Esses preâmbulos logo serão rompidos, sucedidos pelas ações centrais que passam a ocupar o primeiro plano das narrativas, porém resistem nos tons de seus narradores que se manterão enquanto durarem suas histórias.⁹

O narrador de Tolstói, sentado nesse trem em movimento, é um observador, alguém que se coloca a meia distância do que vê, e irá nos narrar o que ouve e observa. Não nos parece equivocada a ideia de cena teatral, em que este homem (como o primeiro público dessas ações) observa, tomando notas mentais que darão vida à escrita. É outro, porém, o lugar do narrador de Leskov. Este conta sobre a própria experiência, o que se passa com ele nesse dia que descreve como ator e testemunha. As primeiras marcas textuais fornecem as oposições entre essas

⁷ BENJAMIN, 1985, p. 205. Benjamin diz que os vestígios de Leskov “estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata”.

⁸ LESKOV, 2012, p. 167.

⁹ BENJAMIN, Op. cit., p. 206. Benjamin consegue estabelecer um ponto nítido de convergência entre os projetos de Tolstói e Leskov nestas duas obras: a resistência ao mundo industrial, a recorrência ao mundo arcaico como modelo e fonte de suas histórias e a apreensão ao vê-lo desaparecer diante dos olhos refletido no ofício da escrita. Citando Leskov em uma de suas cartas: “A literatura não é para mim uma arte livre, mas um ofício artesanal”, no que Benjamin prossegue: “Não é de se estranhar que ele tenha se sentido ligado ao artesanato e hostil à técnica industrial. Tolstói, que desse ponto de vista devia compreendê-lo, indica este aspecto do talento narrativo de Leskov quando o aponta como o primeiro a ‘denunciar a deficiência do progresso industrial’.”

duas posições do narrador. Em Tolstói: “Entravam e saíam da carruagem passageiros de curta distância, [...] mas havia três que viajavam, como eu, desde a estação de partida: uma senhora nada jovem, sem graça, fumadora, cara de cansaço, [...] o acompanhante, um homem loquaz, dos seus quarenta anos, [...] e ainda um senhor de pequena estatura que se mantinha afastado”.¹⁰ Em Leskov: “Sobrei entre os que não foram admitidos no interior dos muros”.¹¹ O narrador de Tolstói, aquele que observa, está espacialmente dentro dos atos que relata, embora imponha a distância de quem se empenha em descrever para se afastar do que vê; o narrador de Leskov, aquele que se afasta do centro da ação pública (o cortejo que acompanha o sepultamento de Dostoiévski), se recolhe para o ambiente privado onde terá lugar a história que realmente irá lhe interessar contar: “não vendo razão para continuar ali, à distância, voltei para casa, bebi um chá quente e adormeci.”¹²

Em seu ensaio sobre o contador de histórias, Walter Benjamin pontua bem esse momento em que pausamos acima as ações: “Os contadores de histórias gostam de começar suas histórias com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão ser contados a seguir”.¹³ Pózdnichev, o homicida que protagoniza a novela de Tolstói, que até então era pouco mais que uma impressão obscura do narrador,¹⁴ mantendo-se afastado dos demais passageiros, impõe-se como voz principal da narrativa, revelando sua tragédia íntima àquele que irá contar sua história, de quem pouco ou nada sabemos. Este se manterá assim, na penumbra, por toda a novela, assumindo a posição de um ouvinte-viajante que em muitos momentos parece ter sido colocado naquele

¹⁰ TOLSTÓI, Op. cit., p. 9.

¹¹ LESKOV, Op. cit., p. 167.

¹² Idem.

¹³ BENJAMIN, Op. cit., p. 205.

¹⁴ “E ainda um senhor de pequena estatura se mantinha afastado [...] Uma das peculiaridades deste senhor consistia em, de vez em quando, emitir uns sons estranhos, como se tossicasse ou reprimisse um riso que lhe queria escapar [...] este senhor evitou cuidadosamente comunicar com alguém ou apresentar-se a outros passageiros”. TOLSTÓI, Op. cit., p. 9.

vagão apenas como um propulsor da história: “conte-me se não for penoso para si”;¹⁵ de combustível para que esta gane corpo, movimento, passe a rodar em nova velocidade: “voltei a dizer-lhe que gostaria muito de o ouvir”¹⁶ E que mesmo que seu interlocutor vacile, parece entender que há um jogo a ser jogado, um domínio da arte de ouvir e de instigar o outro a revelar o que deseja contar: “O senhor não tem sono? [...] Então, se quiser, conto-lhe como foi que esse tal amor, me levou a cometer o que cometi.”¹⁷

É diferente o que se passa com o escritor sem nome de Leskov, despertado pela inesperada visita de uma mulher desconhecida horas depois do enterro de Dostoiévski. É ela que se põe oculta, na penumbra de seu escritório, onde irá permanecer neste primeiro e determinante encontro com o narrador: “pareceu-me que ela evitava as partes iluminadas do recinto e tentava manter-se nas sombras”.¹⁸ Como se a única importância de sua presença fosse a força do que tem para contar, não deseja sequer seu nome explicitar: “Posso confiar em que o senhor não está nem um pouco interessado em descobrir o meu nome?”.¹⁹ Enquanto isso, o narrador de Leskov, diferentemente daquele de Tolstói, deixa ver suas próprias impressões, de que maneira as confissões íntimas daquela visitante combinam-se com sua própria biografia – “no decorrer da minha vida literária, visitas e abordagens desse tipo aconteciam, embora não com frequência, mas aconteciam”;²⁰ e como ele e sua visitante, isolados na privacidade de seu escritório doméstico, compartilham a intensa experiência emocional do recente evento que toca profundamente a sociedade russa.

“O narrador retira da experiência o que ele conta”,²¹ escreve Benjamin, “sua própria experiência ou a relatada pelos ou-

¹⁵ LESKOV, Op. cit., p. 19.

¹⁶ Ibidem, p. 21.

¹⁷ TOLSTÓI, Op. cit., p. 19.

¹⁸ LESKOV, Op. cit., p. 168.

¹⁹ Ibidem, p. 169.

²⁰ Ibidem, p. 170.

²¹ BENJAMIN, Op. cit., p. 201.

tros”,²² complementa, e talvez possamos pontuar que o que se observa no início da “Sonata” de Leskov é a imbricação dessas duas experiências individuais e um acontecimento coletivo, antes que a experiência de sua visitante se imponha como motivo principal de sua narrativa: “O senhor não deve ficar surpreso por eu ter vindo visitá-lo. Vou contar-lhe por que fiz isso”,²³ ela anuncia antes de começar a contar sua história.

Contar histórias na modernidade

Será possível prosseguir na Modernidade transmitindo histórias como naquelas sociedades em que a proximidade espacial, a organização do tempo e, principalmente, a simbiose entre trabalho, artesanato e relato eram o cerne da própria vida comunitária?

Se a velocidade do tempo produtivo, o modo de circulação de histórias, que deixam a oralidade para difundir-se reproduzidas em grande escala, engendrando formas literárias que se adequam a esse novo mundo – o folhetim e, por fim, o romance – parecem dizer que não, talvez possamos pensar e localizar a permanência daquele saber arcaico, que retorna como fantasmagoria em determinados relatos.

O argumento de Lukács de que o romance é a “forma característica da sociedade burguesa moderna”,²⁴ capaz de dar conta da experiência vivida de forma isolada (*Erlebnis*), e a crítica de Benjamin que vê no conto a forma capaz de internalizar uma matriz arcaica da capacidade humana de compartilhar histórias, talvez possam servir de parâmetros para pensarmos as características da novela, gênero intermediário entre romance e conto, e de difícil definição.²⁵

²² Idem.

²³ LESKOV, Op. cit., p. 170.

²⁴ GAGNEBIN, 1985, p. 11.

²⁵ Viktor Chklóvski ao tratar das especificidades da novela como gênero, aponta com precisão a difícil tarefa de defini-la: “Primeiramente devo dizer que não encontrei ainda definição para a novela, isto é, não posso ainda dizer que qualidade deve caracterizar o motivo, nem

Chklóvski, ao refletir sobre o gênero e os modos como Tolstói o articula, vê no autor russo, em especial em suas “obras formalizadas como peças musicais”,²⁶ como é o caso de *A Sonata a Kreutzer*, um processo de singularização que “consiste em se deter num só detalhe do painel e acentuá-lo”. Não é difícil perceber essa técnica, quando acompanhamos a articulação do narrador, após detalhar cenário e personagens que compartilham aquele vagão, ao se deter na figura de Pózdnichev, de quem não mais se distanciará até o final da narrativa.

Novelas, como *A Sonata a Kreutzer*, de Tolstói, podem oferecer uma especificidade de gênero que avança no espaço intervalar entre as dificuldades do conto se desdobrar, sem a implosão da tensão que o sustenta, e a exploração singular do detalhe que resista ao afã exploratório, à expansão ilimitada e à polifonia narrativa que tão bem marcam o romance moderno. Podem ainda reter, diante do processo de fragilização da arte de contar histórias na modernidade, quase preservada como um fóssil esquecido dessa era, a necessária capacidade de ouvir exposta numa estrutura em que um autor-ouvinte dá voz à experiência alheia, dando-lhe prosseguimento numa forma literária já inscrita numa nova ordem de circulação do relato na sociedade industrial.

A questão da experiência, ou, ainda mais, da ligação entre a impossibilidade de seguir contando histórias numa sociedade em que a experiência coletiva foi substituída pela privacidade, central na crítica de Benjamin, é também uma questão que remete a essa capacidade de ouvir. Voltar a transmitir histórias passaria por uma narratividade que recorresse ao saber arcaico e a uma época em que era possível compartilhar histórias: contar, ouvir, continuar a relatar, recontar sucessivamente de geração em geração. O problema, como aponta Jeanne Marie Gagnebin, é que a sabedoria prática que advém desse compartilhamento comunitário de experiências não nos é mais acessível, com seus modos repletos de “coisas com que, hoje, não

como os motivos devem combinar-se a fim de que se obtenha uma trama.” (CHKLOVSKY, 1971, p. 205).

²⁶ Ibidem, p. 217.

sabemos o que fazer, de tão isolados que estamos, cada um em seu mundo particular e privado".²⁷

Esse mundo da privacidade é invadido na novela de Tolstói, e ainda mais no conto de Leskov, no momento em que seus narradores passam a se interessar pelas histórias de um outro. Ambos não se opõem às presenças que irrompem e passam a compartilhar suas vidas, ao contrário, partilham dessas presenças e depois tratam de relatá-las. O narrador de Tolstói mostra bem o momento em que é invadido pelas histórias de Pózdnichev:

“– Então, se quiser, conto-lhe como foi que esse tal amor me levou a cometer o que cometi.

– Conte, se não for penoso para si.”

– Não, para mim é mais difícil calar-me.”²⁸

O narrador de Leskov vai um pouco além, parte do princípio de que faz parte das atividades do escritor naquela sociedade receber pessoas que querem contar suas histórias e ainda aconselhá-las:

“No crepúsculo cerrado, fui acordado por minha jovem criada, dizendo que uma dama desconhecida me esperava [...] Visitas femininas aos meus pares, velhos escritores, são coisa bastante normal. Não são poucas as donzelas e damas que nos procuram para pedir conselhos [...]”²⁹

É central remeter essa função de escritor-conselheiro aos argumentos benjaminianos quanto à incorporação de conselhos como modalidades arcaicas de transmissão da *Erfahrung* (a experiência coletiva).

Benjamin caracteriza essa capacidade de aconselhar como uma espécie de sabedoria acumulada pelos mais velhos e em muito aparentada do senso prático. É esse o roteiro que irá seguir o narrador de Leskov,³⁰ que, após ter sua privacidade inva-

²⁷ GAGNEBIN, Op. cit., p. 11.

²⁸ TOLSTÓI, Op. cit., p. 19.

²⁹ LESKOV, Op. cit., p.168.

³⁰ “Reconheço que, nas minhas reflexões, entra mais senso prático do que filosofia abstrata

dida e ouvir o que tem a contar sua visitante inesperada, será chamado a aconselhá-la.

A capacidade de aconselhar, ao menos para Benjamin, é mais do que a resposta a uma indagação, é a própria capacidade de dar prosseguimento a uma história. Essa classe de aconselhadores,³¹ internalizada na narrativa de Leskov, funciona de certo modo como um marco na passagem da oralidade para o registro escrito, ou um resíduo da arcaica arte de contar histórias que resiste no conto moderno.

Em alguns momentos de sua produção, Leskov se coloca no ponto máximo de tensão entre os dois mundos, possibilitando que estes parem de forma pendular sobre suas narrativas, e rearticulando sua inserção na linhagem daqueles contadores de histórias arcaicos. Benjamin nota bem que nesse pêndulo entre o arcaico e o moderno, entre os choques no contato entre essas duas dimensões históricas, há uma chave moral que se materializa no interior de seus protagonistas: “Quanto mais baixo Leskov desce na hierarquia das criaturas, mais sua concepção das coisas se aproxima do misticismo. Aliás, como veremos, há indícios de que essa característica é própria da natureza do contador de histórias”.³² Pode-se pensar aqui em sua novela *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*,³³ mas também no longo processo de culpas, expiações e, por fim, punição da protagonista de sua “Sonata”. O próprio Benjamin é capaz de caracterizar de maneira inesquecível essa capacidade de Leskov: “Entre seus contos históricos há vários em que as paixões agem de modo tão avassalador quanto a cólera de Aquiles ou o ódio de Hagen. É surpreendente como, nesse autor, o mundo às vezes pode tornar-se sombrio e com qual majestade o mal é capaz de empunhar seu cetro.”³⁴

e moral elevada”. Ibidem, p. 176-177.

³¹ Diz a visitante sobre seus encontros com o autor de *Crime e castigo*: “Duas vezes na vida como vim aqui, fui à casa desse que... sepultamos e cuja morte muito me tocou... para confessar-lhe meus sentimentos [...] esse rosto, e a lembrança de tudo que tive ocasião de contar duas vezes na vida confundiram todos os meus pensamentos”. Ibidem, p. 170-171.

³² BENJAMIN, Op. cit., p. 219.

³³ Cf. LESKOV, 2009.

³⁴ BENJAMIN, Op. cit., p. 219.

É interessante notar que, se por um lado podemos traçar essa linha de continuidade entre essa espécie de sábio que é o escritor em determinados estratos da sociedade russa no final o século XIX e a tradição arcaica de transmitir conselhos, não há como não ver na “Sonata” de Leskov um instantâneo preciso da nova dimensão social do autor literário na modernidade, em determinadas sociedades europeias do século XIX, referendado pela potência de circulação de suas obras e a consolidação de um mercado que dá a seus expoentes um enorme capital social, como tão bem ilustra a cena de abertura em que as ruas de São Petersburgo estão apinhadas para acompanhar o sepultamento de Dostoiévski.

De sua parte, sentado no vagão que cruza a Rússia, o narrador de Tolstói segue no mesmo lugar, ouvindo em silêncio, sem ser chamado para opinar. É como se em diversas passagens cumprisse apenas a função fática de linguagem, um coadjuvante, que com sua presença permite ao protagonista dizer em voz alta o que não passaria de um solilóquio. Sua experiência não se revela, sua biografia, de onde vem, para onde vai, seu nome, nada sabemos. É como se estivesse ali como um objeto da engrenagem narrativa, aquele que possibilita ao verdadeiro narrador dessa história – Pózdnichev – contá-la como quem a confessa, como quem conta com a fatuidade da oralidade para se sentir mais à vontade.

O narrador da *Sonata* de Tolstói não quer, não pode, ou não se vê capaz de aconselhar seu interlocutor, que, a bem da verdade, em nenhum momento se coloca na posição de alguém que necessita ser aconselhado, embora não seja difícil pensar que precise de algum tipo de absolvição. Pode-se pensar que se encontram naquele vagão duas vivências isoladas, uma que necessita se fazer ouvir, outra interessada em ouvir, talvez pelo tédio ou por um interesse de um dia relatar. Podemos conjecturar seus motivos, mas não temos como sabê-los simplesmente com o que nos é contado. Sabemos apenas que a novela de Tolstói se abre como uma possibilidade de compartilhamento de experiências amplas e múltiplas contidas no elenco de personagens de seu preâmbulo, mas que esta é abandonada ao se concentrar na voz de seu protagonista que

nos obriga a acompanhar as vivências que o levaram a se tornar um dos mais conhecidos uxoricidas do país.

Entre o tédio arcaico e o enfado burguês

Na narrativa de Leskov, o tempo transcorre, muda-se de ambiente – agora uma estação de águas no exterior – e imperam as coincidências de um encontro inesperado entre o escritor e sua visitante, três anos depois dos acontecimentos em torno da morte de Dostoiévski. Enquanto isso, a narrativa de Tolstói segue onde está, desdobrando a conta-gotas o tempo de uma longa noite, que agora não se oferece mais como cena aberta repleta de personagens, mas como um monólogo, entrecortado por sutis interrupções, como um relato de interiores.

Estão lá, frente a frente, aquele que conta sua história e aquele que a registra na consciência. Rememora a deterioração de um casamento burguês e a tragédia de seu desfecho. Há um ponto no esfacelamento dessa relação – a atmosfera tediosa de sua rotina – sobre o qual gostaríamos de avançar.

Aqui o tédio burguês, que atinge o ápice literário em *Madame Bovary*, é encenado dentro das dependências de uma propriedade interiorana, onde o ciúme doentio do marido vai sendo cozinhado lentamente. Podemos encontrar aqui mais um ponto de contato entre Tolstói e Leskov, se aproximarmos a propriedade rural de *A Sonata* daquela em que é encenada a mais famosa das novelas de Leskov, *Lady Macbeth do distrito de Mzensk*. O cenário é próximo, o tédio, da mesma forma que na novela de Tolstói (como também em *Madame Bovary*, embora neste a protagonista, Emma, habite uma cidade de província e não o mundo rural), é feminino e engendrado na dinâmica entre o isolamento da esposa e a ampla circulação social de homens absortos no mundo dos negócios. Esse tédio burguês, ao contrário daquele do mundo arcaico tão bem desenhado por Walter Benjamin, em que o “tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”,³⁵ deixa de ser próprio

³⁵ Ibidem, p. 204.

à produção artesanal, engendrado nas atividades do trabalho manual que também é compartilhamento de experiências, e passa a ser o resíduo do esfacelamento do contato humano, da restrição da mulher ao ambiente doméstico, privado, individual, solitário e, sobretudo, hierarquizado dentro da estrutura de produção em que o homem dá as cartas.

Se o desfecho trágico dessas duas novelas de final do século XIX nos entrega saídas opostas, e os assassinos trocam de gênero, a punição da esposa assassina de Leskov em *Lady Macbeth* e o perdão ao marido uxoricida de Tolstói são uma boa chave para entender as diferenças de uma sociedade patriarcal.

Na novela de Tolstói, o que rompe essa estrutura é o aparecimento de Trukhatchévski, um músico russo radicado em Paris que passa a frequentar a propriedade do casal. A aproximação entre ele e a esposa de Pózdnichev, incentivada e rechaçada pelo temperamento vacilante do marido, terá seu ponto máximo quando passam a ensaiar a *Sonata a Kreutzer* de Beethoven, ápice das relações intertextuais da novela, para uma apresentação doméstica. A música, executada como pas-satempo em meio à lenta decantação dos acontecimentos do mundo rural, ganha a conotação de jogo sexual.

As partes derradeiras na narrativa de Tolstói, em que a tensão se acentua, são tomadas pela recapitulação memorialística de Pózdnichev a respeito dos momentos que antecedem seu crime. Este vai sendo premeditado num vagão de trem enquanto retorna às pressas de uma viagem de trabalho:

Mal entrei no comboio, as coisas mudaram. Uma viagem de oito horas em comboio foi uma coisa terrível que não esquecerei o resto da vida”, diz ele, e prossegue: “o caminho de ferro causa excitação nervosa [...] não consegui domar a imaginação, e esta, sem parar e como uma extraordinária acuidade, começou a pintar-me diante dos olhos os cenários que atiçavam os meus ciúmes.³⁶

Seu relato posterior, também contado ao narrador durante um deslocamento ferroviário, é sobretudo sobre essa temporalidade, uma temporalidade muito própria, fomentada pelas de-

³⁶ TOLSTÓI, Op. cit., p. 98.

mandas da produção industrial e do ciúme doentio. A mente se acelera, como os deslocamentos se aceleram, não são mais os deslocamentos próprios do organismo humano, mas das máquinas. Implode-se qualquer possibilidade de saída pelo devaneio, tornado apenas uma fímbria do mundo doméstico, feminino, a quem se dá o tratamento de propriedade. O tédio ganha nova chave – um acúmulo de tensão doentia sustentada por um moralismo acachapante. Em Tolstói, o ovo gestado pelo tédio burguês não gera a experiência como no mundo arcaico de Walter Benjamin, mas sim o enfado, que gesta a loucura e culmina no homicídio.

Não há tédio no conto de Leskov. Em verdade, as sucessivas leituras de sua obra reforçam a ideia de uma narrativa de ações e poucas explicações, de ausência desse tempo morto, intensificado em ações repetidas, e que muitas vezes podem soar como intervalos no cerne da narrativa. Leskov preenche o espaço de “A propósito de A Sonata a Kreutzer” pela fala e não pelo pensamento. Por mais que seu narrador precise lembrar para contar o que nos narra, este não nos oferece aberturas, não nos sugere frestas, e o melhor exemplo é a seção final na estação de águas (espaço do tédio por excelência) em que são contadas suas derradeiras passagens, em que a tragédia dos corpos retira-nos da chave burguesa de uma história sobre infidelidades e nos joga no turbilhão da doença e do desaparecimento da consciência.

Sem dar explicações, a visitante sem nome, nomeada agora apenas por uma inicial, a senhora N., desaparece da estação de águas após a morte de seu filho por difteria. Seu corpo, jamais encontrado, podemos pensar, é como o fim trágico de um desejo genuíno de contar a própria história e se abrir aos conselhos daqueles que considera sábios. De certo modo, sua extinção, assim como a do artesanato e da produção manual, poderia ser fixada numa das derradeiras imagens de Leskov: afogada no pântano movediço, sem vestígio, sem “nenhum bilhete, nenhum sinal”.³⁷

³⁷ LESKOV, Op. cit., p. 188.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLUMENBERG, Hans. Pensivité. *Cahiers philosophiques* (Dossier Blumenberg), n.122, 2010, pp. 83-87.

CHKLOVSKY, Viktor. A construção da novela e do romance. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, pp. 205-226.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.7-19.

LESKOV, Nicolai. *A fraude e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2012.

----- . *Lady Macbeth do distrito de Mzensk*. São Paulo: Editora 34, 2009.

TOLSTÓI, Liév. *A Sonata a Kreutzer*. Lisboa: Relógio d'água, 2007.

A atividade política niilista entre o real e o ficcional: a experiência de Sofia Kovaliêvskai*

Odomiro Fonseca**

Resumo: O presente artigo tem como objetivo traçar as semelhanças entre a vida da ativista niilista e matemática russa Sofia Kovaliêvskai e a personagem Vera Barântsova, de sua única obra ficcional, a novela *A Garota Niilista*, de 1890. O Niilismo Russo foi um fenômeno social proeminente na década de 1860, que contribuiu para a disseminação de ideias progressistas, como a emancipação dos servos (ocorrida em 1861) e a Questão Feminina (*Jênskii Voprós*, em russo). A luta das mulheres neste período recaía principalmente sobre três bandeiras: o casamento (liberdade de escolha do cônjuge e separação), o direito à participação profissional na sociedade e a uma educação que se equiparasse à dos homens. Sofia Kovaliêvskai despontou como protagonista nesse processo político e trouxe, em sua novela, fortes elementos de sua experiência pessoal.

Abstract: This article aims to trace similarities between the life of the activist of the Russian Nihilism and mathematician Sofya Kovalevskaya and the character Vera Barantsova, from her only fictional work, the novella *Nihilist Girl* (1890). Russian Nihilism was a prominent social phenomenon in the decade of 1860, which contributed to the dissemination of progressive ideas, such as the emancipation of the serfs (which occurred in 1861) and the Female Question (*Zhenskii Vopros*, in Russian). The struggle of women during this period fell on three main themes: marriage (freedom to choose partner and divorce), right to an education that equates with men and professional participation in society. Sofya Kovalevskaya emerged as the protagonist in this political process and brought to her novel strong elements of her personal experience.

Palavras-Chave: Niilismo russo; Literatura e gênero; Mulheres escritoras; Realismo russo
Keywords: Russian Nihilism; Genre and Literature; Women Writers; Russian Realism

* Artigo submetido em 29 de agosto de 2018 e aprovado em 20 de setembro de 2018.

** Odomiro Fonseca é graduado e mestre pela Universidade Federal de Pernambuco, e doutor em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (odomiromfonseca@gmail.com).

Sofia Vassílievna Kovaliêvskaia (Korvin-Krukóvskaia) nasceu em Moscou, em 15 de janeiro de 1850, e faleceu no dia 10 de fevereiro de 1891, em Estocolmo, capital da Suécia. Uma das mulheres mais proeminentes do seu tempo, fez parte da geração que, sob a bandeira do niilismo, lutou pelo direito das mulheres à educação e foi estudar no exterior a fim de ocupar o espaço profissional que estivesse à altura de seu talento. Por ser uma jovem da década de 1860, teve a oportunidade de vivenciar as experiências de uma cultura progressista, em que se discutiam novas perspectivas para a sociedade e para livrar as mulheres da longa tradição patriarcal. O contato com a literatura de Nikolai Tchernichévski (1828-1889) despertou na jovem o interesse por uma educação que fosse além dos fins domésticos, voltada para a transformação social. Para atingir esse objetivo, teve de emigrar. Estudou na Universidade de Heildelberg entre 1868 e 1870, e na Universidade de Berlim de 1870 a 1874, onde defendeu a tese “Sobre a teoria das equações diferenciais parciais” (*Zur Theorie der partiellen Differentialgleichungen*) e se tornou a primeira mulher a receber o título de doutora em matemática. Foi professora da Universidade de Estocolmo e membro das Academias de Ciências da Suécia, de Moscou e de São Petersburgo.

Na trajetória de vida de Sofia Kovaliêvskaia há elementos que contam a própria história da luta feminina por espaço na sociedade. Assim como aconteceu com a personagem Vera Pávlovna, do romance *O Que Fazer?*, de Nikolai Tchernichévski,¹ Sofia Kovaliêvskaia, para poder ir estudar no exterior sem

¹ Romance de 1963, que gozou de imensa popularidade entre os meios progressistas russos. A narrativa conta a história de uma jovem que decide romper com o autoritarismo familiar, que lhe impunha um “casamento favorável” com um homem rico. Vera Pávlovna, a protagonista, decide se casar com o amigo niilista, Lopúkhov, para iniciar uma nova vida e ajudar na emancipação de outras mulheres. Para isso, ela monta uma pequena oficina de costura, em que o lucro é dividido igualmente entre as trabalhadoras. O sucesso do romance incentivou o surgimento de diversas comunas para mulheres nas maiores cidades russas, como Moscou e São Petersburgo.

o consentimento dos pais, teve que arranjar um casamento fictício com o jovem paleontólogo Vladímir Kovaliêvski. Com o tempo, os dois se apaixonaram e tiveram uma filha. Em 1883, Vladímir se suicidou por causa de problemas financeiros e deixou Sofia sozinha com a filha. A partir de então, sua atividade como professora e pesquisadora na Universidade de Estocolmo e o que recebia por suas palestras se tornaram a fonte oficial de renda da família. Apesar de ser descendente de nobres, Sofia permaneceu trabalhando de modo independente e, até sua morte, aos 49 anos, por decorrência de uma varíola, não tornou a se casar.

No aspecto político, sua participação na luta pelos direitos das mulheres começou antes mesmo de ir estudar na Alemanha. Seu marido, Vladímir, já estava envolvido na campanha pela democratização da educação feminina, e foi por meio dele que ela conseguiu se livrar das amarras da família – que não aceitava sua vontade de se tornar uma acadêmica. Os pais de Kovaliêvskaia não conseguiram impedir que ela seguisse os passos da irmã mais velha, a escritora niilista Anna Korvin-Krukóvskaia (1843-1887), que chegou a publicar duas histórias na revista *A época* (Epokha), de Dostoiévski, mas cuja carreira não deslanchou. Desde cedo, Sofia Kovaliêvskaia mostrava enorme desenvoltura para as ciências matemáticas, mas sempre de mãos dadas com o talento para narrar histórias. No outono de 1890, ela escreveu a um amigo contando como convivia com as duas paixões:

Você está surpreso porque trabalho simultaneamente com literatura e matemática, mas muitas pessoas que nunca tiveram a oportunidade de aprender matemática confundem-na com aritmética e acham que é uma ciência seca e árida. Na realidade, é a ciência que demanda mais imaginação. Um dos matemáticos mais destacados do nosso século diz que é impossível ser matemático sem ter um espírito poético. É evidente que, para se compreender a verdade dessa declaração, é preciso refutar o velho preconceito de que os poetas são fabricantes do inexistente e que a imaginação é o mesmo que “inventar coisas”. Parece-me que o poeta pode ver

coisas que os outros não veem, pode ver mais profundamente do que as outras pessoas.²

Quando escreveu a novela *A Garota Niilista*, Sofia Kovaliêvskaia já era uma matemática respeitada e a geração dos anos 1860 já se havia desmembrado em outras políticas revolucionárias mais bem definidas; mas, apesar desse deslocamento temporal, a escritora considerou oportuno fazer uma releitura do movimento que dera sentido à sua trajetória. A distância e a maturidade puderam, inclusive, fornecer-lhe um olhar mais acurado e consciente das lembranças de juventude. Desse modo, a novela se apresenta carregada de símbolos dos anos de 1860, com reminiscências biográficas e homenagens à literatura da época. Como pontua a pesquisadora Natasha Kolchevska, a narrativa é uma releitura de um modelo histórico e, ao mesmo tempo, sua própria crítica.³

A novela – dividida em dez capítulos – conta a história de Vera Barántsova, descendente de uma linhagem antiga da nobreza russa, cujos parentes viviam no esplendor de sua propriedade rural “como lordes ingleses”. Mas o conforto familiar estava com os dias contados, pois com o fim da servidão, em 1861, os camponeses promoveram uma imensa revolta, destruíram a casa senhorial e mataram o pai de Vera. Obrigada a se mudar para outra propriedade, menor, ela conhece um professor que vive sob vigilância policial por causa de sua atividade subversiva. Eles se apaixonam e, quando ele é enviado para a Sibéria, só resta a Vera se mudar para São Petersburgo e tentar se aliar a algum grupo niilista. Uma vez na capital, ela encontra a narradora da obra – em primeira pessoa –, a quem conta sua vida pregressa, e esta a reconta ao público leitor. A narradora tem uma trajetória de vida parecida com a da própria Sofia Kovaliêvskaia, e as lembranças de Vera também têm forte teor autobiográfico, além de referências bibliográficas que se conectavam à literatura niilista dos anos 1860. Já

² Traduzido da introdução da versão inglesa. Trecho selecionado pela pesquisadora e tradutora Natasha Kolchevska. Traduzido do inglês pelo autor. In: KOVALEVSKAYA, S. V. *Nihilist Girl*. Translated by Natasha Kolchevska. Published by The Modern Language Association of America, 2006.

³ *Idem*, p. XXIX.

no início da novela pode-se perceber um paralelo com a vida da escritora:

Eu tinha 22 anos quando me mudei para Petersburgo. Três meses antes, tinha me graduado numa universidade estrangeira e retornava à Rússia com meu diploma de doutorado em mãos. Depois de cinco anos de isolamento, quase reclusão, numa cidadezinha universitária, a vida em Petersburgo rapidamente me envolveu, me deixou entorpecida. Deixei de lado por um tempo aquelas considerações sobre funções analíticas, espaço e as quatro dimensões, que até recentemente preenchiam inteiramente meu mundo interior, e mergulhei de corpo e alma em novos interesses, conhecendo novas pessoas a torto e a direito. Tentei penetrar os mais variados círculos, e com ávida curiosidade, lancei todas as minhas atenções para as manifestações complexas, mas essencialmente vazias, tão atraentes ao primeiro olhar, daquele bulício que é a vida social petersburguesa.

[...]

A reputação de mulher inteligente envolvia-me com uma aura de prestígio; todos os amigos esperavam algo surpreendente, uma vez que duas ou três revistas já haviam alardeado minha presença; e esse papel de celebridade era completamente novo para mim. Embora essa condição fosse um tanto constrangedora, até que me agradou bastante nos meus primeiros passos na vida social. Em uma palavra, encontrava-me no mais complacente estado de espírito, ou, como se diz, vivenciava uma *lune de miel* com a fama, e, nessa época, talvez estivesse pronta a afirmar que “tudo no mundo estava posto da melhor maneira possível”.⁴

Após a apresentação de sua vida glamorosa em Petersburgo, a narradora recebe a visita de uma moça recém-chegada da província que tem a famosa doutora como modelo de vida. A garota vinha da mesma província que a dona da casa e sua sinceridade e beleza encantaram a famosa escritora, que ouve o pedido de ajuda da visitante:

“Sou sozinha no mundo e não dependo de ninguém. Minha vida pessoal está terminada. Não almejo nem quero

⁴ Esta e as demais citações de *A Garota Niilista* foram traduzidas do russo pelo autor. No momento da elaboração do artigo, a novela encontra-se em processo avançado de tradução e em breve estará disponível integralmente para o público de língua portuguesa. Traduzido da versão online disponível em: <http://homlib.com/read/kovalevskaya-sv/nigilistka>

nada para mim mesma. Minha paixão e meu fervoroso desejo é servir somente à 'causa'. Diga-me, por favor, ensine-me como devo fazer!"⁵

Após uma série de visitas, a narradora passa a conhecer a história da exaltada visitante disposta a tudo pela causa revolucionária e decide compartilhá-la com o público leitor. A personagem de Vera Barántsova pertencente a uma família nobre e abastada de uma província russa distante. A história da sua vida começa a ser contada em 1857, quando os rumores de uma possível emancipação dos servos já era assunto tratado, em francês, entre os parentes. Sua juventude fora tranquila até que fenômenos sociais externos à sua vontade revoltessem completamente sua existência. Nesse ponto, a própria Sofia Kovaliévskaja, uma adolescente quando o decreto do tsar foi anunciado Rússia afora, parece apresentar um relato memorialista.

O padre trouxe a cruz. Quase meia hora se passou até que todos tivessem beijado a cruz. O pope ficou escondido atrás do altar e então reapareceu nas escadas que conduzem ao altar, carregando um papel em alto-relevo enrolado numa fita e com o selo oficial protegendo-o.

Um profundo e prolongado suspiro ressoou pela igreja, como se toda a congregação estivesse respirando em uníssono. Nesse momento ocorreu uma confusão inesperada. A grande maioria das pessoas, que eram impedidas de entrar na igreja e aguardavam silenciosamente atrás da porta principal, começaram a ficar impacientes. De repente, a multidão começou a se empurrar em direção à entrada da igreja e uma situação inimaginável se sucedeu: as pessoas ficaram empilhadas defronte do altar. Gritos, xingamentos, grunhidos e choro de crianças soavam pela igreja.

– *Mon Dieu! Mon Dieu! Prenez pitié de nous!* – clamava a condessa, quase em pranto, embora estivesse protegida pela bancada do coral e não corresse perigo. As garotas ao lado dela estavam todas amedrontadas.

[...]

O padre leu o documento lentamente, quase como em oração, pausando as palavras de tal modo que parecia ler o Evangelho. O decreto estava escrito em linguagem jurídica,

⁵ KOVALEVSKAIA, *op. cit.* p. 6.

oficial. Os camponeses escutavam sem fôlego. Mas já não importava se eles conseguiam interpretar a leitura do documento que decidiria suas vidas – ser ou não ser – ou apenas palavras soltas. O significado principal ainda era nebuloso para eles. À medida que a leitura chegava ao fim, a tensão em seus rostos foi gradualmente desaparecendo, para dar lugar a uma expressão carrancuda, de perplexidade assustada.

O padre finalizou a leitura e os camponeses não sabiam se estavam libertos ou não, além disso, o mais importante, eles não tinham resposta para uma questão vital que lhes incendiava a cabeça: a quem pertence a terra agora? Silenciosamente, de cabeça baixa, a multidão começou a se dispersar.⁶

No longo relato acima, Sofia Kovaliêvskaia presenteia o leitor com uma viva descrição daquele que foi o mais importante evento da história russa do século XIX. A emancipação dos servos pelos olhos de uma menina – a própria escritora também tinha idade semelhante quando o evento foi deflagrado. Esse evento, que mudou os rumos da nação, também alterou o curso da vida de Vera Barántsova. Após o anúncio do decreto, os camponeses iniciaram motins pela província e seu pai foi assassinado. As filhas foram poupadas. Enquanto os camponeses bebiam em torno de uma fogueira, Vera pôde escutar deles as injustiças que sofreram por gerações, silenciadas pelas relações de vassalagem e que agora vinham à tona com o ardor da circunstância. Nesse momento de desespero, a garota tem seu primeiro contato com a realidade dos oprimidos. A velha governanta, após uns tragos, desmascara até o comportamento lascivo do pai de Vera: “Nosso mestre tornou-se manso, ultimamente; mas no tempo em que era solteiro agia e se comportava de modo escandaloso diante de nós, moças.”⁷ Aqui, é importante salientar que a família de Sofia Kovaliêvskaia não passou pelo mesmo evento trágico que a da personagem, embora os relatos de casos traumáticos nas diversas províncias russas tenham deixado marcas no imaginário de muitas casas nobres.

Após o espólio das terras, Vera foi morar numa pequena pro-

⁶ *Idem*, p. 25, 26.

⁷ *Idem*, p. 30.

priedade da família com mais duas governantas que cuidariam de sua educação. Aos 14 anos tornara-se a única responsável pelas decisões que tomaria. Vera fora educada sob preceitos religiosos e já no terceiro capítulo está adaptada à vida provinciana: tem suas atividades educacionais, domésticas e lê *A vida dos 40 mártires e das 30 mártires da Igreja Ortodoxa*. No quarto capítulo entra em cena o vizinho, Stiepan Mikháilovitch Vassíltsev, um ex-professor do Instituto Tecnológico de Petersburgo, de “pouco mais de 40 anos”,⁸ que se encontrava sob vigilância policial por atividades subversivas na capital.

Nesse ponto, a novela de Kovaliêvskaia se aproxima muito da escrita de outros escritores da Época Niilista (1855-1866), como Nadiêjda Khvoschínskaia e Vassíli Sleptsov, em que o processo de emancipação da personagem feminina se dá por meio do contato com um mentor esclarecido (niilista) e o desenvolvimento dessa relação de tutoria transforma-se em amor e devoção às causas políticas e sociais. O fio entre literatura e sociedade nessa década de apogeu do Realismo Russo era extremamente tênue, e a vida da escritora Sofia Kovaliêvskaia, que se casou com um estudante niilista a fim de dar prosseguimento aos estudos no exterior – o que na Rússia da década de 1860 ainda era impossível, se confundiu com a de diversas personagens do período, em especial com a de Vera Pávlovna, de *O Que Fazer?*, de Tchernichévski.

No sexto capítulo, a trama dá um salto de três anos e Vera, já com dezoito anos, torna-se uma moça muito bonita e sagaz, e a apuração do sentimento amoroso entre mentor e discípula atinge o seu ápice. Quando a jovem concorda em conhecer os “verdadeiros mártires”, Vassíltsev inicia com ela um processo de intensa orientação com os clássicos da literatura liberal-radical. Ao reaparecer na trama, ela está lendo Dobroliúbov⁹ junto com seu preceptor.¹⁰ Embora afastado da metrópole, Vassíltsev seguia atuando como revolucionário, despertando sus-

⁸ *Idem*, p. 42.

⁹ Nikolai Dobroliúbov (1836-1861), crítico literário, que junto ao escritor Nikolai Tchernichévski e o crítico Dmitri Píssarev, tornaram-se ícones do movimento liberal-radical russo, alcunhados como niilistas.

¹⁰ KOVALEVSKAIA, op. cit. 60.

peita entre os vizinhos: primeiro dividiu entre os camponeses toda a terra que lhe restava; posteriormente, incentivou outros trabalhadores rurais a cobrarem a divisão de terras junto de seus patrões. Enquanto isso, Vera montava uma pequena escola para camponeses. Ainda na metade da trama, Kovaliêvskaia promove uma revisitação a todos os clichês positivos das personagens femininas da literatura niilista dos anos 1860: a relação mentor-discípula, o discurso de engajamento social e a libertação em relação ao modelo de amor tradicional.

Numa manhã, enquanto se preparava para visitar seus alunos, Vera sofre um sobressalto com a informação trazida pela governanta Aníssia, aterrorizada com a presença de policiais na casa de Vassiltsev e, entre a vizinhança, corria a notícia de que ele seria conduzido ao exílio, a uma província ainda mais distante, a pequena cidade de Viátka.¹¹ Quando Vera chega à residência de seu amado mentor, dá de cara com o coronel da guarda. Ela consegue convencê-lo a deixá-la passar a noite com o condenado, mas não escapa de ouvir um comentário desprezível antes de atravessar o pátio: “Isso é o que eu chamo de desejo ardente! – Sorriu o coronel. – Mas escute, querida, qualquer que seja o seu nome, não esqueça de nós da próxima vez, quando seu amado se for.”¹²

Vera e Vassiltsev passam a noite juntos. Leem o filósofo inglês Herbert Spencer e o mentor deixa com Vera seus livros mais preciosos, além de recomendações para que ela evite participar de movimentos que coloquem sua vida em risco. Um pedido impossível de ser cumprido, dado o seu envolvimento intelectual e emocional com a causa. Vassiltsev é levado pela manhã e a vida na província deixa de fazer sentido para Vera. Ela pensa em seguir para Viátka, a três mil verstas¹³ de sua província, mas, solteira e sem passaporte, seria detida na primeira estação em que fosse parada.¹⁴ Decide esperar

¹¹ Atualmente Kírov, cidade ao norte da Rússia.

¹² KOVALEVSKAIA, *op. cit.* 76.

¹³ Medida russa equivalente a 1.067 metros.

¹⁴ Na Rússia, ainda hoje, é preciso ter um passaporte para viajar internamente. Mudanças sem autorização não são permitidas. À época, para agravar, as mulheres só podiam viajar

uma carta ou notícia de Vassíltsev, que não chegava nunca. Duas primaveras após a condução de seu amado, uma telega reaparece na frente da sua casa abandonada – eram os pais do refugiado trazendo a notícia de sua morte por tuberculose e uma carta endereçada a Vera:

Vera, você foi uma filha e uma amante para mim. – Ele escreveu. – E agora, enquanto agonizo, acho apenas que você será uma continuação de mim. Não fui capaz de completar nada nesta vida. Gastei minha vida inteira como um ocioso, um sonhador inútil. Quando morrer, nenhum verme lembrará de mim, como a grama no campo daquela canção – cortada e seca – e que você nem sabe mais onde foi que cresceu. Mas você, Vera, ainda é jovem e forte. Eu sei, eu sinto que você pode ser chamada a fazer algo grandioso e admirável. O que eu apenas sonhei, você realizará; o que eu tive apenas um vago pressentimento, você completará.¹⁵

Assim termina o oitavo capítulo, o último em que Vera passa na província.¹⁶ Ela então parte para São Petersburgo, onde se encontra com a narradora de sua história. Mas, antes, vai procurar niilistas na cidade – sem qualquer referência ou contato.

Sua ignorância das reais condições de vida era tão grande que, em sua imaginação, os niilistas eram algo como uma sociedade secreta bem organizada, que trabalhava de acordo com um plano definido a fim de alcançarem objetivos definidos. Ela não tinha dúvidas de que, uma vez que chegasse a Petersburgo – o berço da agitação niilista –, imediatamente encabeçaria a lista de um exército subversivo e tomaria um posto na ação, por mais modesto que fosse.¹⁷

Vera desembarca em Petersburgo em 1866, um ano muito importante para a causa revolucionária, após a tentativa de assassinato do tsar Alexandre II pelo estudante Dmitri Karakóзов.¹⁸ A repercussão do atentado, o julgamento dos envolvi-

acompanhadas ou com autorização do pai ou do marido.

¹⁵ KOVALEVSKAIA, *op. cit.*, 92.

¹⁶ Aqui é importante sublinhar que não foi encontrado em nenhuma das biografias estudadas da autora se ela havia vivido um amor semelhante ao de Vera e Vassíltsev, sendo o relacionamento com seu marido Vladimir Kovalievski o único relatado.

¹⁷ *Idem*, 96.

¹⁸ Este atentado marca a passagem da época do Niilismo para o Populismo Russo. O tsar

dos, a aura de organização criminosa que caiu sobre os niilistas, a difusão dos textos de Piótr Lavróv e Mikhail Bakúin¹⁹ entre a juventude desiludida com a autocracia e, principalmente, a criação de círculos mais violentos e com estatutos próprios, cujos métodos eram quase de doutrinação religiosa, separaram aqueles que abraçaram o niilismo por moda ou por simpatia pelas ideias radicais daqueles que estavam dispostos a derramar sangue para atingir os objetivos delineados em seus círculos.²⁰

Vera se decepcionou com o clima moribundo da geração niilista na cidade, que acabara de sofrer três duros golpes em suas ambições: o fracasso do atentado de Karakózov, a extração de Tchernichévski para a Sibéria, no momento em que seu romance atingia números estratosféricos de tiragem, e o fracasso do Levante Polonês²¹ (1863) que desencadeou uma ofensiva muito maior do Estado aos grupos radicais – obrigando-os a mudar de tática. Nesse ponto da novela, a narradora – e aqui fica evidente a condição autobiográfica de quem descreve – faz uma pausa na trama para uma exposição dos fatos, de como o movimento histórico e a prática niilista se modelavam ao sabor dos acontecimentos. Ao inserir na narrativa ficcional sua própria experiência, a experiência de quem vivera o período por dentro, a autora não deixa dúvidas quanto à enorme influência do contexto sobre a literatura desse período.

Durante aquele tempo, um grande número de pessoas entrou para a lista de suspeitos. Prisões frequentes e exílios ocorreram em profusão, mas era impossível identificar um movimento geral. Os anos de assassinatos sistemáticos ainda não tinham começado. A própria natureza da propaganda

Alexandre II, que até então mostrara-se aberto às reformas, após o atentado promoveu uma perseguição muito forte aos niilistas, o que resultou na mudança de organização dos grupos radicais e na adoção de táticas revolucionárias mais diretas.

¹⁹ Piótr Lavróvitch Lavróv (1823-1900), filósofo e teórico do populismo russo; Mikhail Aliexândrovitch Bakúin (1814-1876), filósofo e teórico do anarquismo e do socialismo.

²⁰ C.f. WALICKI, 1979; VENTURI, 1966; LEATHERBARROW, 2010.

²¹ Insurreição de jovens poloneses contra a Lei Marcial implementada pelo tsar Alexandre II, em outubro de 1861. Logo a revolta recebeu apoio da oposição russa, que via no Levante uma possibilidade de derrubada da autocracia.

revolucionária mudou decididamente, sob uma significativa influência estrangeira. Antigos radicais foram consumidos pela ideia de reformas políticas e a derrocada da autocracia foi recolocada em pauta através de novos objetivos socialistas. A *intelligentsia* revolucionária gradualmente se convenceu de que, enquanto as pessoas comuns permanecessem ignorantes e pobres, seria difícil esperar algum resultado objetivo.

Para se alcançar alguma coisa, alguém teria que trabalhar entre as pessoas, buscar uma aproximação com elas e compartilhar seu estilo de vida simples. Essa geração está bem retratada no romance de Turguêniev, *Solo Virgem*.²² Os setenta e cinco acusados que mencionei acima²³ estavam longe de serem ingênuos, mas também não eram propagandistas criminosos. Não estavam armados com bombas ou dinamites. A maioria deles era de pessoas de boa família e seus únicos crimes foram “ir ao povo”. Com esse objetivo em mente, eles se vestiram em roupas de camponeses e foram trabalhar nas fábricas, com a secreta intenção de divulgar propaganda política entre os trabalhadores. Outrossim, a maior parte de suas atividades era frequentar tavernas e mercados, fazendo discursos revolucionários e repassando brochuras aos trabalhadores letrados. Desacostumados dos costumes morais do povo ou mesmo por culpa das suas maneiras de discursar, os propagandistas conduziram tão mal sua missão que, após as primeiras tentativas de “produzir fermento” entre os trabalhadores, os donos das fábricas e tavernas, informados muitas vezes pelos próprios camponeses, entregavam-nos ao chefe da polícia. [...]

Os detidos eram levados para São Petersburgo para investigação e julgamento. Embora a maioria deles não se conhecessem, eram acusados de conspiração. O governo queria causar uma forte impressão, tanto pela rigidez de sua retribuição quanto pela severidade de sua justiça. Mas, embora a questão fosse entregue à investigação e a um júri especial, a comissão judicial do governo deu a cada acusado o direito a um conselho independente, e o julgamento acontecia em corte aberta ao público.

²² Último romance publicado por Turguêniev, em 1877. Depois, ele ainda publica mais dois contos antes de sua morte, em 1883.

²³ A autora mencionou anteriormente os acusados de propaganda criminosa, que foram acrescentados ao caso que envolveu a tentativa de assassinato do tsar, em abril de 1866.

Evidentemente, o governo não foi suficientemente esperto para levar em conta que num país como a Rússia, com suas intermináveis distâncias e ausência de imprensa livre, os julgamentos políticos eram um requintado instrumento para propaganda revolucionária. Muitos jovens que compartilhavam das mesmas convicções que Vera não achariam um jeito de “servir a causa” por tantos anos se não fossem os periódicos julgamentos que mostravam onde encontrar os “verdadeiros” niilistas. Regra geral, os acusados desperjavam a simpatia nos mais diversos círculos. Enquanto as relações diretas com eles não eram possíveis, uma vez que estavam trancafiados quando longe do tribunal, qualquer um podia se aproximar de um amigo ou parente e expressar sua simpatia pelo acusado. A confiança mútua se estabelecia entre os simpatizantes e o objeto da simpatia: um ajudava e guiava o outro. Por isso não era surpreendente que cada julgamento fosse uma reencenação de um antigo ditado russo: “dez virão para assumir o lugar de um *bogatír*”^{24, 25}

A escritora, ao contar a trajetória da garota niilista, coloca o leitor diante de dois importantes eventos históricos e o convida a acompanhar as mudanças que o país atravessava por um olhar que era também seu. Vera tinha uma idade próxima à da escritora quando ambos os casos ocorreram. E, quando a moça assiste ao julgamento dos acusados, se depara com cientistas cheios de persuasão e uma linguagem atualizada, capazes de despertar, no mínimo, a curiosidade do espectador. Entre botânicos, professoras e estudantes de ciências naturais, Vera se apiedou de um judeu pobre, estudante de medicina, chamado Paliênkov, que entre os acusados foi o que recebeu a maior pena do júri: vinte anos de trabalhos forçados na Sibéria.

No décimo e último capítulo da novela, Vera reaparece diante da narradora para se despedir, bem-vestida, com os olhos azuis acinzentados resplandecendo e uma expressão triunfante. Está pronta para ir à Fortaleza de Pedro e Paulo, casar-se com o condenado Paliênkov e seguir com ele a difícil estrada dos próximos anos. Ao ser questionada pela narradora se ela tinha plena consciência do que estava fazendo, das conse-

²⁴ Herói épico das lendas russas.

²⁵ KOVALEVSKAIA, *op. cit.*, 101-104.

quências irrevogáveis de seu ato, a moça responde, decidida: “Você me pergunta seriamente isso? Você não entende que, se eu não fizer qualquer coisa, qualquer coisa que esteja em meu poder, eu contribuiria para a destruição dele? Diga-me, em sua consciência, se você não fosse casada, não faria o mesmo?”²⁶ A narradora respondeu que não teria tamanho senso de abnegação e, logo depois, elas se despedem amigavelmente.

Em momento algum, Vera Barántsova se arrepende de suas difíceis decisões, ela encarna o modelo feminino otimista salientado pela pesquisadora russa N. V. Lukiántchikova no texto “O problema do niilismo feminino no conto ‘O Meião Azul’, de M. P. Tchékhov”. Esse tipo de modelo coloca o “amor cívico” acima de qualquer outra categoria, como o casamento tradicional e suas decorrências:

As heroínas dos romances polêmicos quase nunca têm filhos. E elas não precisam de crianças, pois estas são obstáculos para a sua realização pessoal. O amor materno não tolera a ‘negação’, que não é uma simples contenda, mas uma entrega completa, que priva de qualquer liberdade – que não seja no sentido niilista.²⁷

Vera Barántsova segue decidida e determinada para a Sibéria, a fim de acompanhar um quase desconhecido e carregar conjuntamente o fardo de sua punição. Entre tantas associações com a literatura progressista do século XIX, Kovaliévskaja parece homenagear o movimento que deu o primeiro passo na construção de um pensamento liberal na Rússia: o movimento dezembrista de 1825.²⁸ Na plataforma, antes do embarque rumo aos confins da Sibéria, ela rememora Vassiltsev e se orgulha da difícil vida que terá pela frente e do modo como encara a situação:

²⁶ *Idem*, 122.

²⁷ N. V. Lukiántchikova. “*Problêma jênskovo niguilizma v póvesti M. P. Tchekhova ‘Sínii Tchulók’*. Yaroslavskii Pedagogičeskii Véstnik – 2012 – Nº3 – Tom 1. Traduzido do russo pelo autor do artigo.

²⁸ A imagem das mulheres dos revoltosos dezembristas, que seguiram seus maridos para uma vida de privações nos distantes campos forçados da Sibéria, constitui-se numa das mais vibrantes e cantadas lembranças da identidade nacional russa. Através da influência de suas famílias conseguiram criar importantes redes de solidariedade, que iam desde correios para notificar as famílias dos soldados presos até a criação de hospitais de caridade (cf. PIPES, 1995; FREEZE, 2009; VERNADSKY, 1969).

Naquele momento, parecia para mim que não era Paliênkov que estava ao meu lado, mas Vassiltsev, e eu podia ouvir sua voz querida, clara e distintamente. Eu sei perfeitamente que ele aprovaria e se orgulharia de me ver agora. E subitamente tudo se tornou claro para mim: todo meu futuro desvelado diante dos olhos, como um mapa. Eu iria para a Sibéria, viver entre os exilados. Eu os confortarei, os servirei e enviarei cartas deles para suas famílias.²⁹

Embora o destino da personagem difira do vivenciado pela escritora, o movimento de sair das capitais russas, Moscou e São Petersburgo, para seguirem suas orientações ideológicas, reaproxima suas trajetórias. Sofia Kovaliêvskaia fez parte de uma geração de mulheres russas que partiram para a Europa Ocidental a fim de buscar uma mudança nos rumos da educação feminina e das condições de participação social para elas.

De 1862, com os primeiros sucessos na luta pelo direito à educação, datam a fundação de escolas dominicais para alfabetização de mulheres carentes, a abertura de ginásios e o acesso das mulheres, como ouvintes, aos cursos de Ciências Naturais e Ciências Médicas nas grandes universidades russas. Em 1863, aproveitando-se do advento do Levante Polonês contra a autocracia russa, que resultou num retorno à postura reacionária, o Estado emite um novo estatuto, que bane as mulheres das universidades por conta da associação de suas imagens ao niilismo e à causa revolucionária. A proibição das universitárias veio a reboque de um movimento que começara em junho de 1862, com a proibição de quase 300 escolas dominicais, fundadas pelas sociedades filantrópicas.

Após experimentarem o sabor de ter acesso ao mesmo saber que os homens, as mulheres vanguardistas não estavam dispostas a retroceder, e, a partir de 1864, um grupo muito significativo de mulheres estudantes partiram da Rússia para estudar, principalmente, nas universidades de Zurique, na Suíça, e de Heidelberg, na Alemanha. Desta vez, muitas dessas estudantes que seguiram para o exterior foram taxadas de niilistas, pois, naquele momento de forte apelo nacionalista por causa da revolta na Polônia, qualquer mulher que ousasse

²⁹ KOVALEVSKAIA, *op. cit.*, 137.

não corresponder ao que a sociedade esperava dela poderia ser facilmente enquadrada “radical”. E foi praticamente como proscritas que deixaram o país para estudar. Seguindo o modelo de valorização das ciências empíricas, matricularam-se nos cursos de Ciências Naturais e Medicina.

As estatísticas acumulativas da Universidade de Zurique mostram que, das duzentas e três mulheres ouvintes ou matriculadas entre o inverno de 1864-1865 e o verão de 1872, havia vinte e três inglesas, dez suíças, dez alemãs, seis austríacas, seis norte-americanas e cento e quarenta e oito russas. Posteriormente, quando as mulheres passaram a ser admitidas em outras universidades suíças, notavelmente em Berna e Genebra, o percentual era parecido. Além disso, quase todas estudavam ciências naturais ou medicina. Das sessenta e sete graduações dadas às mulheres, a maioria russas, em Genebra, de 1876 a 1883, por exemplo, trinta e cinco eram para a graduação em Ciências Naturais, trinta e uma para Medicina e apenas uma para o curso de Letras. A proporção para outras universidades suíças era similar.³⁰

Essas estudantes tiveram um papel muito importante na conquista do espaço científico para as mulheres. Foram verdadeiras pioneiras em suas pesquisas e contribuíram enormemente para o progresso da ciência no século XIX. Podemos assinalar, entre as “nihilistas” russas que participaram da debandada para a Europa, os nomes de Nadiêjda Súslova (1843-1918); Maria Óbrutcheva, que depois mudou o sobrenome para Bókova-Siétchenova (1839-1929), Varvára Kacherova-Rúdnieva (1844-1899) e, numa segunda geração de emigradas, Sofia Kovaliêvskaia.

O número de mulheres que lutaram e se sobressaíram em suas atividades é imenso. A análise individual de seus méritos seria trabalho para uma outra pesquisa, mas para os objetivos deste artigo é importante ressaltar o senso de coletividade que essa geração de mulheres desenvolveu. Em suas comunas, fosse em Heidelberg ou Zurique, elas se reuniam e se comportavam de modo parecido e, acima de tudo, desejam ser úteis à sociedade. A pesquisadora Olga Valkova sublinha que “apenas

³⁰ KOBLITZ, Ann Hibner. Science, Women and the Russian Intelligentsia: The Generation of the 1860s. *Isis*, v. 79, n. 2 (Jun, 1988), pp. 208-226.

uma minoria dessas mulheres desejava se tornar cientistas; para a maioria era uma oportunidade de desenvolver uma vida sensível ou trabalhar para o benefício da humanidade”.³¹ Assim, Sofia Kovaliêvskaia batalhou pela causa feminina em todos os campos possíveis, transformando vida, trabalho e arte em fazer político.

Referências bibliográficas

ENGEL, Barbara Alpern. *Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in Nineteenth Century Russia*. Cambridge University Press, 1983.

_____. The Emergence of Women Revolutionaries in Russia. *A Journal of Women Studies*, v. 2, n. 1, (Spring 1977), pp. 92-105.

EVANS, B.C.; ENGEL, B. A.; WOROBEK, C.D. *Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation*. California: University of California Press, 1991.

GHEITH, Jehanne M. *Finding the Middle Ground: Krestovskii, Tur, and the Power of Ambivalence in Nineteenth-Century Russian Women's Prose*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2004.

_____. The Superfluous Man and the Necessary Woman: a “Re-Vision”. *Russian Review*, v. 55, n. 2 (Apr., 1996), pp. 226-244.

GREENE, Diana. *Reinventing Romantic Poetry: Russian Women Poets of the Mid-Nineteenth Century*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004.

GRENIER, Svetlana Slavskaya. *Representing the Marginal Women in Nineteenth-Century Russian Literature: Personalism, Feminism and Polyphony*. Greenwood Press, 2001.

HUTTON, Marcelline. *Remarkable Russian Women in Pictures, Prose and Poetry*. Marcelline Hutton. Zea Books: Lincoln,

³¹ VALKOVA, Olga. *The Conquest of Science: Women and Science in Russia, 1860-1960* (2008), pp. 136-165. p. 147.

Nebraska, 2013.

JOHANSSON, Christine. *Women's Struggle for Higher Education in Russia, 1855-1900*. Mc-Gill-Queen's University Press, 1987.

KELLY, Catriona. *A History of Russian Women's Writing, 1820-1992*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

KOBLITZ, Ann Hibner. Science, Women and the Russian Intelligentsia: The Generation of the 1860s. *Isis*, v. 79, n. 2 (Jun, 1988), pp. 208-226.

KOVALEVSKAIA, Sofia Vassiliêvna. *Nigulístka*. 1890. Disponível em: <<http://homlib.com/read/kovalevskaya-sv/nigulistka>>.

_____. *Nihilist Girl*. Translated by Natasha Kolchevska with Mary Zirin; Introduction by Natasha Kolchevska. New York: The Modern Language Association of America, 2006.

LUKIANCHIKOVA, N. V. Problêma Jênskogo Nigulizma v Povesti M. P. Tchêkhogo "Sínii Tchulók". *Iaroslávskii Pedagoguitcheskii Vestnik*, Nº 3 – Tom 1 (Gumanistannie Naúki), YDK 821.161.1, 2012.

MARSH, Rosalind. *Gender and Russian Literature: new perspectives*. Translated and edited by Rosalind Marsh. (Cambridge Studies in Russian Literature). Cambridge University Press, 1996.

MAXWELL, Margaret. *Narodniki Women: Russian Women Who Sacrificed Themselves for the Dream of Freedom*. New York: Pergamon Press, 1990.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008.

SLEPTSOV, Vassili Alekseievitch. *Trúdnoe Vrêmia: ótcherki, rasskázii / Avtor vstup. Stati i primetch. V. S. Lisenko*. Moscou: Sovremennik, 1986.

STITES, Richard. *The Women's Liberation Movement in Russia; Feminism, Nihilism and Bolshevism*. Princeton Univer-

sity Press. New Jersey: 1967.

VALKOVA, Olga. *The Conquest of Science: Women and Science in Russia, 1860-1960* (2008), pp. 136-165.

VENTURI, Franco. *Roots of Revolution: A History of the Populist and Socialist Movements in the XIXth Century*. Translated from the Italian by Francis Haskell. The Universal Library Grosset & Dunlop. New York, 1960.

WALICKI, Andrzej. *A History of Russian Thought: From the Enlightenment to Marxism*. Translated by Hilda Andrews-Rusiecka. Stanford University Press, 1979.

Da *kátorga* ao *láguer*. a prosa de prisão russa nos séculos XIX-XX*

Yulia Mikaelyan**

Resumo: A prosa de prisão russa conta com séculos de história, trazendo uma série de características invariáveis. Entre seus maiores representantes figuram escritores como Fiódor Dostoiévski, Anton Tchékhov, Aleksandr Soljenítsyn, Varlam Chalámov, Serguei Dowlátov, entre outros. O presente artigo tem como propósito delinear um breve panorama da evolução do gênero na Rússia ao longo dos séculos XIX e XX, analisando como as principais obras oitocentistas se vinculam aos textos soviéticos, sobretudo ao romance *A zona* (1982), de Serguei Dowlátov (1941-1990).

Abstract: The tradition of Russian prison prose dates back several centuries of history and represents some invariable features. Among its most significant representatives are writers such as Fyodor Dostoevsky, Anton Chekhov, Aleksandr Solzhenitsyn, Varlam Shalamov, Sergei Dovlatov and others. The purpose of this article is to give a brief overview of the evolution of the genre of prison literature throughout the nineteenth and twentieth centuries, as well as to analyze the common traits that link the Soviet texts to the main works of the nineteenth century. The focus of special interest will be the analysis of the novel *The Zone*, by the writer Sergei Dovlatov.

Palavras chave: Serguei Dowlátov; Literatura de prisão russa; Fiódor Dostoiévski; Anton Tchékhov

Key words: Sergei Dovlatov; Russian prison literature; Fyodor Dostoevsky; Anton Chekhov

A tradição da prosa de prisão na Rússia pré-revolucionária e na União Soviética: a evolução do gênero e seus principais representantes

* Artigo submetido em 20 de agosto de 2018 e aprovado em 11 de setembro de 2018.

** Professora da Universidade MGIMO, em Moscou, Rússia, e Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: jmikaelyan@gmail.com

O tema das prisões, dos trabalhos forçados e do exílio é mais do que amplo na literatura russa. Uma das primeiras obras que trata desse tema é *Jitié protopopa Avvakúma* (“A vida do arcipreste Avvakum”), um texto autobiográfico escrito pelo arcipreste Avvakum no século XVII, no qual ele narra a história de seu exílio na Sibéria após o conflito com o patriarca Níkon, por não aceitar as novas reformas da Igreja Ortodoxa. Depois desse livro, o tema surge ao longo dos séculos XVII-XIX em vários textos históricos, jornalísticos e em livros de memórias. Como um exemplo, cabe mencionar as memórias dos dezembristas exilados na Sibéria após a rebelião de 14 (26, segundo o calendário gregoriano) de dezembro de 1825, bastante populares entre os leitores russos em meados do século XIX.

Com certeza, o livro que de fato deu início à tradição da prosa ficcional de prisão na Rússia foi o romance de Fiódor Dostoiévski *Recordações da casa dos mortos*¹ (em russo, *Zapíski iz miórtvovo doma*). Nesse romance, o escritor transformou em ficção sua própria experiência de vida nos trabalhos forçados na Sibéria, onde esteve de 1850 a 1859; passou os primeiros quatro anos nos trabalhos forçados e depois foi para o exílio.

O romance foi publicado em capítulos mensais na revista *Vriémia* (O Tempo), em 1861-1862, e depois, como livro completo, a obra veio à luz mais três vezes ainda em vida de Dostoiévski, nos anos 1862, 1865 e 1875. Nele, o escritor descreve de forma minuciosa a rotina da vida dos prisioneiros, seus costumes e hábitos. A maior parte da narrativa é feita em primeira pessoa pela personagem de Aleksandr Petróvitch Go-

¹ Nesse trabalho usaremos o título como tem sido publicado tradicionalmente no Brasil, no entanto é importante mencionar que a tradução do russo mais adequada seria “Recordações (ou cadernos) da casa morta”. A metáfora da casa morta é muito importante para o romance justamente porque, como demonstra o escritor, os que habitam essa casa morta são pessoas vivas, entre as quais há todo tipo de caracteres, de santos a pecadores, e é a casa que pode destruir personalidades mais frágeis, mortificando-as.

riántchikov, um nobre condenado a trabalhos forçados por assassinato e que passa dez anos na prisão, documentando ali a sua vida. A personagem de um prisioneiro não político, mas que cumpria pena pelo assassinato da mulher, permitiu a Dostoiévski dar às *Recordações da casa dos mortos* a forma de uma obra ficcional, e não de memórias. No entanto, o caráter documental, autobiográfico do romance, o destaca de outras obras do escritor tanto pela forma quanto pelo estilo e a linguagem usada.

Na época, *Recordações da casa dos mortos* transtornou a sociedade russa. O romance foi visto pelos leitores como um testemunho vivo da “casa dos renegados”, das condições desumanas em que viviam os presos. No entanto, o próprio Dostoiévski temia, e com toda razão, que o livro fosse lido apenas como um documento das dificuldades da vida na prisão russa, ignorando seu lado artístico e ficcional e os problemas filosóficos nele colocados. Assim, no livro o escritor levanta temas filosóficos, como o problema do crime e do castigo, o problema da natureza humana e da sua liberdade (temas que serão desenvolvidos em seus romances posteriores), o problema das relações entre a nobreza e o povo, entre outros. O primeiro a valorizar a profundidade ideológica e filosófica do romance, vinculando a imagem da *casa morta* a outras instituições sociais russas, foi o crítico e escritor Dmitri Píssariév, em seu artigo *Poguíbchie i poguibáiuschie* (“Os que pereceram e os que estão perecendo”).

O artigo de Píssariév foi escrito com base na comparação da escola russa, descrita no livro *Ótcherki búrsy* (“Ensaio de Bursa”)2, de N. Pomialóvski, com a prisão russa (em russo, *rúski ostrog*) de Dostoiévski. Comparando e demonstrando os defeitos, as deturpações dos dois sistemas, e como elas podem deformar o caráter da pessoa que se vê obrigada a permanecer em tal ambiente, o crítico chega à conclusão de que o destino de uma personalidade isolada é determinado pelo caráter de

2 No Império Russo chamavam de *bursa* as habitações das escolas religiosas onde moravam alunos pobres. Ali, os alunos recebiam moradia, comida e roupa gratuitamente, no entanto, como mencionam os historiadores, as condições de vida na *bursa* eram miseráveis, sem mencionar a violência, tanto por parte dos professores quanto entre os alunos.

formação, as condições da vida cotidiana e do trabalho, pelo âmbito de vida em geral:

Falando sobre os trabalhos forçados, é preciso inverter um provérbio conhecido: não é o lugar que embeleza a pessoa, mas é a pessoa que embeleza o lugar, provérbio que, aliás, em nenhum lugar nunca se demonstra correto. Sobre os trabalhos forçados, pode-se dizer que aqui não são as pessoas que estragam o lugar, mas é o lugar que estraga as pessoas. A prisão é terrível não porque ali morem pessoas terríveis, mas porque estas pessoas, nada terríveis, sofrem nela grandes privações e restrições que lhes embotam a mente e estragam o caráter.³

Portanto, Píssariiev vê as duas obras mencionadas como uma sentença à realidade contemporânea, sublinhando que uma chance de mudar tal sistema social perverso seria mudar as condições de vida e de trabalho, principalmente na prisão, dando assim aos presos e aos criminosos uma chance de se corrigirem. Píssariiev valorizou muito o romance de Dostoiévski por seu humanismo e suas ideias democráticas.

A obra de Dostoiévski gerou muita repercussão já durante a vida do escritor, influenciando o fazer literário contemporâneo. Um dos escritores continuadores da linha da prosa de prisão iniciada por Dostoiévski é Piotr Iakubóvitch (1860-1911), escritor e revolucionário, um dos líderes do movimento *Naródnaia Vólia*. Preso em 1884 por sua atividade revolucionária, Iakubóvitch passou quase dez anos nos trabalhos forçados. Seu romance *V mire otviérjennykh* (No mundo dos renegados), publicado pela primeira vez em 1896, retoma sua experiência de trabalhos forçados e até hoje é considerado um exemplo clássico da literatura de prisão russa. O próprio autor sublinhava que, ao escrever o romance, tomara como exemplo *Recordações da casa dos mortos*, de Dostoiévski: usando-o como um padrão de gênero, Iakubóvitch tinha como objetivo criar uma obra que descrevesse o quadro da realidade da prisão russa dos anos 80-90 do século XIX, quase cinquenta anos depois da experiência de Dostoiévski.

Iakubóvitch usa o romance de Dostoiévski explicitamente

³ PÍSSARIEV, 1981. Todas as traduções do russo daqui em diante são da autora do artigo.

como referência, mas também podemos ver “reflexos” e alusões a *Recordações da casa dos mortos* em outras abordagens do tema da prisão, exílio e trabalhos forçados na obra dos grandes escritores russos do século XIX e do começo do século XX. Fazem referências ao livro de Dostoiévski: Liev Tolstói, em seu romance *Ressurreição*, Vladímir Korolenko, em seus contos dedicados ao tema do exílio na Sibéria, Anton Tchékhov, no ciclo *A ilha de Sacalina*, entre outros.

O ciclo de contos de Tchékhov merece uma atenção especial: nele, o escritor fala de sua experiência de viagem a *ká-torjnyi óstrov* (em russo, “ilha de trabalhos forçados”, como a chamam as personagens do livro). Nessa viagem, ele acompanha de perto a vida e os costumes dos prisioneiros e exilados de Sacalina, fazendo uma reportagem quase documental. Em *A ilha de Sacalina*, o escritor menciona que antes da viagem lera o romance de Dostoiévski e o via como um certo modelo a seguir na abordagem do tema. Há várias referências a *Recordações da casa dos mortos* ao longo do livro.

A ilha de Sacalina, publicado pela primeira vez na revista *Rússkaia Mysl* em 1893-1894, fez um grande sucesso entre o público e provocou uma repercussão social. A publicação e a polêmica que o livro gerou, com as descrições da miséria na qual viviam os habitantes da ilha, contribuíram para as viagens a Sacalina tanto com fins beneficentes como de pesquisas científicas. As descrições das condições miseráveis e desumanas dos prisioneiros geraram tanta indignação na opinião pública que até chamaram a atenção das autoridades, promovendo reformas e melhorias nas estruturas penais do país: em 1893 foram abolidas punições físicas para mulheres; em 1899 foram abolidos o exílio perpétuo e os trabalhos forçados perpétuos, entre outros.⁴

É importante mencionar que, após a Revolução Bolchevique, durante várias décadas o tema da prisão e dos trabalhos forçados não apareceu mais na literatura, principalmente devido ao autoritarismo ideológico do regime soviético. A primeira obra publicada na União Soviética que retomou o tema foi a novela

4 TCHÉKHOV, 2010, p. 8.

Um dia na vida de Ivan Deníssovitch, de Aleksandr Soljenítsin, publicada na revista *Nóvyi Mir* em 1964. A publicação da novela, junto com algumas outras obras que descreviam o “avesso” da vida sob o regime soviético, foi possível nos anos de 1960, conhecidos também como a época do “degelo” (em russo, *ót-tepiel*), devido a uma certa liberalização da censura. *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch* foi a primeira obra a lançar luz sobre o tema dos campos de prisioneiros (em russo, *láguer*) soviéticos, antes totalmente confidencial. A publicação desse texto deu início a uma nova corrente da literatura soviética, que tratava da vida dos prisioneiros dos campos stalinistas, feita normalmente pelos próprios ex-prisioneiros. Mais tarde, essa corrente literária foi denominada como *láguernaiá proza* (“prosa de campo de prisioneiros”), enquanto a prosa dedicada à prisão escrita antes da Revolução denominava-se *kátorjnaia proza* (literalmente, “prosa de trabalhos forçados”).

Outro escritor soviético cujo nome é impossível omitir ao tratar do tema da prosa de prisão na União Soviética é Varlam Chalámov e seu ciclo *Contos de Kolimá*. O escritor, que passou no total dezessete anos nos campos de prisioneiros, levou quase vinte anos criando o seu ciclo, de 1954 a 1973, mas a massa dos leitores soviéticos conheceu sua obra apenas no final dos anos 80: o escritor se recusava a censurar os contos para torná-los assim mais “leves” para o leitor, portanto, não podia publicá-los nas revistas soviéticas. Inclusive, Chalámov reprovava Soljenítsin, acusando-o de “suavizar” demais a realidade do *láguer* soviético para que o conto pudesse passar pela censura e ser publicado. Valéri Iéssipov, pesquisador da obra de Chalámov, cita esse comentário do escritor sobre *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*:

Ao lado do hospital passeia um gato, isso é impossível num campo real de prisioneiros: já teriam comido o gato faz tempo. <...> Deixam o pão no colchão... Comem com colher! Onde se encontra esse campo maravilhoso de prisioneiros? Teria sido bom ficar ali pelo menos um ninho na época.⁵

Os *Contos de Kolimá* saíram pela primeira vez, como um livro na íntegra, em 1978, em Londres.

5 IÉSSIPOV, 2007.

Se Soljenítsin introduziu na literatura soviética as imagens do que antes era tabu, desconhecido para as massas, Chalámov atribuiu a essas imagens um grau de saturação estética e emocional. Em sua obra, Chalámov revela tudo o que há de infernal, anômalo, impossível na existência humana num campo de prisão.

Muitos pesquisadores atribuem a Chalámov a invenção do termo *láguernaia proza*. O escritor usa-o em seu manifesto *O proze* ("Sobre a prosa"). Nele, Chalámov afirma que "o tema do campo de prisioneiros" (em russo, *lágueirnaia tema*) é um tema muito amplo, no qual se acomodariam cem escritores como Soljenítsin e cinco escritores como Liev Tolstói".⁶

Nesse manifesto, explicando o interesse do leitor pela prosa de prisão, Chalámov fala das características da nova prosa e da função de seu autor, que recebe um papel inusitado até então: "O escritor não é observador, não é espectador, mas é participante do drama da vida, é participante não na aparência, na função de escritor <...> Aquilo que foi sofrido com o próprio sangue entra no papel como um documento da alma, transformado e iluminado com o fogo do talento".⁷

Varlam Chalámov e Aleksandr Soljenítsin são os representantes mais famosos dessa corrente literária soviética, que ganhou reconhecimento pelos leitores do mundo todo. No entanto, a prosa de prisão soviética tem também outros representantes, menos famosos em escala mundial, mas também estudados na Rússia dentro dessa tradição. Cabe mencionar o nome de ex-prisioneiros do Gulag, como I. Solonóvitch, B. Chiriáiev, O. Vólkov, A. Jigúlin, L. Borodin, A. Siniávski, entre outros. Outro exemplo da prosa de prisão, embora escrito não por um ex-prisioneiro, mas por um ex-carcereiro, é o romance *Zona*, de Serguei Dowlátov.

⁶ CHALÁMOV, 1998.

⁷ Idem.

As principais características do gênero

Ao analisar a evolução do gênero da prosa de prisão ao longo dos séculos XIX e XX, pode-se destacar algumas características que permanecem invariáveis tanto na *kátorjnaia proza* do Império Russo quanto na *láguernaia proza* soviética.

Em primeiro lugar, a prosa de prisão nunca é meramente ficcional, mas possui traços autobiográficos. O autor da obra em geral teve relação direta com a prisão ou com os trabalhos forçados: a maioria dos escritores que trabalharam nesse gênero foram prisioneiros (ou, no caso de Serguei Dovlátov, o escritor foi segurança de prisão) e, portanto, em sua obra transmitiram a própria experiência de trabalhos forçados e a visão “de perto”, em muitos casos até documental, da estrutura, dos costumes e do ambiente da prisão russa ou soviética. Assim, os maiores representantes, como Dostoiévski, Chalámov, Soljenítsin, foram condenados à prisão e trabalhos forçados; Vladímir Korolenko não chegou a ser preso, mas passou alguns anos no exílio na Sibéria, e presenciou a vida dos que estavam ali nos trabalhos forçados.

Quanto a Anton Tchékhov, o escritor passou quatro meses na ilha de Sacalina e realizou um recenseamento de seus habitantes. Nesse período, ao conhecer e conversar com pessoas do local que lhe contavam suas histórias de vida e os motivos de sua punição com a prisão ou o exílio, ele conseguiu coletar um grande material para a futura obra. As conversas com os prisioneiros, junto com outras impressões, deram um amplo material para o livro, no qual são evidentes duas linhas temáticas que se desenvolvem ao longo da narrativa: a primeira linha, a principal, é a história da viagem à ilha, e a segunda é a descrição da vida de uma pessoa nos trabalhos forçados (e várias vezes, no texto, o escritor chama a ilha de “ilha de trabalhos forçados”, em russo, *kátorjnyi óstrov*). Essas duas linhas se cruzam e se entrelaçam constantemente, formando a unidade estrutural do livro. É importante mencionar a entonação seca e quase protocolar do livro de Tchékhov, que proporciona ao leitor uma sensação de documentário.

Os escritores soviéticos Soljenítsin e Chalámov também descrevem o dia a dia do prisioneiro soviético com minúcia, chamando a atenção para pequenos detalhes da vida cotidiana do *láguer*. Em *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch*, o escritor consegue documentar cada ação do prisioneiro Ivan Deníssovitch Chúkhev durante seu dia na prisão, a partir do alarme para levantar até o toque de recolher.

No livro *Zona*, de Serguei Dowlátov, a narrativa se desenvolve no campo de presos criminosos, e o escritor dá muita atenção tanto aos seus hábitos quanto à linguagem e às gírias do mundo criminoso (em russo, *fiénia*). Às vezes os diálogos dos presos entre si são tão pouco compreensíveis para o leitor comum que o escritor faz comentários e notas de rodapé, explicando o significado das expressões usadas.

Ao descrever a vida na prisão, todos os escritores que trabalham com esse gênero, tanto no século XIX quanto no XX, coincidem na percepção da prisão como um inferno na terra. A metáfora dos trabalhos forçados como inferno aparece explicitamente tanto no romance de Dostoiévski quanto nos contos de Tchékhev e Chalámov e no romance de Serguei Dowlátov.

Depois da publicação do romance de Dostoiévski na imprensa russa, os contemporâneos começaram a chamar o autor de “novo Virgílio”, que levava o leitor até o inferno. Uma das cenas do livro em que há uma alusão direta ao inferno é a cena do banho dos prisioneiros:

Quando abrimos a porta dos próprios banhos, pensei que entráramos no inferno. Imagine um quarto de uns doze passos de comprimento e da mesma largura, no qual se apinhavam talvez até cem pessoas de uma vez ou, pelo menos, umas oitenta, pois os prisioneiros estavam divididos apenas em dois turnos, e chegavam aos banhos em torno de duzentas pessoas. Vapor que encobria os olhos, fuligem, aperto a tal ponto que não havia onde colocar o pé.⁸

Anton Tchékhev também usa várias vezes alusões ao inferno ao longo do texto de *A ilha de Sacalina*. Como observa o

⁸ DOSTOIÉVSKI, 1989, p. 317.

escritor, o inferno de Sacalina começa com a chegada do prisioneiro e acaba com sua morte.⁹ Essa ideia até se reflete em certo modo na composição da coletânea: o livro termina com o capítulo sobre o hospital militar da ilha, onde muitos presos acabam seus dias. No entanto, é importante sublinhar que o inferno descrito por Tchékhov não assume dimensões hiperbólicas: tudo é visto pelo escritor “à luz do dia”. Assim, em *A ilha de Sacalina* também está presente o princípio do mundo artístico de Tchékhov: a realidade de Sacalina está descrita em suas dimensões reais, em uma síntese do sério, do terrível e do cômico.

No conto de Soljenítsin, embora não haja referências explícitas ao inferno, as experiências do protagonista Ivan Deníssovitch Chúkhev, camponês que fora condenado a dez anos de prisão por ter ficado preso pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, só podem ser vistas pelo leitor como uma experiência de sobrevivência num mundo infernal. No entanto, o livro de Soljenítsin tem no final certo *pathos* otimista que corresponde à postura ética do escritor: Para ele, uma pessoa honesta e de espírito nobre passa pelo inferno da prisão sem perder suas qualidades. Ao contrário, os sofrimentos ajudam a fortalecer seu espírito.

Já a imagem feita por Chalámov é muito mais sombria e pessimista. À diferença de Soljenítsin, o objetivo artístico de Chalámov é trabalhar “no limite”: as imagens do inferno, do sofrimento humano, aparecem constantemente ao longo de seus contos, e o campo de prisão é explicitamente comparado com o inferno. O escritor reafirma depois tal visão em seu manifesto *O proze*, em que diz o seguinte sobre a experiência infernal da prisão: “Entre as pessoas que voltaram da prisão não há ninguém que viva pelo menos um dia sem lembrar do campo de prisioneiros, de seu trabalho humilhante e horrível”.¹⁰

O livro *Zona*, de Dovlátov, apesar de possuir alguns elementos de humor, também representa a vida na prisão como algo muito sombrio e destrutivo. O narrador do romance que relata

9 TCHÉKHOV, Op. cit., p. 163.

10 CHALÁMOV, Op. cit.

em primeira pessoa a sua experiência, referindo-se à prisão onde ele trabalhou, chama-a de inferno: “Tive o destino de passar pelo inferno”.¹¹ Mas, logo depois o escritor se corrige, afirmando que o inferno não está em um lugar particular, mas está dentro de cada pessoa, e se revela às vezes tanto na prisão quanto na vida em liberdade.

Descrivendo a prisão como um inferno na terra, todos os autores coincidem em que a prisão não serve como um meio para “corrigir” as pessoas, não as faz melhor; ao contrário, como provam Dostoiévski e Chalámov, em alguns casos são liberados os instintos mais baixos, o pior das pessoas nessa situação extrema. No entanto, Dostoiévski afirma que a prisão não pode fazer de uma pessoa um criminoso se ela não o era antes, mostrando como exemplos as personagens do velho crente e do jovem Alei, no qual muitos pesquisadores veem o protótipo da personagem de Aliócha Karamázov. Soljenítsyn coincide com Dostoiévski nesse ponto de vista: para ele, as pessoas puras e inocentes, como as personagens de Ivan Deníssovitch ou do batista Aliócha, não perdem suas qualidades humanas na prisão.

A mesma ideia, de que a prisão não corrige ninguém, é sustentada por Anton Tchékhev. O escritor demonstra que a pena dos prisioneiros nos trabalhos forçados fazem-nos ainda mais malvados e incrédulos: “o condenado a trabalhos forçados, por mais que seja deturpado e injusto, gosta, acima de tudo, de justiça, e, se não há justiça por parte das pessoas que estão acima dele, então, no decorrer dos anos, cai numa exacerbação de ânimo, numa incredulidade extrema”.¹²

Para Varlam Chalámov, o campo de prisioneiros é o lugar onde as pessoas, em uma situação extrema, são capazes de demonstrar o seu lado mais obscuro e animalesco. Tanto em *Contos de Kolimá* como em artigos, o escritor afirma que não vê nenhuma experiência positiva que pudesse ser tirada da estadia na prisão. Em *O proze* ele avalia a experiência na prisão da seguinte maneira: “Nenhuma pessoa fica melhor nem

¹¹ DOVLÁTOV, 2003, p. 31.

¹² TCHÉKHOV, Op. cit., p.139.

mais forte depois do campo de prisioneiros. O campo de prisioneiros é uma experiência negativa, é uma escola negativa, uma depravação para todos: para carcereiros e prisioneiros, para escoltadores e espectadores, para passantes e leitores de ficção”.¹³

Dovlátov também sustenta a opinião de que a prisão não serve para corrigir os criminosos com os quais convive seu protagonista, Boris Alikhánov. No entanto, ao longo do livro, o escritor defende a ideia de que as diferenças entre o mundo da prisão e o mundo “comum” são muito ilusórias, portanto, na prisão não há nenhum defeito a mais que não houvesse na liberdade. Como o escritor repete várias vezes ao longo da narrativa, em muitos casos os prisioneiros poderiam ser substituídos pelos carcereiros e ninguém perceberia a diferença.

Outro tema que forma um *leitmotiv* de todas as obras da literatura russa de prisão é o tema da liberdade individual (em russo, *svoboda lítchnosti*). A ideia da liberdade como algo imprescindível, a condição principal e a mais importante da vida humana de pleno valor, é uma das ideias principais do romance de Dostoiévski. A aspiração dos prisioneiros à liberdade é descrita e aparece em vários níveis da narrativa tanto na obra dos escritores do século XIX quanto na dos escritores soviéticos. Tal vontade de ter liberdade expressa-se por vários meios: na obra de Dostoiévski e de Tchékhov são fugas dos prisioneiros, venda ilegal de vinho, jogos de cartas, saudades da terra natal. Na obra de Soljenítsin e de Chalámov, são tentativas de fuga das personagens ou tentativas de mudar seu destino.

Em *Zona*, Dovlátov trata a questão da liberdade interior, uma qualidade de caráter que não pode ser tirada mesmo na prisão. Uma das ideias cruciais do romance é que as fronteiras entre a prisão e o mundo, entre os presos e os carcereiros, são muito vagas e que às vezes sequer há diferença entre a prisão e a vida em liberdade. O narrador do romance, ex-carcereiro, afirma que viu a verdadeira liberdade justamente na prisão: “Pela primeira vez eu compreendi o que era a liberdade, a crueldade,

¹³ CHALÁMOV, Op. cit.

a violência. Eu conheci a liberdade atrás das grades”.¹⁴ A ideia da liberdade interior é personificada na personagem do criminoso Kuptsóv, que prefere cortar a própria mão a trabalhar. Quando o carcereiro tenta forçá-lo a trabalhar, Kuptsóv pega um machado e corta a própria mão.

Zona, de Serguei Dowlátov: um outro olhar sobre a prosa de prisão soviética

Serguei Dowlátov, um dos maiores prosadores da assim chamada terceira onda de emigração russa, que ocorreu nos anos 70-80 do século passado, emigrou para os EUA em 1978. Proibido de publicar em casa (na URSS sua obra era distribuída através de *samizdat* e *tamizdat*), o próprio Dowlátov sempre confessou que fora embora da União Soviética para ser escritor.

O romance *Zona*, publicado pela primeira vez na emigração, em russo, em 1982, foi seu quarto livro publicado. No entanto, o escritor começou a trabalhar no texto ainda no início de sua carreira literária: alguns de seus fragmentos foram escritos nos anos 1964-1965, logo após sua volta do serviço no exército soviético, onde fora carcereiro de uma colônia penal na República de Kómi. O romance não tem uma unidade narrativa: é feito como uma coletânea de contos isolados que formam capítulos do livro, cada um dedicado a uma personagem ou acontecimento que teve lugar na prisão. Cada capítulo é antecipado por uma carta do escritor ao seu editor que contém reflexões tanto sobre o enredo e as personagens do capítulo quanto sobre a prisão soviética e a literatura contemporânea.

Como o romance veio à luz quando Soljenítsin e Chalámov (Soljenitsin recebera o Prêmio Nobel em 1970) já eram mundialmente famosos e o gênero da prosa de prisão soviética estava no auge da popularidade, Dowlátov tentou se afastar da tradição gerada por esses dois escritores e apresentar um olhar diferente sobre prisão soviética. Assim, o protagonista

¹⁴ DOVLÁTOV, Op. cit., p. 20.

de seu romance não é um prisioneiro, mas um soldado que trabalha como carcereiro durante o serviço no exército; na prisão onde ele está não há presos políticos, todos os personagens são criminosos que estão cumprindo pena. Junto com o dia-a-dia dos prisioneiros, o autor retrata o dia-a-dia dos soldados que estão ali a serviço. Um dos *leitmotiv* da narrativa é a ideia de que entre o mundo dos presos e dos carcereiros (ou, mais amplamente, das pessoas livres) há pouca diferença: em várias situações ao longo do livro os prisioneiros e os soldados trocam de lugar, às vezes no sentido metafórico (os soldados aparecem cometendo um estupro coletivo, e os presos se apaixonando e escrevendo cartas românticas ao objeto de seu amor), às vezes literalmente: há uma cena na qual o escoltador tem uma crise nervosa e o prisioneiro precisa levá-lo para o hospital.

Dolvátov coloca conscientemente para si o objetivo de distanciar-se da visão do campo de prisioneiros gerada tanto por Soljenítsin quanto por Chalámov: o escritor menciona isso em várias entrevistas e até no texto de *Zona*. Sobre as diferenças de seu romance e a prosa de Soljenítsin, ele fala em uma de suas “cartas ao editor”:

Nossos livros são totalmente diferentes. Soljenítsin descreve os campos políticos. Eu, os criminosos comuns. Soljenítsin era prisioneiro. Eu, carcereiro. Segundo Soljenítsin, a prisão é um inferno. E eu acho que o inferno somos nós mesmos...¹⁵

Apesar do desejo de não parecer em nada com os maiores representantes contemporâneos da prosa de prisão e da visão um tanto dissidente do *láguer* soviético, Dolvátov afirmava ter se inspirado e mesmo sido influenciado pela literatura clássica russa e, em particular, pelo romance *Recordações da casa dos mortos*, de Dostoiévski.

O escritor sempre falou da importância da literatura clássica para o seu fazer literário, e alusões a escritores clássicos russos, como Púchkin, Dostoiévski ou Tchékhov, entre outros, estão muito presentes em toda a sua obra. Em *Zona*, Dolvátov faz várias referências ao romance de Dostoiévski que se reve-

¹⁵ Ibidem, p 12.

lam tanto na composição da narrativa quanto na construção das personagens. Como no romance de Dostoiévski, na composição de *Zona* há capítulos dedicados aos hábitos dos prisioneiros, ao hospital da prisão, à fuga e há até a uma cena de apresentação teatral.

O capítulo que retrata a apresentação teatral encerra o livro (depois dele, há o epílogo) e faz uma alusão clara a *Recordações da casa dos mortos*. No entanto, Dowlátov atribui à cena um tom totalmente diferente: se o livro de Dostoiévski trata de uma experiência séria, catártica e até purificadora para os presos, em seu livro Dowlátov constrói uma imagem irônica e grotesca: os presos de *Zona* montam uma apresentação teatral sobre a vida de Lênin que acaba sendo sabotada, pois durante o discurso final de Lênin, ideológico e otimista, os presos não conseguem conter o riso:

Finalmente Vladímir Ilitch deu um passo ao microfone. Permaneceu calado alguns segundos. Depois seu rosto encheu-se da luz da previsão histórica.

– Quem são esses?! - exclamou Gúrin.¹⁶ Quem são?!

Da escuridão olhavam para o líder caras magras e pálidas.

– Quem são? De quem são esses rostos jovens e felizes? De quem são esses olhos brilhantes e alegres? Será que são os jovens dos anos setenta? <...>

– Será que são aqueles em nome de quem nós erguíamos barricadas? Será que são os belos netos da revolução?

Primeiro começaram a dar risadas inseguras na primeira fila. Em um segundo todo mundo já estava dando gargalhadas. No coro comum ouvia-se a voz grave do major Amóssov. <...>

– Invejo-os, mensageiros do futuro! Foi para vocês que acendemos as primeiras luzes dos novos edifícios! Foi para vocês que... Escutem até o fim, seus cães! Só falta uma titica de nada!..

A sala respondeu a Gúrin com um uivo terrível que não diminuía.¹⁷

¹⁶ Gúrin é o sobrenome do prisioneiro que interpreta o papel de Lênin.

¹⁷ Ibidem, p.150.

Assim, a imagem do líder soviético e o *pathos* de seu discurso acabam sendo carnavalizados tanto pelo fato de o ator que interpretava o papel de Lênin ser um ladrão reincidente quanto pelas últimas palavras, de registro totalmente coloquial, usadas por ele para chamar a atenção do público.

A cena da apresentação teatral é muito representativa para a obra de Dovlátov, pois nela se reflete um dos principais procedimentos que o escritor usa em sua poética e que forma a marca de seu estilo: a alternância do cômico com o sério, dramático. Assim, em praticamente todos os seus textos os fragmentos sérios e até dramáticos se diluem pelos episódios humorísticos. Tal habilidade em combinar o senso de humor com o do drama foi altamente valorizada pelos críticos. Igor Sukhikh, um dos principais pesquisadores da obra de Dovlátov na Rússia, apontava que a melhor prosa de Dovlátov baseia-se justamente na tensão entre esses dois polos opostos, o humorístico e o dramático.¹⁸

Zona não é um livro humorístico, ao contrário, nele abundam cenas “pesadas” da vida na prisão; no entanto, cada capítulo possui algum elemento de humor, o que atribui certa leveza à narrativa e, com certeza, nisso a obra de Dovlátov também se diferencia da de seus contemporâneos que trabalhavam com o gênero da prosa de prisão.

Conclusão

A importância da prosa de prisão russa consiste no fato de que, gerada por autores que tiveram contato direto com a realidade da prisão e possuindo um valor quase documental, ajuda a compreender melhor os processos históricos e sociais tanto no passado quanto no presente. Todas as obras que tratam do tema da prisão russa e soviética revelam para os leitores e pesquisadores as peculiaridades do regime político e das relações sociais que existiam no país na época.

¹⁸ SUKHIKH, 2012, p. 32.

No sentido filosófico e moral, as obras da prosa de prisão têm extrema importância ao revelar as profundezas da psicologia humana. Todos os textos mencionados demonstram como, em situações extremas, um ser humano tanto é capaz de elevar-se espiritualmente quanto de sofrer várias formas de queda moral. Isso nos remete à questão existencial do papel de cada indivíduo na construção da realidade a sua volta e, no caso, do regime que permite as atrocidades descritas nas obras da literatura de prisão. Todos os escritores da prosa de prisão russa, apesar das diferenças estéticas e de sua variedade estilística, coincidem na ideia de que a existência do sistema penal, com todos os seus defeitos, não recai exclusivamente no governo ou no sistema político vigente, mas na sociedade que constrói e apoia tal sistema político e, de modo existencial, na natureza humana. Essa ideia pode ser ilustrada com as seguintes palavras do protagonista de *Zona*: “Nós amaldiçoamos sem parar o camarada Stálin, e, sem dúvida, com toda razão. Mesmo assim, quero perguntar: quem escreveu quatro milhões de delações? (Essa cifra aparecia nos documentos internos do partido)”.¹⁹

Referências bibliográficas

CHALÁMOV, V.T. “O Proze”. In: V.T. Chalámov. *Sobránie Sotchiniénii v 4 tomakh*. Moscou: Khudójestvennaia Literatura, VAGRIUS, 1998.

Disponível em: <http://shalamov.ru/library/21/45.html>

DOSTOIÉVSKI, F.M. “Zapíski iz Miórtvovo Doma”. In: F.M. Dostoiévski. *Sobránie Sotchiniénii v 15 tomakh*. Vol. 3. Leningrado: Naúka, 1988, pp. 205-481.

DOVLÁTOV, S.D. “Zona”. In: S.D. Dowlátov. *Zapoviédnik*. São Petersburgo: Ázbuka, 2003, pp. 9-172.

IÉSSIPOV, V.V. *Chalámov i Soljenítsin: odin na odin v istoricheskom prostránstve*, 2007.

¹⁹ Ibidem, p. 77.

Disponível em: <http://shalamov.ru/research/102/#n42>

PÍSSARIEV, D.I. Poguíbchie i Poguibáiuschie”. In: D. I. Píssariev. *Literatúrnaia Krítica*. Vol. 3. Leningrado: Khudójestvennaia Literatura, 1981, pp. 50-116.

Disponível em: <http://www.pisarev.net.ru/lib/al/book/3360/>

SUKHIKH, I.N. “Serguei Dowlátov: Proza po Kraiám”. In: S.D. Dowlátov. *Uróki Tchiénia*. São Petersburgo: Ázbuka, 2012, pp. 7-36.

TCHÉKHOV, A.P. *Óstrov Sakhalin*. São Petersburgo: Ázbuka-Klássika, 2010.

Maksimizando a vida: uma homenagem aos 150 anos de nascimento de Maksim Górkí*

Luciana Oliveira de Barros**

Resumo: Este artigo é uma homenagem ao escritor russo Maksim Górkí (1868-1936), o amargo, em seus cento e cinquenta anos de nascimento. O trabalho analisa a veia humanista do escritor, que liga o seu ativismo político às suas obras. Indo de encontro às escritas de si mesmo, usaremos a obra *Minhas universidades* como fio condutor indispensável para que se reescreva uma história, onde as memórias privadas, obviamente assimétricas e de acesso aleatório, se mantenham num estado de conservação capaz de serem trazidas à realidade através da leitura unicamente da voz de Górkí.

Abstract: This article is a tribute to the Russian writer Maksim Gorky (1868-1936), "The bitter", in his one hundred and fifty years of birth. The paper analyzes the humanist vein of the writer who links his political activism to his works. Going against the writings of oneself, we will use the work *My universities* as the indispensable conductor for a rewriting of a story, where the private memories, obviously asymmetrical and random access, remain in a state of conservation capable of being brought to reality through the reading only of Gorky's voice.

Palavras-chave: Maksim Górkí; Literatura autobiográfica; Literatura política
Keywords: Maksim Gorky; Autobiographical literature; Political literature

O Homem¹

I

* Artigo submetido em 30 de setembro de 2018 e aprovado em 01 de novembro de 2018.

** Pós-doutoranda em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde - UNINCOR, bolsista CAPES. E-mail: lobarros@yahoo.com.br

Nos momentos de fadiga do espírito, quando a memória aviva as sombras do passado e delas sopra um vento frio no coração, quando o pensamento, como um desapaixonado sol de outono ilumina o caos ameaçador do presente e gira feroz sobre a confusão do dia, sem forças para elevar-se mais alto, para voar e avançar – nas horas difíceis do cansaço do espírito eu conclamo à minha presença a figura majestosa do Homem.

Homem! É como um sol nascendo no meu peito, e na sua clara luz lentamente caminha – para a frente! Para cima! – o trágico e maravilhoso Homem! Vejo sua frente orgulhosa, seus olhos profundos e corajosos e, neles, os raios do destemido Pensamento, aquela força grandiosa que nos momentos de cansaço cria deuses, e nos momentos de ânimo os derruba. Perdido no deserto do universo, sozinho num pequeno pedaço de terra, que voa em velocidade imperceptível para algum lugar dentro do espaço imensurável, torturado por uma martirizante pergunta: – Para que eu existo? – corajosamente ele avança – para a frente! Para cima! – pelo caminho da vitória sobre todos os mistérios da terra e do céu. Ele avança, irrigando com o sangue do coração seu caminho árduo, solitário e altivo, e com esse sangue ardente cria as eternas flores da poesia; habilmente transforma em música o grito melancólico de sua alma rebelde; da experiência, cria as ciências e, com cada passo seu embelezando a vida, semelhante ao Sol que enfeita a Terra com seus raios generosos, ele se move cada vez mais alto e mais distante, como uma estrela-guia para a Terra... Armado apenas com a força do Pensamento, que ora se assemelha a um relâmpago, ora é frio e calmo como uma espada, o Homem, livre e orgulhoso, marcha para longe, guiando seus semelhantes, acima da vida, sozinho entre os mistérios da existência, sozinho no meio da multidão dos seus erros, e todos eles se abatem sobre seu coração orgulhoso como um peso que o oprime, tortura sua inteligência, causando-lhe imensa vergonha e compelindo-o a eliminá-los. Ele avança! Dentro de seu peito os instintos

1 Tradução minha.

urram: a hedionda voz da soberba exige esmolas, como um mendigo insolente. Como a hera se prende ao muro, os fios tenazes dos apegos enredam seu coração, sugam seu sangue e em altas vozes exigem concessões, desejando dominar todos os seus sentimentos e ter o poder sobre sua alma. Nuvens de insignificâncias cotidianas são como lama e sapos nojentos no seu caminho. Assim como os planetas giram em torno do Sol, o Homem é rodeado por suas criações: o sempre faminto Amor, atrás do qual claudica a Amizade; à sua frente, cansada, vai a Esperança; o Ódio, abraçado pela Ira, faz soar as cadeias da paciência presas aos seus braços, e a Fé olha com olhos escuros para seu rosto rebelde e espera que ele se refugie nos seus braços tranquilos... Ele conhece todos esses membros de sua triste comitiva – monstruosos, imperfeitos, frágeis produtos do seu espírito criador! Vestidos com farrapos de antigas verdades, contaminados pelo veneno dos preconceitos, eles caminham hostilmente atrás do Pensamento, sem conseguir acompanhar seu voo, assim como o corvo não consegue acompanhar o voo da águia, e competem com ele, apenas raramente fundindo-se com ele numa chama poderosa e criadora. Está também presente a eterna companheira do Homem – a Morte, muda e misteriosa, sempre pronta a dar um beijo em seu coração ardente de desejo de viver. Ele conhece todos os participantes do seu séquito imortal e, por último, descobre mais um – a Loucura... Alada, poderosa como um turbilhão, ela acompanha o Homem com seu olhar hostil e envolve o Pensamento com suas asas, tentando atraí-lo para sua dança selvagem... E somente o Pensamento é amigo do Homem, é o único que não o abandona, e apenas sua chama ilumina os obstáculos do seu caminho, os mistérios da vida, os segredos obscuros da natureza e o negro caos que habita seu coração. Livre amigo do Homem, o Pensamento olha para todos os lados com seu olhar arguto e lança uma luz impiedosa sobre tudo: as armadilhas astuciosas e pérfidas do Amor, o desejo de humilhar e humilhar-se e, atrás dele, o rosto sujo da Sensualidade; a impotência assustada da Esperança, acompanhada por sua irmã, a Mentira, sempre bem vestida e enfeitada, pronta para consolar a todos com palavras bonitas e enganosas. O Pensamento lança luz no coração mole da Amizade e ilumina sua cautela precavida, sua curiosidade vazia e cruel, as manchas podres da inveja e os germes da calúnia que nelas existem. O Pensamento percebe a força do Ódio negro e sabe que, se tirarem suas correntes, ele destruirá tudo na terra, e não

poupará nem os tenros brotos da justiça. Na paralisada Fé, o Pensamento ilumina seu maldoso apetite por um infinito poder, que anseia por escravizar todos os sentimentos, e as garras ocultas do fanatismo cruel, a impotência de suas asas pesadas e a cegueira de seus olhos vazios. O Pensamento entra em luta até com a Morte: para ele, que do animal criou o Homem, ele, que inventou uma infinidade de deuses, sistemas filosóficos, ciências – chaves para os segredos do mundo – para ele, independente e imortal, é repugnante e hostil essa força infecunda e muitas vezes estupidamente cruel. Para ele, a Morte é como uma catadora de lixo que ronda os fundos dos quintais e recolhe em seu saco sujo os restos inúteis, apodrecidos, mortos, mas que, às vezes, rouba descaradamente algo forte e saudável. Impregnada pelo cheiro da podridão, coberta com o manto do horror, muda, impassível, impessoal, a Morte está sempre diante do Homem como um mistério negro e carrancudo, e o Pensamento a estuda com zelo – criador e luminoso como o Sol, cheio de uma ousadia louca e da consciência orgulhosa da imortalidade... Assim o Homem caminha, rebelde, através da apavorante escuridão dos mistérios da vida – adiante! para cima! Sempre adiante e para cima!

II

Eis que ele se cansa, vacila e geme; o coração assustado procura a Fé, e em altos brados pede os ternos carinhos do Amor. E três pássaros, filhos da Fraqueza – o Desânimo, o Desespero e a Melancolia, aves negras e monstruosas – pairam funestos sobre sua alma, entoando soturnamente um canto que afirma que ele é um inseto, que sua consciência é limitada, que o Pensamento é impotente, que o sagrado Orgulho é ridículo e que, não importa o que ele faça, ele morrerá! Seu coração dilacerado estremece ao ouvir esse canto falso e cruel; agulhas da dúvida espetam seu cérebro e em seus olhos brilha uma lágrima de amargura... E, se o Orgulho que há nele não fica indignado, o terror da Morte autoritariamente o impele para a prisão da Fé e do Amor, sorrindo triunfante, atraindo-o para seus abraços, escondendo em ruidosas promessas de felicidade a triste impotência de tornar-se livre e o despotismo voraz do instinto... Aliada com a Mentira, a tímida Esperança entoa-lhe um canto sobre a

silenciosa felicidade da resignação, e com palavras suaves e bonitas embala o espírito sonolento, atirando-o no lodo da melíflua Preguiça e nas garras do Tédio, filho desta. E, induzido por sentimentos míopes, ele se apressa em encher sua mente e seu coração com o veneno agradável daquela Mentira cínica, que ensina abertamente que para o Homem não há outro caminho que não seja o da pocilga da tranquila autossatisfação. Mas o Pensamento é orgulhoso e o Homem lhe é caro – ele parte para uma luta feroz com a Mentira, e o campo de batalha é o coração do Homem.

Como a um inimigo, ela o persegue; como um verme, ela corrói sem descanso seu cérebro; como a seca, devasta seu peito; como um carrasco, tortura o Homem, apertando sem compaixão seu coração com o frio estimulante da saudade da verdade da vida, severa e sábia verdade da vida, que cresce, mesmo que seja devagar, e que é claramente visível através da escuridão dos enganos, como uma flor flamejante, nascida do Pensamento. Mas, se o Homem foi incuravelmente envenenado pela Mentira e tristemente crê que na terra não há felicidade maior do que manter a alma e o estômago cheios, que não há deleite maior do que a saciedade, a tranquilidade e as pequenas comodidades da vida, então, prisioneiro desse sentimento vitorioso, o Pensamento abaixa suas asas e dormita, deixando o Homem em poder de seu próprio coração. E, semelhante a uma nuvem contagiosa, a Vulgaridade podre, filha do Tédio vil, vem de todos os lados, arrastando-se sobre o Homem, envolvendo com uma poeira cinzenta corrosiva seu cérebro, seu coração e seus olhos. E o Homem se perde por sua fraqueza transformado num animal sem Orgulho e Pensamento... Mas, se explode nele a indignação, ela despertará o Pensamento, e o Homem novamente caminhará para a frente, sozinho, através dos espinhos dos seus erros, sozinho entre as centelhas calcinantes de suas dúvidas, sozinho no meio das ruínas de antigas verdades! Majestoso, altivo e livre, ele olha corajosamente nos olhos da Verdade e diz para suas dúvidas: – Vocês mentem quando dizem que sou fraco, que minha consciência é limitada! Ela cresce! Eu sei, eu vejo e sinto isso: ela cresce dentro de mim! Eu avalio o tamanho da minha consciência pela força dos meus sofrimentos, e sei que, se ela não crescesse, eu não sofreria mais do que sofria antes... – Mas a cada passo eu sempre quero mais, sempre sinto mais, enxergo cada vez mais longe, e esse rápido crescimento dos meus desejos é o poderoso crescimento de minha consciência! No momen-

to, dentro de mim, a consciência é semelhante a fagulhas. E daí? As fagulhas são as mães dos incêndios! No futuro, serei um incêndio na escuridão do universo! Fui chamado para iluminar o mundo, para derreter a escuridão de seus mistérios, para encontrar a harmonia entre mim e o mundo, para criar em mim mesmo a harmonia e, iluminando todo o caos sombrio da vida nesta terra soffredora, coberta, como uma doença de pele, com uma casca de desgraças, tristeza, amargura, ódio – varrer toda essa sujeira má para a sepultura do passado! – Fui chamado para desembaraçar os nós de todos os erros e enganos que amarram as pessoas assustadas num novelo sangrento e asqueroso de animais que devoram uns aos outros! – Fui criado pelo Pensamento para derrubar, destruir, pisotear tudo o que é velho, tudo o que é apertado e sujo, tudo o que é mau, e criar o novo nos alicerces inabaláveis de liberdade, beleza e respeito às pessoas, que foram criadas pelo Pensamento. – Eu, um inimigo intransigente da miséria vergonhosa dos desejos humanos, quero que cada pessoa seja um Homem! – Toda essa vida é sem sentido, vergonhosa e repugnante, onde o trabalho escravo e extenuante de uns tem a única finalidade de permitir que outros se fartem de pão e de satisfações do espírito! – Que sejam amaldiçoados todos os preconceitos, prevenções e hábitos que aprisionam o cérebro e a vida das pessoas, como uma teia viscosa. Eles perturbam a vida, oprimindo os seres humanos – eu os destruirei!

– Minha arma é o Pensamento, e a firme confiança na liberdade do Pensamento, na sua imortalidade e no eterno crescimento de sua criação é a fonte inesgotável de minha força! – Para mim, o Pensamento é o eterno farol na escuridão da vida, o único verdadeiro, é a luz nas trevas de seus erros desprezíveis; vejo que ele arde cada vez mais claro, sua luz alcança cada vez mais profundamente os abismos dos mistérios, e eu caminho, iluminado pelos raios do eterno Pensamento, seguindo-o, cada vez mais para o alto e para a frente! – Para o Pensamento não existem verdades indestrutíveis, não há coisas sagradas inabaláveis, nem na terra, nem no céu! Tudo foi criado por ele, e isso lhe dá o direito sagrado e inalienável de destruir tudo o que possa impedir sua liberdade de crescer. – Eu reconheço tranquilamente que os preconceitos são fragmentos de antigas verdades, e as nuvens de erros que agora rodeiam nossa vida foram formadas com as cinzas de antigas verdades, incineradas pela chama do próprio Pensamento, que em alguma época as criou. – E

tenho consciência de que são vencedores não aqueles que colhem os frutos da vitória, mas apenas aqueles que continuam no campo de batalha... – O significado da vida, eu vejo na obra, e ela deve ser autossuficiente e ilimitada. – Eu caminho para que minha luz arda cada vez mais clara e para iluminar cada vez mais profundamente a escuridão da vida. E a morte, para mim, é minha recompensa. – Eu não necessito de outras recompensas, pois vejo que o poder é indigno e tedioso, a riqueza é pesada e tola, a glória é um preconceito, nascido da incapacidade das pessoas de se avaliarem e de seu costume submisso de se humilharem. – Dúvidas! Vocês são apenas centelhas do Pensamento, nada mais do que isso. Testando a si mesmo, ele gera vocês por um excesso de vigor, e as alimenta – com sua própria força! – Chegará um dia em que no meu peito se fundirão numa chama imensa e criativa o mundo dos meus sentimentos e o meu Pensamento imortal, e com essa chama eu queimarei e expulsarei da minha alma tudo o que é obscuro, cruel e mau, e serei semelhante àqueles deuses que meu pensamento criou e cria! – Tudo está no Homem – tudo existe para o Homem! Eis que, novamente, majestoso e livre, erguendo para o alto sua orgulhosa cabeça, lentamente, porém com passos firmes, ele caminha sobre as ruínas de antigos preconceitos, sozinho na névoa cinzenta dos erros e enganos; atrás dele há uma nuvem pesada de poeira do passado, e à sua frente estende-se um amontoado de incertezas que o espera impassível. Elas são incontáveis, como as estrelas nos abismos do firmamento – para o Homem o fim da jornada não existe! Assim caminha o rebelde e insubmisso Homem – para a frente e para cima! Sempre para a frente e para cima!

(Maksim Górkí, 1903)

O presente conto, que inicia este artigo, confirma o quanto é difícil trabalhar com textos embasados na pulsão da vida. A infinitude do mundo e a abstração do homem são pontos que fazem turva a busca por uma meada que nos leve a uma conclusão. A dificuldade, no entanto, é o estímulo vindo da literatura de Maksim Górkí, que, além da capacidade de entreter, entrega aos leitores ferramentas para o autoconhecimento e para o entendimento da notável participação da literatura no processo de humanização do homem.

“O homem” reflete a fundamental estrutura preponderante na trilogia autobiográfica *Infância, Ganhando meu pão e Minhas universidades*, que é a evolução de um ser humano que está no mundo e cresce na tentativa de sobreviver nele. A jornada longa e tortuosa requer adaptações, porém, diante do turbilhão da vida, o que se espera é uma confluência entre o acúmulo de experiências, juntamente com o desejo de que o homem evolua e se transforme várias vezes em novos homens. A soma entre as vivências e o conhecimento, por sua vez, pode resultar em literatura, dado que ela tem a capacidade de armazenar tudo aquilo que fora produzido no mundo. Aqui, a literatura gorkiana se porta como uma grande biblioteca, facilitadora da constante procura pelo conhecimento.

– Veja, tudo pronto! Escrito com o sumo do coração! Sim, sim... com o coração... Seu rosto se ruboriza, os olhos inundavam-se com lágrimas de bêbado, mas certa vez, sóbrio, leu para mim um conto que acabara de escrever sobre um mujique, o qual, na hora de um incêndio, salvava do fogo e da morte o cavalo predileto do comissário de polícia rural que, uma hora antes dessa façanha, tinha quebrado dois dentes do heroico mujique por causa do roubo de uma cravija. O mujique sofreu uma queimadura grave, portou-se de forma heroica, foi levado para o hospital. Stárostin leu até o fim essa história comovente e desatou a chorar de alegria, balbuciou encantado: – Como é bonito, como está escrito com a alma! Pois é, meu irmão, aí está! Aprenda, entre no fundo da alma... O conto me desagradou muito, mas também fiquei à beira de chorar ao ver a alegria do autor. Seu sentimento sincero emocionou-me também com sinceridade. Mas por que chorava aquele homem desagradavelmente ridículo? Pedi que me desse o manuscrito e li de novo em casa. Não, o conto estava escrito de um jeito meloso e premeditadamente sentimental, como as falsas súplicas que os “sofredores infelizes” redigem para as viúvas ricas e bondosas. No entanto, o que provocara as lágrimas sinceras e a alegria infantil do autor? – Não gosto do conto – confessei a Stárostin. Enquanto arrumava com amor as páginas do manuscrito, soltou um suspiro: – Você é um bruto! E um obtuso. – O que comove o senhor nesse conto? – A alma! – gritou irritado. – Nele, a alma resplandece! Depois de gritar comigo até ficar satisfeito, tomou um gole de vodca e começou a falar em tom sério: – Aprenda! Você escreve poemas, e isso é besteira. Ninguém

precisa disso. [...] Lembre: nos versos, Púchkin pôs a perder o seu talento excepcional. A prosa, aí está a verdadeira literatura, a sagrada e honrosa prosa. Ele mesmo serviu para mim como a personificação daquela prosa sagrada. [...] A juventude e a instrução precária não me impediam de perceber com inquietação que, na “sagrada e honrada prosa”, podiam abrigar-se dramas pesadões e vulgares².

Desse trecho de *Minhas universidades*, sintetizamos que o homem que se humaniza durante o curso da vida vive cercado de livros, que se tornam a extensão da sua alma. Górkí, manejando sua experiência, confirma que sua literatura está cheia de vida prática e por isso mesmo pode ser assimilada por todos que a leem. A literatura pessoal de Górkí, além de ser um testemunho histórico insubstituível, não faz às vezes de registro verdadeiro do privado. Sua trilogia não configura lembranças recrutadas e escritas a esmo. Ela segue o ritmo representativo da imagem pessoal gorkiana, possuidora de um tom natural de comunicabilidade e um estatuto próprio de ficção.

Mesmo considerando o fato de Górkí se apresentar através de Aleksiei, seu personagem narrador, que leva o seu nome de batismo, chego à conclusão de que não há nada menos transparente do que uma autobiografia. Ao abrigar o jogo entre velar e revelar, Górkí escreve sua história escondendo e mostrando singelas evidências de que, mais do que um artista, ele é um criador da palavra. Pensar em um Górkí detentor de um estatuto próprio de ficção não seria demasiado estranho, uma vez que sua autobiografia é a expressão da intimidade. Seu texto se constrói a partir de um sujeito de enunciação, que se toma a si mesmo como objeto de conhecimento, modernizando, com isso, um típico exame de consciência. Górkí transforma suas “confissões” em uma literatura intimista que caracteriza boa parte dos textos modernos, cuja base é a subjetividade viabilizada por uma “mentira sincera”, produzida em uma época onde foi possível criar a partir de si próprio (a existência) tudo o que era normativo (a história).

Esse olhar sobre si é muito diferente do que se conhecia em matéria de entrega pessoal. Não vemos em Górkí um homem

² GÓRKI, 2007c, p. 204. Grifo meu

perto do juízo final, mas alguém diante da crueldade social e das adversidades da vida. Enquanto Górkí divaga em linhas, nós entendemos que o seu “eu” anda por um caminho de contestação.

Parece-me que não assimilei tais fantasias dos romances que li, mas sim as criei e as desenvolvi a partir de um sentimento de contradição da realidade, pois: “Eu vim ao mundo para não concordar”. Além disso, havia em mim uma recordação estranha, confusa: Em algum lugar além das fronteiras da realidade e em algum momento no início da infância, experimentei uma espécie de violenta explosão do espírito, o doce tremor de uma sensação – ou melhor, de um pressentimento de harmonia –, provei uma alegria mais radiosa do que o sol da manhã, quando desponta³.

Ao criar a figura de Aleksiei, Górkí “participa do evento da vida e não está submetido, portanto, à ideia de unidade temática e estrutural”. O teor da flexibilidade gorkiana vem do aumento gradativo da percepção das irrupções cotidianas em cada período de tempo. Essa também é uma característica marcante do discurso autoconsciente de Górkí, que conseguiu imprimir na trilogia autobiográfica um contato constante com a realidade que não atrapalhou o processo reflexivo de interpretação.

Além disso, devemos considerar que a distância temporal (e emocional) entre o autor e o narrador conduz a uma semelhança entre eles. Assim, é através dos cortes abruptos contidos em *Minhas universidades* que Górkí se porta como autor e intérprete de si mesmo, mesmo sem se denunciar. Essa relativa separação entre o autor-Górkí e o narrador-Aleksiei, na ficção, é o que torna possível a transformação da autocompreensão em interpretação, justificando a presença da subjetividade no discurso autobiográfico. As circunstâncias que provocam o autoentendimento são difusas e dependentes de personalidades únicas, o que torna o ato criador uma produção de um sujeito escritor de si, satisfeito com a condição de não ter o controle absoluto sobre a sua construção.

Górkí nos sugere a considerar o tempo como lacunar e a

3 GÓRKI, 2007c, p. 232

continuidade temporal como uma obra, um trabalho do seu sujeito. Valoriza-se a inserção do sujeito na construção do processo temporal proposto num texto de cunho autobiográfico. As possíveis lacunas e rupturas pelas quais passa a narrativa são frutos da continuidade incerta do tempo, pois “[na] relação com a vida, havia algo semelhante à confiança de uma criança na ilimitada habilidade de um mágico – todos os truques apresentados são interessantes, porém o mais interessante ainda está por vir. Vão apresentá-lo agora mesmo, talvez amanhã – um dia vão apresentar”⁴.

Para Górkí/Aleksiei, a humanidade caminhava para um triste patamar de hipocrisia nas relações sociais. Sem um estilo refinado, porém agudo na constatação da miséria do homem, Górkí fez de seu Máximo alguém que foi crítico ao responsabilizar cada um pelas escolhas feitas no curso da vida, atitude que se tornou a natureza da autoinvenção do seu relato autobiográfico.

Enquanto eu olhava como a corrente do Volga tremia numa faixa bordada de luz e como, depois de surgir em algum ponto distante na escuridão, o curso do rio desaparecia na sombra negra da margem montanhosa – eu sentia que meu pensamento ficava mais bem disposto e mais aguçado. Era fácil, então, pensar em coisas inapreensíveis por meio de palavras, em coisas estranhas a tudo o que eu vivera. [...] Coisas lidas nos livros tomam a forma de fantasias estranhas, a imaginação, sem cessar, tece pinturas de beleza incomparável, e a gente parece flutuar no ar suave da noite, seguindo o rio⁵.

Ao navegar pela vida, Górkí observou todos os estilos da existência humana e coletou informações referenciais importantes para a fase mais madura de sua ficção. A trilogia evidencia a vida normal como uma aventura sem que haja necessidade de que se vague sem destino pela imaginação. A existência de Aleksiei durante os anos narrados foi cheia de pequenos desafios e deles saiu a melhor perspectiva para que houvesse o exercício autobiográfico fiel ao real e ao ficcional

4 GÓRKI, 2007c, p. 258.

5 GÓRKI, 2007c, p. 140

simultaneamente. A normalidade do cotidiano cercou Górkí de uma aura especial, cuja força o fez aprimorar sua perícia em observar cumulativamente aquilo que estava ao seu redor. Essa completa normalidade do personagem gorkiano concedeu às obras um efeito de fluidez do tempo, elemento de suma importância para que as fronteiras entre o real e o ficcional se diluíssem.

Minhas universidades é um texto diferenciado, pois “finaliza” um exercício autobiográfico com um poderoso posicionamento indicador de que tanto a história quanto a ficção trabalham com o objetivo de provocar o ato de leitura com a tarefa de refigurar o material que ambos têm em comum: o tempo. O ato de ler que direcionou a conduta intelectual de Górkí e que aguça a curiosidade são congregadas num momento essencial, visto que a leitura é responsável pela efetuação de qualquer texto. Nesse livro final, Górkí concretiza uma intencionalidade que tem por princípio a refiguração de um tempo comum à história e à ficção. Para deixar mais visível a sua concepção, o autor, consciente, continua ficcionalizando a sua própria história, que também fez parte da grande história russa.

Aos sessenta e seis anos, em 1934, escreve em artigo político:

O humanismo proletário⁶

“O mundo está doente”, constatam não apenas os bolcheviques, mas também os construtores líricos humanitários que, enfim, entenderam que “humanidade”, “compaixão”, “generosidade” e outros elementos com os quais os predadores bípedes tentaram cobrir sua natureza de lobo são sentimentos não aplicáveis à realidade, difíceis de transformar em mercadoria, pois não encontram clientes e prejudicam o crescimento dos lucros comerciais e industriais.

“O mundo enlouqueceu”, dizem cada vez mais alto as pessoas que escolheram como vocação a defesa justificada do irresponsável e desumano poder do capital sobre o mundo do trabalho, a defesa sem limites e insensata da exploração da energia dos trabalhadores pelos senhores.

⁶ Tradução minha.

A história da “doença” do capitalismo começa quase imediatamente após a burguesia arrancar o poder das mãos dos senhores feudais desgastados. Pode-se dizer que, primeiramente, quem notou essa doença e desesperadamente gritou acerca dela foi Friedrich Nietzsche, um contemporâneo de Karl Marx. Coincidência ou não, todos os fenômenos da vida têm algum fundamento, e não é por acaso que, naqueles anos, quando Marx provou cientificamente de forma conclusiva a inevitabilidade do poder proletário, Nietzsche, com a fúria de um fanático desesperado, tenha pregado o poder ilimitado da “besta loira”. Até Nietzsche condenou o estado burguês, a religião, a moral e reivindicou o direito do indivíduo ao egoísmo sem limites de Max Stirner – sob esse esconde-rijo de negação anarquista, em essência, há uma negação do “humanismo” que a burguesia começou a desenvolver ainda na Idade Média, no início de uma guerra contra o feudalismo e a Igreja, liderança ideológica dos feudais.

A inconveniência e inconsistência desse “humanismo” na prática cotidiana da burguesia foram entendidas desde muito cedo, como evidenciado pelas reformas eclesiásticas de Lutero, Calvino e outros. Em essência, essa reforma se deu para que o Evangelho “humanitário” fosse substituído pela Bíblia, que não apenas considerava natural, como inclusive elogiava a guerra entre as tribos, o extermínio, o roubo, a fraude e tudo aquilo sem o que o Estado burguês não poderia existir. Antes de Lutero, a igreja dissertou sobre como trabalhadores precários construtores da cultura deviam sofrer e ser pacientes em nome de Cristo, Lutero, com franqueza incomum para os sacerdotes, ensinou no século XVI, nos anos da insurreição revolucionária, aos camponeses e artesãos: vivam e trabalhem para que seja mais fácil aos reis e barões dirigir vocês. “Sejam pacientes, cedam o corpo e sua propriedade, não se rebelem contra a autoridade e contra o violentador”.

Não há necessidade de provar a falsidade e a hipocrisia do “humanismo” burguês em nossos dias, quando a burguesia, organizando o fascismo, funda o seu próprio humanismo, como uma ousada máscara que cobre a cara de uma atrevida fera, e faz isso porque para ela o humanismo é entendido como uma das razões de sua cisão e apodrecimento. Os fatos mencionados acima mostram que, cada vez mais, quando as pessoas sensíveis, alarmadas com o espetáculo de abominações do mundo, fizeram ingênuos esforços filantrópicos

para aliviar essas abominações ou cobri-las com discursos bonitos, os mestres da vida, os lojistas, admitiram essa mensagem como uma tentativa de acalmar as pessoas descontentes com a miséria, a injustiça, a opressão e muitos outros resultados inevitáveis do mundo de atividades “culturais” dos lojistas. Mas assim que a irritação da massa operária tomou uma forma social-revolucionária, a burguesia respondeu com uma “ação-reação”. [...]

Atualmente, diante do poder, levantou-se, de modo historicamente e cientificamente sólido, o verdadeiro humanismo proletário universal de Marx, Lenin e Stalin, um humanismo cuja finalidade é a completa libertação do povo trabalhador de todas as raças e nações das garras do capital. É uma doutrina verdadeiramente humana que provou de modo decisivo que as garras de aço do capital são feitas pelos trabalhadores e que justamente os proletários constroem para o capital uma “vida bonita”, permanecendo miseráveis e impotentes.

Esse humanismo revolucionário dá ao proletariado o direito histórico de uma luta implacável contra o capitalismo, o direito de arruinar e destruir todos os fundamentos vis do mundo burguês. Pela primeira vez na história da humanidade, o verdadeiro amor ao homem é organizado como força criativa. Ele tem por objetivo a libertação de milhões de pessoas trabalhadoras que labutam sob o poder brutal e sem sentido de uma minoria insignificante, ele mostra para centenas de milhões de trabalhadores braçais que é justamente o seu trabalho que cria todos os valores da cultura e que, em base a esses valores, o proletariado deve criar uma nova cultura universal do socialismo, que estabeleça firmemente no mundo a fraternidade e a igualdade do povo trabalhador.

Esse humanismo do proletariado não é fantasia, nem teoria, mas uma prática corajosa e heroica do proletariado da União dos Sovietes Socialistas, uma prática que provou que na Rússia, antes burguesa, camponesa e “bárbara”, realmente se construiu a fraternidade e a igualdade dos povos, e indiscutivelmente desenvolve-se um processo que visa transformar uma grande quantidade de energia física em energia intelectual.

O que os capitalistas de todos os países opõem ao crescimento da consciência revolucionária da classe trabalhadora?

Tensionando as últimas forças para manter sob seu poder o bilhão de trabalhadores do mundo, defendendo a sua liberdade insensata de exploração do trabalho, os capitalistas organizam o fascismo. O fascismo é a mobilização e organização pelo capital das camadas doentes e moralmente exausta da sociedade burguesa, uma mobilização de crianças histéricas, que sofreram com a guerra de 1914-1918, crianças da pequena-burguesia, que buscam “vingança” pelas derrotas e pelas vitórias, que, para a burguesia, resultaram não menos destruidoras do que as derrotas. [...]

Não vamos fechar os olhos: entre os fascistas há não poucos trabalhadores que ainda não entenderam a força decisiva do proletariado revolucionário. Não ocultemos que o capitalismo é um parasita muito poderoso do mundo, pois os operários e camponeses, entregando em suas mãos as armas e o pão, continuam a alimentá-lo com sua carne e sangue. Esse é o fenômeno mais triste e vergonhoso de nossa violenta contemporaneidade. É chocante que se esteja alimentando de forma submissa o inimigo. Tal vergonha é responsabilidade dos líderes social-democratas, cujos nomes estão agora e para sempre envoltos pelo brilho amarelo reluzente da vergonha. É surpreendente a paciência dos desempregados, das pessoas famintas face a fatos como, por exemplo, a destruição de produtos alimentícios a fim de manter seu preço de mercado em certa faixa, enquanto o desemprego aumenta, o salário é reduzido e o poder de compra até da pequena-burguesia cai. [...]

Ao armar adolescentes e jovens tanto com revólveres quanto com as ideias ultrapassadas do nacionalismo e do racismo, educando a juventude com um cinismo social, uma paixão sádica pelo assassinato destrutivo, os capitalistas organizam essa juventude não apenas como ajudantes da polícia em sua luta contra o proletariado revolucionário, mas a usam como um veneno que será injetado no sangue do exército de operários e camponeses, armados com equipamentos modernos de extermínio humano. Os capitalistas bem lembram que os operários e camponeses, disciplinados pela brutalidade dos quartéis, mostraram em 1918-1920 que seu serviço absurdo e suicida tem limites e que depois desses limites há baionetas e canhões. Depois de operários e camponeses exterminarem-se e aleijarem-se mutuamente, deixarão de servir aos interesses do capital. É claro que “antes tarde do que nunca”, mas é preciso aprender com o inimigo

de classe: o capitalista destrói o trabalhador antes de o trabalhador levantar sua mão contra ele. [...]

Os grupos nacionais de capitalistas apressadamente preparam-se para uma nova guerra mundial, novamente querem dividir o mundo para a mais ampla e confortável exploração do trabalho dos operários e camponeses. Países pequenos novamente são ameaçados sob o perigo dos “gigantes de aço”, que querem novamente retirar-lhes o direito de desenvolverem livremente sua cultura.

Nas massas multilíngues e multiétnicas do proletariado, o imperialismo e o fascismo semeiam as sementes do mal do ódio étnico, da negligência e do desprezo, o que pode se transformar em ódio racial e impedir o desenvolvimento pacífico da consciência de interesses de classe, a consciência salvadora, a única que pode libertar os operários e camponeses de todo o mundo da posição de escravos indefesos e sem direitos de lojistas ensandecidos. A sua disputa comercial e industrial pode facilmente se transformar – e já se transforma cada vez mais – em ódio racial e em guerras raciais. [...]

A teoria racial é o último recurso “ideológico” do capitalismo moribundo, cuja respiração pode envenenar mesmo as pessoas mais sãs, porque elas já estão bastante corrompidas pelo longo espetáculo de impunidade da escravidão imposta por europeus brancos fortemente armados contra indianos, chineses e negros desarmados.

Apenas o proletariado revolucionário em frente única pode resistir ao envenenamento infame e ao saque impune contra seus irmãos de classe.

Esse proletariado, educado pela ideologia de Marx-Lenin, que é colocada em prática por seu sábio líder Stalin, esse proletariado provou ao mundo que em seu poderoso país todas as tribos e raças são absolutamente iguais em seu direito à vida, ao trabalho, para desenvolver suas culturas. Analfabetos, que não tinham sequer uma língua escrita, povos russos semisselvagens tiveram aberta diante de si pelo proletariado uma longa estrada para o conhecimento. Na União dos Sovietes Socialistas não há nenhuma tribo, por insignificante que seja numericamente, que não tenha comprovado a sua sede por cultura e sua habilidade para percebê-la.

A rapidez do desenvolvimento cultural da população da União dos Sovietes é reconhecida pelas pessoas honestas de todos os países. Supõe-se que as pessoas honestas, reconhecendo esse fato, devam tirar disso conclusões muito simples,

moralmente higiênicas: subjetivamente e objetivamente é muito mais útil e mais honesto viver em um ambiente saudável do que em um meio contaminado com doenças sociais e sentenciado à morte. Reconhecendo o proletariado como capaz de tal criatividade social, é muito mais útil impulsionar nele o desenvolvimento de sua sede de conhecimento, talentos e consciência do seu propósito histórico, o que já começou a ocorrer em um país onde vivem 170 milhões de pessoas. Provavelmente, os sentimentos de autoestima dos mestres da cultura “humanista” se veem abalados diante da negação da cultura pelos lojistas e sua ofensiva contra toda a técnica que não seja a técnica militar, projetada para destruir pessoas. Mas não é perceptível que os mestres da cultura protestem queimando livros que contradizem o fascismo, que preguem a misantropia contida nas teorias nacionais e raciais, que se preparem para uma nova guerra de ódio – para a destruição insana da vida de muitas pessoas saudáveis, para a destruição pelo fogo dos antigos valores culturais, para a destruição de cidades, a destruição daquilo que é resultado do trabalho duro das massas que criaram as fábricas, trabalharam os campos, construíram pontes, estradas. A loucura dos predadores não pode ser curada pela eloquência, tigres e hienas não comem bolo.

Não é perceptível que os “humanistas” tenham algum tipo de amor genuíno ao homem, não está claro que eles sintam a grandiosa tragédia heroica e entendam quem de fato são seus heróis. Aproxima-se o tempo em que o proletariado revolucionário pisará como um elefante no formigueiro de lojistas – pisará e o esmagará. Isso é inevitável. A humanidade não pode perecer por causa de uma minoria insignificante e decrépita que está se decompondo em dor e ganância incuráveis. Pôr fim a essa minoria é um ato de enorme justiça, e a história determina que esse ato seja realizado pelo proletariado. Depois desse grande ato começa o trabalho internacional amistoso e fraterno dos povos do mundo – um trabalho pela livre e linda criação de uma nova vida.

Isso é credence? Para o proletariado, foi-se o tempo em que a fé e o conhecimento se enfrentavam como mentira e verdade. Onde o proletariado governa, onde tudo é construído por sua mão poderosa, não há lugar para credence. Lá a fé é o resultado de que o homem conheceu a força de sua razão, e essa fé, ao mesmo tempo em que cria heróis, não cria deuses.

(GÓRKI, 1934)

Górki se apoia especialmente na fala de seus personagens mergulhados na subjetividade. No entanto, em seus discursos políticos, sem ficções, temos uma narrativa fragmentária, porém com grande interação com a história. *Minhas universidades* instauram algumas discussões acerca do destino da Rússia e as prováveis consequências de uma revolução que batia à porta. Górki utiliza a ficção sem se desvencilhar das próprias experiências, muitas delas traumáticas, e vai tecendo comentários bastante críticos, contando com seu narrador fictício como porta-voz. Quando o tempo passa e a história não é mais passado e sim presente, Górki demonstra que vale lembrar dos momentos conflituosos, que nos fazem compreender o vai-e-vem do tempo da memória, pois uma vida acidentada cria uma brecha temporal que destrói completamente a linearidade dos fatos e dá complexidade às ideologias de vida. Assim como o seu narrador-personagem Aleksiei transpõe a frágil linha do espaço e do tempo, Górki utiliza sua memória interior para narrar as suas vivências e deixar clara a sua maneira de sentir.

No artigo proposto, quase tudo no homem era vaidade. A ausência de substância nas ações humanas havia se tornado a regra e não a exceção na Rússia. Desde cedo, Górki percebeu que se movia num mundo de aparências e que essas aparências não eram mais tidas como fenômeno capital, mas real em si. Górki questiona pouco o mistério que se esconde por trás do visível, mas se deixa livre para entender o “mistério” de cada acontecimento singular, ou seja, ele procura chamar a atenção para aquilo que é ordinário. Para ele, o homem é frágil, porém seu pensamento não é pessimista, pois a cada linha ele insiste em trazer o homem de volta ao mundo. Assim, se tem claro que qualquer que seja a duração de cada vida, ela é sempre completa. Em *Minhas universidades*, Aleksiei se inclina aos pensamentos revolucionários (tal como Górki no artigo), entretanto, aos poucos, se esclarece do fato de que toda ideia de revolução pressupõe um ideal e uma crença numa ordem a ser seguida a qualquer custo, numa Rússia que se encontrava corrompida pelos próprios regimes de governo (tanto a monarquia quanto o socialismo). Essa consciência política mis-

turada ao caráter humano do autor trouxe um tom prudente à voz autobiográfica. O curso natural da vida talvez seja a chave para entender que mesmo não tendo acesso a qualquer outro nível de realidade, quer por ser à época inacessível, quer pelo fato do menino já estar inserido na única realidade que havia, só restava então mergulhar no mundo tal como ele era. Esse mundo “tal qual era” exigia obediência e a natureza que nele havia surgia como “coisas fora de nós”.

Entretanto, Górkí se coloca contra essa obediência a um mundo incoerente e, diferentemente de muitas filosofias, não separa a natureza da arte humana, pois, para ele, a natureza e a razão não se opõem. Górkí não trata a razão como uma arrogante ferramenta para controlar a natureza justamente por saber que ela não é algo estável e ordenado, e sim uma peça que revela a fragilidade do “eu”. Para Górkí,

“não existem ideias fora do homem: o homem é somente o homem, o criador de todas as coisas, o criador de milagres e o futuro senhor de todas as forças da natureza. As mais belas coisas deste mundo são as criadas pelo trabalho, por hábeis mãos, e todos os nossos pensamentos e nossas ideias nascem do processo do trabalho”.

Contudo, se pudéssemos classificar a obra *Minhas universidades* em uma frase genérica, poderíamos dizer tranquilamente que se trata de um livro sobre o desejo e a amargura da não realização. Todos procuram algo, desejam algo, agridem-se, matam-se, mas a verdadeira motivação de tudo é a procura por outra coisa, outro lugar, uma situação fora da miséria financeira e, sobretudo, a moral. Górkí adentra, tanto no factual quanto no ficcional, à discussão do que é ser bom e mau, do que é mentira e verdade, do que é ser e não ser alguém. Nesse jogo de questionamentos, cada um de nós ganha a aparência de um andarilho, seja em sua própria vida, seja em sua existência na Terra.

Górkí é multifacetado, se contrapõe a algumas pessoas e complementa outras. Sua fala mansa, às vezes, esconde sua ironia e rudeza. Mesmo sendo “o amargo”, sua postura ante a vida é de otimismo, mas ele não se furta em ficar triste por alguém ou por todos ao mesmo tempo. A narrativa de Górkí

consegue dividir a atenção em diversos matizes e trabalha essas idas e vindas de forma natural e fluída. Já seu artigo *O humanismo proletário* se apresenta como um protesto, uma junção de pontos de observação cuja importância ou gravidade imediata ultrapassa mais que um dia na vida de todos nós.

Talvez por ser atemporal, Górkí, encontra leitores facilmente. Suas personagens são seres humanos doentes de desejo por uma vida melhor, mas presos à própria realidade que desprezam por uma preguiça ou descrédito tamanhos que os impede de fazer algo para que tudo mude. Não é preciso muito esforço para estabelecer as devidas relações com as várias classes sociais que compõem as sociedades contemporâneas. Mesmo tendo sido escrita no início do século XX, *a trilogia autobiográfica gorkiana* é uma obra atual e irretocável, que merece ser vivida intensamente.

Referências bibliográficas:

- GÓRKI, Maksim. *Infância*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac&Naify, 2007a.
- _____. *Ganhando meu pão*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Cosac&Naify, 2007b.
- _____. *Minhas universidades*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac&Naify, 2007c.
- _____. *Pequenos Burgueses*. Editora Brasiliense, 1965.
- _____. *Pequenos Burgueses e A mãe*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- _____. *Pequenos Burgueses*. São Paulo: Hedra, 2010.
- _____. *Contos italianos*. Trad. Sérgio Faraco. Florianópolis: Garapuvu, 1998.
- _____. *Os vagabundos. Malva, Tchelkache, Konovalov*. Trad. Araújo Alves. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- _____. *Contos*. Trad. Boris Schnaiderman. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- _____. *Como aprendi a escrever*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

_____. "Пролетарский гуманизм". Disponível em: <http://gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/articles/article-361.htm>, último acesso em 25/09/2018.

traduções

*O futurismo**

Roman Jakobson**
Tradução de Sonia Regina
Martins Gonçalves***

Resumo: Em “O futurismo” (Футуризм), um dos primeiros artigos de Roman Jakobson, publicado em Moscou em 1919, o filólogo compara a evolução da nova pintura, a decomposição da luz, das cores e, a seguir, do objeto com a evolução das ciências exatas, em especial com a física de Einstein, além de abordar a questão do tempo como um ponto vital de nossa época. A poesia, por sua vez, deixa de ser apenas um ofício para se tornar uma ciência experimental.

Abstract: In the “Futurism” (Футуризм), one of the first essays of Roman Jakobson, he compares the evolution of the new painting, the decomposition of light and colors, and then of the object with the evolution of hard sciences, particularly with the Einstein’s Physics. Moreover, he writes about time as a very important issue of our era. For Jakobson, poetry is no longer a type of craft, but a kind of experimental science.

Palavras-chave: Roman Jakobson; Futurismo; Pintura; Poesia
Keywords: Roman Jakobson; Futurism; Painting; Poetry

* Tradução submetida em 10 de setembro de 2018 e aprovada em 15 de outubro de 2018.

**"Футуризм", artigo publicado originalmente no jornal *Arte N*º. 7 (Искусство), Moscou, 2/VIII/1919; assinado com as iniciais R. J. (P. Я.). A tradução baseou-se no texto corrigido pelo autor para a edição de suas Obras Reunidas (*Собрание сочинений* – SW, 1981, III, p.717-722).

*** Sonia Regina Martins Gonçalves é mestre do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (soniamart@ig.com.br).

A pintura do século XX, pela primeira vez, rompe radicalmente com as tendências do realismo *naïf*. No século XIX, a pintura tem o compromisso de transmitir a percepção; o pintor é escravo das normas pré-estabelecidas e despreza, conscientemente, a experiência cotidiana e científica. Como se aquilo que conhecemos sobre um objeto fosse independente do conteúdo imediato da imagem desse mesmo objeto. Como se conhecêssemos o objeto apenas por um lado, apenas de um ponto de vista: como se, vendo a testa, esquecêssemos de que há a nuca; como se a nuca fosse o outro hemisfério da lua – desconhecido, nunca visto. É como nos romances antigos, cujos fatos nos são apresentados à medida que são conhecidos pelo herói. Encontramos, já na pintura antiga, tendências de ampliação dos pontos de vista em relação ao objeto, justificadas pelo reflexo – na água ou no espelho – da paisagem ou do corpo. Consideremos, ainda, a técnica da pintura russa antiga de representar o mártir num mesmo quadro duas ou três vezes, nas diferentes situações da ação em andamento. No entanto, somente o Cubismo canonizou a pluralidade dos pontos de vista. A deformação se realizava, na pintura do passado, em proporções insignificantes. Admitia-se, por exemplo, a hipérbole, ou então a deformação era justificada pelo uso dos meios humorísticos (como a caricatura), ornamentais (como a teratologia) ou, finalmente, pelas características da própria natureza, como o claro-escuro. Liberada, pelos atos de Cézanne, da necessidade de se justificar, a deformação é canonizada pelo Cubismo.

Os impressionistas, apoiando-se na experiência científica, já haviam separado a cor de seus elementos componentes. A cor deixou de se submeter à percepção da natureza representada. Surgem as manchas coloridas e até mesmo as combinações cromáticas que não copiam nada, que não são impostas de fora ao quadro. O domínio criativo da cor conduz natural-

mente à compreensão da seguinte lei: toda inflexão da forma é acompanhada de uma alteração da cor; toda alteração da cor gera novas formas (na formulação de Gleizes e Metzinger).¹

Na ciência, ao que parece, essa lei foi pela primeira vez formulada por Stumpf,² um dos pioneiros da nova psicologia, ao falar sobre a correlação entre cor e forma espacial colorida: a qualidade está relacionada à transformação da extensão. Transformando-se a extensão, transforma-se também a qualidade. A qualidade e a extensão, por sua natureza, são inseparáveis uma da outra e não podem existir na imaginação de modo independente. Essa ligação necessária é contraposta à relação empírica de duas partes que não possuem caráter obrigatório, como, por exemplo, a cabeça e o tronco. Essas partes podem ser imaginadas separadamente.

A orientação para a natureza obrigava o pintor a ligar justamente essas partes, as quais, na sua essência, podem ser separadas; entretanto, a relação mútua entre forma e cor não era percebida. Inversamente, a orientação para a expressão pictórica despertava a compreensão criadora da necessidade dessa última ligação, quando o objeto é dividido livremente (o assim chamado Divisionismo).³ A linha e o plano concentram em si a atenção do pintor; ele não pode exclusivamente imitar os limites da natureza. O cubista recorta conscientemente a natureza com os planos e introduz as linhas livres.

A emancipação da pintura em relação ao ilusionismo elementar tem como consequência a exploração intensiva de diferentes campos da expressão pictórica. As proporções tridimensionais, a assimetria construtiva, a dissonância das cores,

1 A. Gleizes e J. Metzinger. *Du cubisme* (Paris, Figuière, 1912, p. 58). A obra foi traduzida para o russo por E. Nizen (São Petersburgo, Matiuchina, 1913, p. 24) e exerceu grande influência sobre a teoria e a prática dos cubo-futuristas russos. Albert Gleizes (1881-1953), pintor, escritor e teórico do Cubismo. Participou de exposição de obras cubistas em Moscou em 1912 / 1913. Jean Metzinger (1883-1957), pintor e teórico do Cubismo. (N. T.)

2 Karl Stumpf (1848-1936), psicólogo, filósofo, musicólogo, teórico da fenomenologia e precursor da Gestalt. Os conceitos básicos da teoria de Stumpf utilizados por Jakobson neste texto foram publicados pelo psicólogo alemão em *Über psychologischen Ursprung der Raumvorstellung* (Leipzig, 1873). (N. T.)

3 Ou Pontilhismo, uma das tendências do neo-impressionismo, desenvolvida pelos pintores franceses Georges Seurat (1859-1891) e Paul Signac (1863-1935). (N. T.)

a textura, emergem no claro campo da consciência do pintor.

Os resultados dessa percepção são:

1. A canonização de uma série de procedimentos, razão essencial que permite falar sobre o Cubismo como uma escola;
2. O desnudamento do procedimento. Assim, a percepção da textura já não busca, para si, nenhuma justificativa; torna-se autônoma, exige para si novos métodos de formação, novos materiais. Colam-se no quadro pedaços de papeis, derrama-se areia. Enfim, usa-se cartão, madeira, latão etc.

O Futurismo não introduz quase nenhum procedimento pictórico novo; utiliza amplamente os métodos cubistas. Não é uma nova escola de pintura; é, antes, uma nova estética. O que mudam são os próprios conceitos de quadro, de pintura, de arte. O Futurismo produz quadros-slogans, manifestações pictóricas. Nele não há cânones definidos, cristalizados. O Futurismo é o antípoda do Classicismo.

Fora da intenção (termo da psicologia), fora do estilo (termo da teoria da arte), não há representação do objeto. É característica do século XIX a tendência de ver – como de praxe se via – à maneira de Rafael, de Botticelli. O presente é projetado no passado; impõe-se o passado ao futuro. É como no célebre preceito: “Assim passou o dia, com a graça de Deus. Se Deus quiser, amanhã será igual.”⁴

Nenhuma outra arte, a não ser a figurativa, poderia, com tal êxito, servir a essa tendência fundamental: fixar o momento do movimento, decompondo-o numa série de elementos estáticos isolados. Mas a percepção estática é ficção. “Tudo se move, tudo corre, tudo se desenrola rápido. Uma figura não é mais estável diante de nós, mas aparece e some incessantemente. Pela persistência da imagem na retina, as coisas em movimento se multiplicam, se deformam, subseguindo-se como vibrações, no espaço que percorrem. Assim, um cavalo em corrida não tem quatro patas: tem vinte, e os seus movimentos são triangulares.” (Manifesto dos pintores futuristas).⁵

⁴ Citação retirada do romance *Oblómov*, de I. A. Gontcharov. (N. T.)

⁵ A citação foi retirada de “A pintura futurista – Manifesto técnico” (Milão, 11/IV/1910) e não do “Manifesto dos pintores futuristas” (Milão, 11/II/1910), também assinado pelos pintores

A percepção estática, unilateral, isolada, é um vestígio pictórico, algo parecido com as musas, os deuses e a lira clássicos. Mas nós não atiramos com bacamartes, não andamos de carroça. A nova arte acabou com as formas estáticas, acabou com o último fetiche da estática – a beleza. “Na pintura nada é absoluto. O que era verdade para os pintores de ontem, hoje é mentira” – diz o manifesto futurista.⁶

A superação da estática e a expulsão do absoluto são o *pathos* principal dos novos tempos, a questão mais candente da atualidade. A filosofia negativa e os tanques, os experimentos científicos e o *sovdiépi*,⁷ o princípio da relatividade e o “Abaixo!” futurista destroem as hortas da velha cultura. A unidade dos *fronts* causa espanto.

“Na época atual” – dizem-nos os físicos – “vivemos novamente a destruição do velho edifício científico, mas uma destruição tal que é inédita para a história da Ciência”. Mas isso ainda não é tudo. Destroem-se verdades que nunca foram enunciadas por ninguém, que não foram afirmadas, porque pareciam evidentes e porque foram usadas inconscientemente e colocadas na base de toda sorte de discussões. Um traço particularmente característico da nova teoria é o caráter paradoxal inédito de muitas de suas conclusões, até das mais simples: elas contradizem visivelmente aquilo que se costuma chamar de “bom senso”.⁸ Convém lembrá-los dessas conclusões!

U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla e G. Severini. Jakobson utilizou a tradução russa do manifesto, realizada por V. Chercheniévitich e publicada no volume *Manifestos do futurismo italiano* (*Манифесты итальянского футуризма*) Moscou, 1914, p. 11. Na presente tradução, o trecho citado por Jakobson foi reproduzido de acordo com a tradução para o português de N. Rozenchan, constante do volume *O futurismo italiano* (São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 42), organizado por Aurora Fornoni Bernardini. (N. T.)

6 *Id. Ib.* nota anterior.

7 Sigla de “Soviet deputatov” (Conselho dos deputados). (N. T.)

8 As citações assinaladas nas notas 10, 11, 12, 13, 14 e 15, como informa Jakobson, foram retiradas das obras *Princípio da relatividade* (*Принцип относительности*, São Petersburgo, 1914; pp. 6-8, 31, 35 e 45) de Khvólson, e *Tarefas e traços característicos do pensamento contemporâneo em ciências naturais* (*Характерные черты и задачи современной естественнонаучной мысли*, São Petersburgo, 1914; pp. 41-43) de N. Úmov. A montagem das citações apresenta alguns erros e omissões não assinaladas pelo autor, que, no entanto, não chegam a comprometer a compreensão dos conceitos enunciados no presente texto. (N. T.)

“Do mundo físico desaparece o último vestígio de substância. Como nós imaginamos o tempo? Como algo contínuo, que corre regularmente a uma mesma velocidade em toda parte. O tempo passa da mesma forma no mundo inteiro; não há e, ao que parece, não pode haver, dois tempos que fluam em diferentes lugares do universo com velocidades diferentes. Nossas representações da simultaneidade de dois acontecimentos estão ligadas diretamente ao ‘antes’ e ‘depois’: essas imagens elementares, acessíveis a uma criança, possuem o mesmo sentido, quaisquer que sejam os agentes e o lugar. A noção de tempo comporta, para nós, algo absoluto, algo plenamente independente. A nova teoria nega o caráter absoluto do tempo e, portanto, também a existência do tempo universal. Cada um dos sistemas em movimento possui seu próprio tempo; a velocidade com que o tempo corre não é igual”.⁹

“Existiria um repouso absoluto, ainda que sob a forma de uma noção abstrata, sem existência real na natureza? Do princípio da relatividade decorre que o repouso absoluto não existe.”¹⁰

“O tempo mistura-se a todas as dimensões espaciais. Não podemos definir a forma geométrica de um corpo em movimento em relação a nós mesmos. Sempre determinamos sua forma cinética. Desse modo, nossas dimensões espaciais situam-se, na realidade, não num espaço em três, mas em quatro dimensões.”¹¹

“Essas imagens, no campo do pensamento filosófico, devem produzir uma reviravolta maior que o deslocamento da Terra do centro do Universo por Copérnico. Mas não é o poder das ciências naturais que ressoa quando elas nos obrigam a passar do fato empírico incontestável – a impossibilidade de determinar o movimento absoluto da Terra – às questões de psicologia? O filósofo contemporâneo exclamou, confuso: ‘Para além da verdade e da mentira’”.¹²

9 Idem.

10 Idem.

11 Idem.

12 Idem.

“As novas descobertas fornecem uma quantidade suficiente de modelos para a construção do mundo, mas rompem sua antiga e conhecida arquitetura e podem se encaixar somente num novo estilo, que, por suas linhas livres, deixa bem para trás não só a imagem do velho mundo exterior, mas também as formas fundamentais do nosso pensamento.” (Prof. Khvólson. *Princípio da relatividade*; Prof. Úmov. *Tarefas e traços característicos do pensamento contemporâneo em ciências naturais*.)¹³

As tendências fundamentais do pensamento coletivista são a destruição do fetichismo abstrato, a destruição dos restos da estática. (Bogdánov. *A ciência da consciência social*.)¹⁴

Pois bem, as principais tendências do momento são evidentes em todas as áreas da cultura.

Se os cubistas, imitando o ensinamento de Cézanne, construíram o quadro a partir dos volumes mais simples – o cubo, o cone, a esfera – formando a seu modo as bases primitivas da pintura, então os futuristas, na busca das formas cinéticas, introduzem no quadro o cone curvo, o cilindro curvo, o contato das pontas dos cones, os elipsóides curvos etc.; em suma, destroem os limites dos volumes (cf. o manifesto de Carrà).¹⁵

Repetidas, as percepções tornam-se cada vez mais mecânicas; os objetos não são mais percebidos, mas aceitos em confiança. A pintura opõe-se à automatização da percepção, sinaliza o objeto. Mas, ao envelhecerem, também as formas artísticas são aceitas em confiança. O Cubismo e o Futurismo utilizam amplamente o procedimento de dificultar a percepção, o que, na poesia, corresponde à construção em degraus, descoberta pelos teóricos contemporâneos.

“Há um encanto todo particular quando até o olhar mais sen-

¹³ Idem.

¹⁴ Ciência da consciência social (Breve curso de ciência ideológica em perguntas e respostas) Наука об общественном сознании (*Краткий курс идеологической науки в вопросах и ответах*) (Moscou, 1918, pp. 204-205), de A. Bogdánov (A. A. Malinóvski, 1873-1928), escritor, filósofo, economista, sociólogo, ideólogo e teórico da Proletkult. (N. T.)

¹⁵ Referência ao manifesto “Pintura dos sons, rumores e odores”. (Milão, 11/VIII/1913), traduzido por V. Chercheniévitich e incluído no volume *Manifestos do futurismo italiano* (*Манифесты итальянского футуризма*, Moscou, 1914; pp. 69-70). (N. T.)

sível tem dificuldade de compreender objetos completamente modificados. O quadro se entrega a uma reserva tal, como se estivesse à espera de que o interrogassem sempre mais. No que se refere a isso, deixemos a Leonardo da Vinci a defesa do Cubismo:

“Nós sabemos muito bem, – diz Leonardo da Vinci – que a visão, na rapidez dos movimentos, abarca de imediato uma infinidade de formas, ainda que, ao mesmo tempo, só seja possível perceber uma coisa por vez. Por exemplo: você, leitor, abarca com um olhar esta página escrita e logo vê que ela é preenchida por diversas letras, mas não pode definir instantaneamente quais são essas letras e o que querem dizer. Você precisará passar de uma palavra a outra, de uma linha a outra, para perceber essas letras, da mesma forma que para alcançar o topo de um edifício é necessário subir degrau por degrau, sob pena de não atingir esse topo.” (citado por Gleizes e Metzinger).¹⁶ Um caso particular de reconhecimento difícil em pintura – quer dizer, das construções do tipo “isso é um leão, e não um cachorro” – são os enigmas que nos levem de propósito a uma pista falsa, como, por exemplo, o assim chamado falso reconhecimento da poética clássica, ou o paralelismo negativo do gênero épico eslavo.

Aristóteles diz: “Olham para a representação com prazer, porque, fitando-a, são obrigados a reconhecer e deduzir: o que é isso? Se quem olha nunca viu antes o objeto representado, então a representação proporcionará prazer não pela reprodução do objeto, mas pela elaboração, pelo colorido ou por qualquer outra razão semelhante.” Em outras palavras, já para Aristóteles era óbvio: junto à pintura que revela a percepção da natureza, existe uma pintura que revela diretamente nossa percepção cromática e espacial (seja porque o objeto é desconhecido ou simplesmente escorregou do quadro – isso, no fundo, não faz diferença).

Quando o crítico, vendo quadros desse tipo, pergunta: “Mas o que é isso? Não compreendo” (o que ele, no fundo, quer compreender?), assemelha-se ao metafísico da fábula: querem

¹⁶ Cf. nota 3.

retirá-lo do fosso, mas ele questiona: o que é uma corda? Em suma: para ele, não existe percepção autônoma. Ao ouro, prefere as notas de papel como obras mais literárias (mais significativas).

Ironia*

Aleksandr Aleksándrovitch Blok**
Tradução de Érika da
Silveira Batista***

Resumo: Aleksandr Aleksándrovitch Blok, poeta simbolista russo da Era de Prata, manifestou em prosa, num artigo publicado no jornal “*Rech*” (Ирония), em 7 de dezembro de 1908, sua opinião negativa a respeito da ironia com que a intelectualidade da época tratava tudo a seu redor e que inundava as respectivas obras. Reação natural das almas sensíveis a um século aterrorizante como o século XIX, segundo Blok, essa mesma ironia, exacerbada, levava à insensibilidade, embotando a capacidade de discernir entre bem e mal e desacreditando o próprio piadista, cujo pedido de socorro não era captado pelos demais, iludidos pelo riso compulsivo com que ele disfarçava o desespero. Chamando essa condição de “doença contagiosa”, e reconhecendo-se, ele mesmo, vítima de tal epidemia desumanizadora, Blok encontra a causa da “doença” no individualismo e no apego secreto dos escritores aos objetos de suas sátiras, e aponta a renúncia ao próprio egoísmo como única cura viável.

Abstract: Alexander Alexandrovich Blok, a Russian symbolist poet from the Silver Age, expressed in prose, in an article published by the newspaper “*Rech*” in December 7th, 1908, his negative opinion on the irony through which the intellectuality of his time approached everything around them, and which filled their works. This irony, considered by Blok to be the natural reaction of the sensible souls to a terrifying century such as the 19th, when exacerbated, would bring them to insensitivity, blunting their capacity to discern between good and evil, and taking away the credibility of the joker which couldn't find the help he asked discreetly for in his desperate laughing, because people weren't able to tell when he was serious. Naming this condition “a contagious disease” and acknowledging that he himself was infected by this dehumanizing plague, Blok finds the cause of the “disease” in the individualism and in the secret fondness of the writers for the objects of their satires, and he points to the waiver to one's own egoism as being the only possible cure.

Palavras-chave: Aleksandr Blok; Prosa; Ironia, Humor; Crítica
Keywords: Alexander Blok; Prose; Irony; Humor; Criticism

*Eu não gosto da tua ironia.
Deixe-a para os lassos, os frios e desumanos;
Para nós dois, que tão ardentemente amamos,
Um resto de sentimento ainda guardamos –
De dar-se a ela não chegou o dia.*

- Nekrássov¹

* Artigo submetido em 07 de agosto de 2018 e aprovado em 23 de setembro de 2018.

Texto original acessível em: http://dugward.ru/library/blok/blok_ironiya.html. Acessado em ago/2018.

** Aleksandr Aleksandrovitch Blok (1880 – 1921), poeta, dramaturgo e crítico literário russo, foi um dos principais expoentes do simbolismo russo e um dos maiores nomes da Era de Prata, geração de intelectuais do final do Século XIX, começo do Século XX, que contou com numerosos talentos artísticos.

*** Tradutora de russo e inglês. Responsável pelo projeto “Literatura Russa para Brasileiros” ([site](#) e [redes sociais](#)). Bacharela em Direito e Especialista em Direito Processual Civil pela Universidade do Vale do Itajaí. E-mail: erika.sbat@gmail.com

Os filhos mais vivos, mais sensíveis, do nosso século estão contaminados com uma doença desconhecida pelos médicos do corpo e do espírito. Essa doença é aparentada com os males da alma e pode ser chamada de “ironia”. Suas manifestações são acessos de riso extenuante, que começam com um sorriso provocador, diabolicamente zombeteiro, e terminam em violência e sacrilégio.

Eu conheço pessoas que estão prontas a morrer de rir enquanto comunicam que a mãe delas está morrendo, que elas mesmas estão perecendo de fome, que a noiva as traiu. A pessoa está gargalhando, e você não sabe se, ao ir embora, ela não vai beber vinagre: será que eu tornarei a vê-la? Para mim é engraçado que essa pessoa, dilacerada pelo riso ao comunicar que é humilhada e abandonada por todos, está como que ausente; como se eu não estivesse falando com ela, como se nem existisse essa pessoa, apenas a boca dela gargalhando diante de mim. Quero sacudi-la pelos ombros, agarrar-lhe os braços,

¹ Nikolai Aleksêievitch Nekrássov (1821 – 1878), escritor, dramaturgo, crítico literário e editor russo, autor de vasta bibliografia que aborda constantemente a situação dos pobres na Rússia. Também tem muitos poemas líricos, como este que foi usado por Blok como epígrafe, e cuja tradução completa pode ser lida em: <https://www.literaturarussaparabrasileiros.com/2018/07/eu-nao-gosto-da-tua-ironia-nikolai.html>

gritar-lhe para parar de rir daquilo que lhe é mais caro que a vida – e não consigo. O demônio do riso me quebra também; e eu mesmo já não existo. Cada um de nós é somente riso, nós dois – apenas bocas gargalhando descaradamente.

Não se trata de palavrório. Muitos de vocês, ao se aprofundarem em si mesmos sem pudor enganoso ou malícia, descobriam em si sinais dessa mesma doença.

Grassa uma epidemia; quem não padece dessa doença, padece da inversa: não sabe absolutamente sorrir, nada lhe é engraçado. E, para a presente época, isso não é menos estranho, não é menos doentio; acaso atualmente há poucos fenômenos na vida que não dá para tratar de outra maneira, a não ser com um sorriso?

Por acaso conhecemos e vemos muitos exemplos do riso *edificante*, “sonoro”, do qual falava Vladimir Solovióv² – que, infelizmente, tampouco sabe, pelo visto, rir com um “riso sonoro”, está ele mesmo contaminado com a doença da gargalhada louca? Não, vemos sempre e por toda parte ora rostos constrangidos pela seriedade, que não sabem sorrir, ora rostos se distendendo convulsivamente de um riso interior que está a ponto de afogar toda a alma humana, todos os seus bons impulsos, destruir o homem, aniquilá-lo; vemos pessoas presas de um riso *corruptor*, no qual elas afogam, como na vodca, sua alegria e seu desespero, a si mesmas e a seus entes queridos, sua obra criativa, sua vida e, por fim, sua morte.

Grite-lhes nos ouvidos, sacuda-os pelos ombros, evoque um nome que lhes é precioso – nada ajudará. Ante a face da maldita ironia, tudo é indiferente para eles: o bem e o mal, um céu límpido ou uma cova fétida, a Beatriz³ de Dante⁴ ou a *Nedo-*

² Vladimir Serguêievitch Solovióv (1853 – 1900), poeta, crítico literário, filósofo e teólogo russo filiado à corrente da sofologia e do misticismo cristão, influenciado por Platão, amigo e influenciador de Dostoiévski. Na juventude, foi niilista, mas acabou renunciando ao niilismo por sua dependência do positivismo, com que Solovióv discordava, tendo fundamentado essa discordância em seu livro *Krizis zapadnoi filosofii* [Crise da filosofia ocidental].

³ Beatriz é uma personagem de “A divina comédia” de Dante Alighieri. Prima e paixão platônica do autor, personificação de seu ideal de pureza, Beatriz aparece no livro santificada, no Paraíso.

⁴ Dante Alighieri (1265 – 1321) escritor italiano medieval, mais conhecido pela autoria do poema épico-religioso “A divina comédia”, dividido em três partes que relatam as visitas do

*týkomka*⁵ de Sologub.⁶ Tudo está embaralhado, como em um botequim, ou na escuridão. A verdade do vinho, *in vino Veritas*,⁷ foi manifestada ao mundo, tudo é um, o que é uno – é o mundo; eu estou bêbado; *ergo*⁸ – se eu quiser, “aceitarei” o mundo inteiro, cairei de joelhos perante a *Nedotýkomka*, seduzirei Beatriz; debatendo-me em um fosso, acreditarei que estou pairando nos céus; se quiser, “não aceitarei” o mundo: demonstrarei que Beatriz e a *Nedotýkomka* são a mesma coisa. Eu quero assim, pois estou bêbado. E o que você consegue descobrir com uma pessoa bêbada? Bêbada de ironia, de riso, como de vodca; tudo é igualmente despersonalizado, tudo é “desonrado”, tudo é – tanto faz.

Que vida, que criação, que atividade pode surgir entre pessoas doentes de “ironia”, uma doença antiga, cada vez mais contagiosa? Sem sequer se dar conta, a pessoa se contamina com ela; é como uma mordida de vampiro; a pessoa se torna ela mesma uma sugadora de sangue, seus lábios se incham e enchem de sangue, o rosto empalidece, os caninos crescem.

É assim que surge a doença “ironia”. E como não estaríamos contaminados com ela, tendo acabado de viver o aterrorizante século XIX, o século XIX russo, em particular? Um século que foi bem denominado de “incêndio sem chamas” por um poeta; um século esplêndido e fúnebre, que lançou sobre o rosto vivo do homem o véu de brocado da mecânica, do positivismo e do materialismo econômico, que enterrou a voz humana no ba-

autor ao Inferno, ao Purgatório e ao Paraíso, com descrições de tudo o que ele testemunhou nesses lugares.

⁵ *Nedotýkomka* é um personagem do livro *O diabo mesquinho* de Fiódor Sologub, uma criatura disforme e ligeira que é, literalmente, a encarnação dos medos e sentimentos tenebrosos que assombram o protagonista, e o autor, que mais tarde escreveu um poema sobre o monstro, *Nedotýkomka seraia* [A *Nedotýkomka* cinzenta]. Blok usa o contraste entre a *Nedotýkomka*, encarnação do que é ruim, para seu autor, e Beatriz que, para o seu, era encarnação de tudo o que é bom, para acentuar o embotamento moral a que leva a “embriaguez” da ironia, tornando sua vítima incapaz de diferenciar entre extremos.

⁶ Fiódor Sologub (1873 – 1927), cujo nome verdadeiro era Fiódor Kuzmitch Teternikov, foi um escritor, poeta, dramaturgo e crítico literário russo, um dos maiores representantes do simbolismo.

⁷ “A verdade está no vinho”, em latim no original.

⁸ “Portanto”, em latim no original.



Fig. 1. Retrato do Poeta Aleksandr Blok. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Portraits_of_Alexander_Blok?uselang=pt#/media/File:Blok.jpg

rumo das máquinas; um século metálico, em que a “caixa de ferro” – o trem das ferrovias – ultrapassou a “inultrapassável *troika*”, na qual Gógol⁹ personificou toda a Rússia,¹⁰ segundo disse Gleb Uspenski.¹¹

Como não sofreríamos de tal doença quando os assobios das nossas locomotivas a vapor se tornaram mais poderosos que a nossa voz, quando, tentando gritar mais forte que a máquina, nós nos esganiçamos, expelimos nossa alma no grito (não é logicamente por isso que, ano a ano, a literatura russa vai morrendo, porque a alma intelectual já foi toda expelida aos gritos, e uma nova ainda não nasceu?), e da alma esvaziada já não escapam a injúria e a glória edificantes, e sim o riso destruidor, devastador?

Já se apontou esse riso, essa ironia, há muito tempo. Dobroliúbov¹² já dizia que “em tudo o que há de melhor na nossa literatura, nós vemos essa ironia, ora ingenuamente aberta, ora maliciosamente quieta, ora moderadamente

⁹ Nikolai Vassílievitch Gógol (1809 – 1852), escritor russo-ucraniano, um dos principais nomes da literatura russa, admirado por seus contemporâneos e pelas gerações seguintes, autor de *O nariz*, *O capote*, *Diário de um louco*, *O inspetor geral*, *Taras Bulba*, *Almas mortas* e diversas outras obras notáveis, majoritariamente de prosa ou teatro, muitas delas com forte nota humorística.

¹⁰ Em russo, “*neobgonymaia troika*” (необгонимая тройка), adjetivo formado a partir da partícula negativa “ne” e do verbo “obgoniat”, ultrapassar. Referência a uma passagem de *Almas Mortas*, no final da Parte I, em que Gógol compara a Rússia a uma *troika* (trenó ou carruagem puxados por três cavalos), que corre numa carreira desenfreada, sabe-se lá para onde, enquanto as demais nações lhe cedem passagem.

¹¹ Gleb Ivânovitch Uspenski (1843 – 1902), escritor russo, prosaísta, simpatizante do movimento do *narodnitchestvo*, correspondente frequente da revista *Otetchéstvennye zapiski* (Notas pátrias), periódico de grande relevância literária, que era editado por Nikolai Negrássov e Mikhail Saltykov-Schedrin.

¹² Nikolai Aleksándrovitch Dobroliúbov (1836 – 1861) foi um influente jornalista e crítico literário russo das décadas de 1850-60. Na literatura, apreciava o realismo, e na política era representante da democracia revolucionária, manifestando-se, em seus artigos, sobre educação e filosofia e, ocasionalmente, escrevendo poemas, mormente de conteúdo satírico.

colérica”.¹³ Dobroliúbov via nisso o penhor do florescimento da sátira russa, ele não conhecia todo o terrível perigo que se originava dali, por dois motivos.

Em primeiro lugar, ele sofria da doença inversa, não sabia sorrir, não dominava nenhum dos multiformes métodos do riso. Ele era filho de uma época que não ria, contra a qual Kuzmá Prutkov¹⁴ era uma reação natural. Tudo bem, era divertido citar Prutkov; agora, é um tanto quanto lúgubre e vulgar, assim como muitos e muitos bons chistes do “período de Pobedonostsev”,¹⁵ até os chistes do brincalhão Vladimir Solovióv.

Em segundo lugar, e isso é o principal, Dobroliúbov é um escritor *pré-revolucionário*. Nos seus palpites críticos não havia nem a mínima previsão, não apenas do “riso vermelho¹⁶”

¹³ Blok cita o artigo *Sobesiédnik rússkogo slova: Izdanie kniagini Dashkovoï i Ekateriny II, 1783 - 1784* (O interlocutor da palavra russa: Publicação da princesa Dashkova e de Catarina II, 1783 - 1784), escrito por Dobroliúbov em 1856, disponível (em russo) em: http://az.lib.ru/d/dobroljubow_n_a/text_0470.shtml Acesso em ago/2018.

¹⁴ Kuzmá Petróvitch Prutkov era um heterônimo coletivo de Aleksei Konstantínovitch Tolstói (1817 - 1875), e Aleksei (1821 - 1908), Vladimir (1830 - 1884) e Aleksandr Mikháilovitch Jemtchujnikov (1826 - 1896), pseudônimo com que os quatro, e por vezes Aleksandr Amossov (1823 - 1866) assinavam poemas, epigramas, fábulas, paródias e diversos textos, em especial de conteúdo satírico, publicado por eles em revistas populares das décadas de 1850-60.

¹⁵ Blok se refere ao governo do tsar Alexandre III, que, sob forte influência de seu professor de Direito Konstantin Petróvitch Pobedonóstsev (1827 - 1907), introduziu medidas de caráter reacionário e nacionalista para combater as reformas liberais e pró-ocidentais de seu pai, Alexandre II. Pobedonóstsev, braço direito do novo tsar, posicionou-se categoricamente contra um parlamento ou uma constituição, defendendo que a Rússia precisava de um governo absolutista. Posicionou-se contrariamente à concessão de liberdade de expressão e de ir e vir e a favor de um Estado de estrutura policial inchada, bem como de um controle mais severo sobre as universidades (АНИСИМОВ, Евгений. История России от Рюрика до Путина. 4-ое издание, дополненное. Санкт-Петербург: Питер, 2016. p. 341-344).

¹⁶ *Riso vermelho* é um conto de Leonid Andréiev publicado em 1905 e narrado em primeira pessoa. O narrador da primeira parte é um oficial que conta sobre algumas batalhas de que participou, inserindo eventos bizarros na história que podem, talvez, ser creditados à loucura que ele mesmo reconhece estar a atingi-lo. A segunda parte é narrada por seu irmão, que conta as coisas que se passam na cidade dele. O irmão também se considera vitimado pela loucura. O conto, em que o caos dá a tônica, é uma reação do autor à guerra russo-japonesa que estava acontecendo na época. O nome do conto vem deste trecho, no final do “Segundo fragmento” da primeira parte: “Os lábios dele se contorciam, esforçando-se para articular uma palavra, e no mesmo instante aconteceu algo incompreensível, monstruoso, sobrenatural. Um vento tépido soprou em minha face direita, fez-me cambalear fortemente - e só, e perante os meus olhos, no lugar de um rosto pálido havia uma coisa curta, apática, vermelha, e de lá corria sangue, como de uma garrafa desarrolhada, como as desenham em tabuletas ruins. E nessa coisa curta, vermelha, corrente, ainda havia uma espécie de sorriso,

de Andréiev,¹⁷ mas sequer da ironia profunda de Dostoiévski.¹⁸ Com a ironia fina e destruidora de Sologub, então, Dobroliúbov sequer sonhou.

Claro: tanto Dostoiévski, quanto Andréiev e Sologub, por um lado, são satiristas russos, reveladores dos vícios e chagas sociais; mas, por outro lado, e o principal, Deus nos livre do riso destruidor deles, de sua ironia; eles são muito diferentes entre si, francamente inimigos em muita coisa. Mas imagine eles entrando na mesma sala, sem outras testemunhas; olhariam um para o outro, começariam a rir e entrariam em acordo... E nós aqui escutando, nós aqui acreditando.

Dostoiévski não diz um “não” redondo ao niilismo de semi-nário que o desmonta. Ele é apaixonado, quase que acima de tudo, por Svidrigailov.¹⁹

Andréiev não apenas se tortura com o “riso vermelho”; ele, nas profundezas inconscientes da sua alma caótica, ama os sósias (*Tchiórnye maski*, [As máscaras negras]), ama o incitador de todo o povo (*Tsar-Golod*, O Rei-Fome), ama a “provocação cósmica” da qual está impregnada a “Vida de um homem” [Jizn tchloveka], o “vento gelado das vastidões sem fronteiras”,

um riso sem dentes – um riso vermelho.

Eu o reconheci, esse riso vermelho. Eu o busquei e o encontrei, esse riso vermelho. Agora eu entendia o que havia nesses corpos deformados, estraçalhados, estranhos. Era o riso vermelho. Está no céu, está no sol, e logo se derramará por toda a terra, esse riso vermelho!” (Trecho traduzido do original, disponível em: <https://ilibrary.ru/text/1646/p.1/index.html>).

¹⁷ Leonid Nikoláievitch Andréiev (1871 – 1919), escritor russo cujos contos, louvados por Tolstói e Górkí, são notáveis por abordar questões cruciais de interesse humano, e por retratar magistralmente as dificuldades de uma pessoa em situações miseráveis, como a que o próprio Andréiev viveu e que o levou a tentar o suicídio aos 30 anos. Esse episódio foi um grande ponto de virada na sua vida, e foi após se arrepender da tentativa de suicídio que Andréiev se formou em Direito, carreira a que, no entanto, nunca se dedicou, conseguindo o sustento como jornalista e literato.

¹⁸ Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski (1821 – 1881), um dos mais conhecidos e mundialmente apreciados romancistas russos, considerado um dos principais influenciadores do existencialismo, autor de *Crime e Castigo*, *Os irmãos Karamazov*, *Os demônios*, *O idiota*, *O adolescente*, *O jogador*, *Gente Pobre*, *Recordações da casa dos mortos*, *Memórias do subsolo*, entre outras obras, notáveis pelas digressões filosóficas e pela aguda composição psicológica dos personagens.

¹⁹ Arkádi Ivânovitch Svidrigailov, personagem de *Crime e Castigo*, niilista e dedicado unicamente a satisfazer o próprio corpo; é patrão da irmã de Raskólnikov e, por costumar seduzir as criadas, acaba causando a difamação da moça.

que faz oscilar a chama amarela da vela da vida humana.

Sologub não diz “não” à Nedotykomka, ele está ligado a ela por um voto secreto de fidelidade. Sologub não trocaria as trevas do seu modo de vida por nenhum outro. O bruxo Sologub, irônico “Verlaine²⁰ russo”, não vai sair se queixando para ninguém.

Também todos nós, poetas contemporâneos, estamos no foco do terrível contágio. Fomos todos nutridos com a ironia provocativa de Heine.²¹ Com aquela paixão desmedida que desfigura para nós mesmos os semblantes dos nossos ícones, escurece as vestes resplandecentes das nossas relíquias.

Ninguém pode nos dizer uma palavra salvadora, porque *ninguém* conhece a intensidade da nossa contaminação. Que decadentista, positivista ou místico ortodoxo *compreenderia* toda a nudez dessas minhas palavras? Quem conhece a condição sobre a qual fala o solitário Heine: “Eu não consigo entender onde acaba a ironia e começa o céu!”²² Isso é um verdadeiro grito por socorro.

Ama-se rir com aqueles que estão doentes de ironia. Porém, ou não acreditam neles, ou param de acreditar. A pessoa diz que está morrendo, e não acreditam nela. E pronto: a pessoa rindo morre sozinha. Mas, bem, não será melhor assim? “Para um cão, uma morte de cão”.

Não escutem o nosso riso, escutem a dor que está por trás dele. *Não acreditem em nenhum de nós, acreditem naquilo que está por trás de nós.*

Se formos incapazes de mostrar a vocês o que há atrás de nós, aquilo que os outros querem e esperam de nós, deem-nos

²⁰ Paul Marie Verlaine (1844 – 1896), um dos mais populares poetas franceses, simbolista, participante da Comuna de Paris, autor de *Poemas saturninos, A voz dos botequins e outros poemas*, entre outros livros.

²¹ Christian Johann Heinrich Heine (1797 – 1856), jornalista, ensaísta, crítico literário e poeta, tido como o último poeta romântico alemão, de origem judaica, crítico da religião, mais tarde influenciado pelos socialistas utópicos e amigo de Karl Marx. Morreu em Paris, para onde emigrara voluntariamente.

²² “...daß ich nicht mehr weiß, wo die Ironie aufhört und der Himmel anfängt (...)”. Blok cita a seção final do ensaio *Die Harzreise*, de Heinrich Heine, disponível (em alemão) em: <https://www.staff.uni-mainz.de/pommeren/Gedichte/Mai-1.html>

as costas o mais rápido possível. Não façam das nossas buscas – modas, das nossas almas – marionetes, que são levadas para divertir o público pelas ruas, e serões e almanaques literários.

Há uma fórmula sagrada, de um modo ou de outro repetida por todos os escritores: “Negue-se a si mesmo para si, mas não para a Rússia” (Gogol). “Para ser você mesmo, é preciso negar a si mesmo” (Ibsen²³). “A abnegação pessoal não é a negação da *personalidade*, mas a negação, *por uma pessoa*, do seu egoísmo”²⁴ (V. Solovióv). Cada pessoa repete categoricamente essa fórmula, esbarra invariavelmente nela, se vive uma vida espiritual, por pouco que seja, intensa. Essa fórmula seria banal, se não fosse *sagrada*. Entendê-la é mais difícil que qualquer coisa.

Estou convicto de que nela se encontra a nossa salvação da doença da “ironia”, que é uma doença da personalidade, uma doença do “individualismo”. Somente quando essa fórmula penetrar na carne e no sangue de cada um de nós começará a verdadeira “crise do individualismo”. Até lá, não estamos seguros contra nenhuma doença do espírito eternamente florescente, mas eternamente infrutífero.

²³ Henrik Johan Ibsen (1828 – 1906), dramaturgo norueguês, considerado o precursor do teatro realista moderno, autor de *Peer Gynt*, *Casa de bonecas*, *Um inimigo do povo*, entre outras peças. Notabilizou-se por tratar de questões sociais controversas, como a sífilis, a subjugação da mulher, a corrupção ou a hipocrisia institucionalizada.

²⁴ Blok cita o tratado *Natsionalnyi vopros v Rossii* [A questão nacional na Rússia], de Vladimir Solovióv, disponível (em russo), em: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/solovyov/solovv31.htm> Acesso em ago/2018.

O poeta*

Mikhail Íúrevitch Lérmontov
Tradução de Pedro Augusto Pinto**

Resumo: Apesar de muito pouco conhecido no Brasil, Lérmontov é considerado na Rússia e no mundo um dos autores russos mais importantes do século XIX, tendo influenciado diretamente, apesar de sua curtíssima vida, figuras do porte de Dostoiévski, Tolstói e Maiakóvski. O poema (Поэт) que aqui apresentamos em tradução poética, absolutamente inédito na língua portuguesa, introduz alguns temas e tópicos essenciais à sua obra, como a paisagem do Cáucaso, a nostalgia romântica e a condenação moral de seu próprio tempo, constituindo uma crítica singular à figura do poeta romântico nos próprios termos do Romantismo.

Abstract: Despite being rather unknown in Brazil Lermontov is considered in Russia, as well as worldwide, as one of the most important authors in 19th century Russian literature, having directly influenced, in spite of a extremely short life, writers as important as Dostoyevsky, Tolstoy and Mayakovsky. The poem here presented in a poetic translation and in its very first appearance in Portuguese introduces several themes and topics which were essential to Lermontov's works, e.g. the Caucasus landscape, the romanticist nostalgia and a moral condemnation of his own time. The result is a unique criticism of the Romantic poet elaborated in Romanticism's own terms.

Palavras-chave: Mikhail Lérmontov; Literatura russa; Poesia lírica; Tradução; Romantismo
Keywords: Mikhail Lermontov; Russian Literature; Translation; Lyric Poetry; Romanticism

* Tradução submetida em 07 de setembro de 2018 e aprovada em 15 de novembro de 2018.

** Pedro Augusto Pinto é mes-
trando do Programa de Pós-gra-
duação em Literatura e Cultura
Russa da USP. E-mail: pedro.augusto.pinto@usp.br

Todo em ouro sem par cintila meu punhal;
É sem vício e é firme o seu fio.
A têmpera não o trai – oculto material,
Uma herança do Oriente bravo.

5 Muitos anos serviu a um ginete montês,
Sem jamais receber nada em troca;
Deixou marcas cruéis, feriu mais de uma vez
E as cotas furou feito broca.

Qual vassalo servil, partilhou alegrias,
10 Tilintou em resposta aos insultos.
E um entalhe qualquer lhe seria, estes dias,
Ornamento tão vão quanto estulto.

Pegou-o, além-Terek, um cossaco valente,
Junto ao corpo frio de seu senhor,
15 E largado depois se quedou, longamente,
Na venda de um armênio mercador.

Companheiro do herói, já não tem o coitado
Sua bainha, velha de guerra.
Na parede, a brilhar, é um brinquedo dourado –
20 Sem grandeza ou razão sobre a terra...

Agora ninguém mais, com mãos acostumadas,
Nem o limpa, nem o acaricia,

E suas inscrições, em prece, na alvorada,
Já com zelo ninguém pronuncia.

25 Em nosso século mimado, tu, poeta,
Não perdeste também teu sentido,
Ao vender teu poder e os teus dons de profeta
A que o mundo outrora deu ouvidos?

Os teus versos, teu som, com que força e que graça
30 Inflamavam p'ra guerra o guerreiro,
À turba eras vital, como à festa uma taça,
Como a erva o é ao curandeiro.

Teu verso – voz de Deus, eco de altas ideias –
Se elevava sobre a multidão;
35 E qual sino soou, da torre da assembleia
No festejo ou na lamentação.

Mas tua simples voz, soberba, nos dá tédio –
Amamos brilhos, burlas e afins;
Qual beldade anciã, deste mundo o remédio
40 É cobrir as rugas com carmim...

De novo hás de acordar, ridículo profeta?
Ou nunca mais, por vingança, aceso,
Arrancarás o fio da bainha diletta,
Sujo, com a ferrugem do desprezo?...

Canção de amor triunfante*

Ivan Turguêniev

Tradução de Stefano Bacchini**

Resumo: Ivan Turguêniev é muito conhecido pelos grandes romances de sua fase madura, em que lida com personagens da *intelligentsia* russa, como *Rúdin* e *Pais e Filhos*. Mas há uma parte da produção do escritor que segue inexplorada. É o caso deste conto (Песнь торжествующей любви), publicado no final de sua vida, em 1881, e no qual são claras as influências das histórias de santos presentes em Flaubert e em outros escritores, ligados ao Romantismo alemão. Neste conto, Turguêniev apresenta uma atmosfera mística e fantástica, singular em sua obra.

Abstract: Ivan Turgenev is well known for the novels from his mature phase, dealing with characters from the Russian *intelligentsia*, like *Rudin* and *Fathers and Sons*. However, a significant portion of his other literary works remains unexplored in the Brazilian editorial market. This short story (Песнь торжествующей любви) is one example, published in the end of the author's life, in 1881, with clear influences from Flaubert's saint stories and from German Romanticism, bringing with it a unique characteristic within Turgenev's works – a mystic and fantastic atmosphere.

Palavras-Chave: Ivan Turguêniev; Literatura russa; Conto; Tradução; Romantismo

Keywords: Ivan Turgenev; Russian Literature; Short story; Translation; Romanticism

Dedicado à memória de Gustave Flaubert

"Wage Du zu irren und zu träumen!"¹

- Schiller

O

que segue, li em um antigo manuscrito italiano:

* Tradução submetida em 04 de outubro de 2018 e aprovada em 12 de novembro de 2018.

** Stefano Bacchini é formado em Letras – Russo pela Universidade de São Paulo. Apoio CAPES. (stebacchini@gmail.com)

1

Em meados do século dezesseis, em Ferrara (cidade que prosperava sob o cetro de seus magníficos duques, patronos das artes e da poesia) –, viviam dois jovens rapazes chamados Fábio e Múzio. De mesma idade e parentes próximos, eram quase inseparáveis; uma amizade cordial os unia desde a infância... a igualdade de destino consolidara esse laço. Ambos pertenciam a famílias antigas, ambos eram ricos, independentes e solteiros; os dois tinham gostos e inclinações semelhantes. Múzio se dedicava à música, e Fábio, à pintura. Toda Ferrara se orgulhava deles, como sendo os melhores adornos da corte, da sociedade e da cidade. Na aparência, entretanto, não se assemelhavam um ao outro, ainda que ambos sobressaíssem por suas belezas, de caráter juvenil e elegante: Fábio era mais alto, tinha faces pálidas, cabelos claros, e os olhos eram azuis; Múzio, ao contrário, tinha o rosto moreno e cabelos negros, não tinha nos olhos castanho-escuros o mesmo brilho de alegria que Fábio, nem o mesmo sorriso amistoso nos lábios; suas sobrancelhas espessas avançavam sobre as

¹ "Ouse errar e sonhar". (N. do T.)

pálpebras estreitas – enquanto as sobrelanceiras douradas de Fábio estendiam-se em delicados semicírculos em sua frente limpa e lisa. A conversa de Múzio também era menos viva; ainda assim, ambos os amigos agradavam às damas, pois não por acaso eram exemplos de generosidade e cortesia cavalheiresca.

Na mesma época, vivia com eles em Ferrara uma jovem chamada Valéria. Era considerada uma das maiores beldades da cidade, ainda que raramente fosse possível vê-la, já que levava uma vida reclusa e saía de casa apenas para ir à igreja, assim como às grandes festividades, e para passear. Vivia com a mãe, uma viúva nobre, porém empobrecida, que não tinha outros filhos. A qualquer pessoa que lhe fosse apresentada, Valéria passava um sentimento de admiração involuntário e de terno respeito, igualmente involuntário: tinha uma maneira de ser tão modesta, que ela própria parecia ter pouca consciência da força de seu encanto. Uns, é verdade, achavam-na um pouco pálida; os olhos, quase sempre baixos, pareciam expressar certa timidez e até receio; os lábios raramente sorriam, e ainda assim com discrição; a voz, poucos eram os que ouviam. Mas corria um rumor de que tinha uma voz maravilhosa e que, ao se fechar sozinha no quarto de manhã cedo, quando tudo na cidade ainda dormitava, gostava de cantar antigas canções ao som do alaúde, que ela mesma tocava. Apesar da palidez das faces, Valéria irradiava saúde; e até os mais velhos, ao olhar para ela, não podiam deixar de pensar: “Oh, quão feliz será o jovem por quem finalmente desabrochar essa flor intocada e virginal, com suas pétalas ainda fechadas!”.

2

Fábio e Múzio viram Valéria pela primeira vez em uma esplêndida recepção popular, organizada sob ordens do Duque de Ferrara, Ercol, filho da famosa Lucrecia Bórgia, em honra de importantes dignitários vindos de Paris a convite da duquesa, filha de Luís XII, rei da França. Valéria estava sentada ao lado

de sua mãe em meio a uma tribuna elegante, erguida de acordo com o projeto de Palladio na praça principal de Ferrara e ocupada pelas donzelas mais respeitadas da cidade. Ambos – tanto Fábio quanto Múzio – apaixonaram-se profundamente por ela naquele mesmo dia; e visto que não escondiam nada um do outro, cada um deles logo tomou conhecimento do que ocorria no coração do companheiro. Chegaram a um acordo entre si: os dois tentariam se aproximar de Valéria – e se ela se dignasse a escolher um deles, o outro aceitaria a decisão sem protestar. Algumas semanas depois, graças a seus bons nomes, que usavam por direito, conseguiram penetrar na inacessível casa da viúva; ela lhes permitiu visitá-la. Desde então conseguiam ver Valéria e conversar com ela quase todos os dias, e a cada dia mais se inflamava a chama acesa no coração dos dois jovens; Valéria, porém, não mostrava preferência por qualquer um dos dois, embora a presença de ambos parecesse agradá-la. Com Múzio ela se dedicava à música, mas com Fábio conversava mais; com ele era menos tímida. Por fim, decidiram saber de uma vez por todas o que lhes reservava o destino – enviaram a Valéria uma carta em que pediam que deixasse claras as suas intenções e dissesse para qual dos dois estava preparada a dar a mão. Valéria mostrou a carta à mãe e anunciou que estava disposta a permanecer solteira, mas, se a mãe achasse que era hora de se casar, então se casaria com aquele que a mãe escolhesse. A respeitada viúva derramou algumas lágrimas ao pensar em se separar de sua filhinha amada; mas não havia razão para recusar os pretendentes: ela considerava ambos igualmente merecedores da mão de sua filha. Mas por preferir Fábio e suspeitar que, por seu temperamento, era ele quem combinava mais com Valéria, ela o escolheu. No dia seguinte, Fábio soube de sua sorte grande; enquanto a Múzio só restou manter a palavra – e resignar-se.

E foi o que fez; porém, testemunhar o triunfo do amigo, seu rival – isso ele não suportaria. Colocou imediatamente à venda a maior parte de suas posses e, acumulando alguns milhares de ducados, partiu em longa viagem rumo ao Oriente. Ao despedir-se de Fábio, disse que não voltaria enquanto não tivesse sumido o último resquício de paixão. Para Fábio foi difícil

separar-se do amigo de infância e juventude... mas a alegria radiante da felicidade próxima logo encobriu todas as outras sensações, e ele se entregou completamente ao êxtase do coarçamento desse amor.

Logo estava casado com Valéria, e foi só então que descobriu todo o valor do tesouro que tinha a oportunidade de possuir. Era dono de uma linda vila cercada por um jardim sombreado, numa distância próxima de Ferrara; mudou-se para lá com a esposa e a mãe dela. Teve início um período iluminado para eles. A vida de casada trouxe uma nova luz encantadora a todas as virtudes de Valéria; Fábio tornou-se um pintor notável – não mais um simples amador, mas um mestre. A mãe de Valéria estava feliz e agradecia a Deus ao ver o casal feliz. Quatro anos se passaram imperceptivelmente, como um sonho abençoado. Apenas uma coisa faltava ao jovem casal, apenas uma coisa os afligia: não tinham filhos.... mas nunca abandonaram a esperança. No final do quarto ano receberam a visita de uma grande dor, e dessa vez verdadeira: a mãe de Valéria faleceu depois de alguns dias de enfermidade.

Valéria derramou muitas lágrimas; por um longo tempo, não conseguiu acostumar-se à perda. Mas outro ano se passou, a vida voltou ao normal e tomou o curso anterior. E eis que numa linda noite de verão, sem nenhum aviso, Múzio retorna a Ferrara.

3

Durante os cinco anos que se passaram desde sua partida, ninguém ouvira falar dele; todos os rumores a seu respeito desapareceram, assim como ele desaparecera da face da Terra. Quando Fábio encontrou o amigo em uma rua de Ferrara, por pouco não se pôs a gritar, primeiro de susto, depois de alegria; e imediatamente o convidou para ir à sua vila. No jardim, separado da casa, havia um pavilhão; sugeriu que o amigo se hospedasse nesse pavilhão. Múzio concordou de bom grado, e no mesmo dia mudou-se para lá com seu servo, um malaio

mudo – mudo, mas não surdo e, a julgar pela vivacidade de seu olhar, um homem muito esperto... A língua lhe fora cortada. Múzio trouxe consigo dezenas de baús cheios de uma grande variedade de preciosidades, reunidas por ele durante o curso de suas prolongadas viagens. Valéria estava encantada com o retorno de Múzio; e ele a cumprimentou com alegria, porém com tranquilidade: estava claro para todos que mantivera sua promessa a Fábio. Demorou um dia para se acomodar no pavilhão; tirou dos baús, com a ajuda do malaio, as preciosidades que trouxera: tapetes, sedas, trajes de veludo e brocado, armas, cálices, pratos e taças de esmalte ornamentado, objetos de ouro e prata incrustados de pérolas e turquesas, caixas entalhadas com jaspes e marfim, garrafas lapidadas, especiarias, tabacos, couros de animais, penas de pássaros desconhecidos e uma variedade de coisas cujos usos pareciam misteriosos e incompreensíveis. Entre esses tesouros havia um colar de pérolas que Múzio recebera do xá da Pérsia como agradecimento por algum serviço importante e secreto; pediu permissão a Valéria para colocá-lo em torno de seu pescoço com suas próprias mãos; a ela, o colar pareceu pesado e dotado de um calor estranho... que parecia fazê-lo apegar-se à sua pele. No final da tarde, depois do almoço, sentado no terraço sob a sombra dos oleandros e loureiros, Múzio começou a falar de suas viagens. Falou dos países longínquos que vira, das montanhas que se erguiam além das nuvens, de desertos sem água, de rios que pareciam mares; falou de enormes construções e templos, de árvores milenares, de flores e pássaros de todas as cores do arco-íris; nomeou as cidades que havia visitado e os povos... nomes que pareciam saídos de contos de fadas. Todo o Oriente era familiar a Múzio: viajara pela Pérsia e a Arábia, onde os cavalos são mais nobres e mais bonitos que qualquer outra criatura, havia penetrado nas profundezas da Índia, onde os seres humanos parecem plantas gigantescas, havia atingido os limites da China e do Tibete, onde o deus vivo, chamado Dalai Lama, habita a Terra na forma de um homem silencioso de olhos estreitos. Que maravilhas que eram essas histórias! Fábio e Valéria escutavam como que enfeitiçados. As feições de Múzio haviam mudado pouco; moreno desde criança, seu

rosto havia ficado levemente escurecido, bronzeado pelos raios de um sol mais claro; os olhos pareciam mais profundos do que antes – e isso era tudo. Já a expressão em sua face era outra: concentrada e séria, não demonstrava nenhuma vivacidade, nem quando mencionava os perigos que existiam na noite, em florestas cercadas de tigres, ou nos dias em que, em estradas vazias, os viajantes eram vigiados por fanáticos que os estrangulavam para honrar deuses de ferro, deuses que exigiam sacrifícios humanos. E a voz de Múzio havia se tornado mais firme e grave; o movimento de suas mãos e do corpo havia perdido os gestos característicos dos italianos. Com a ajuda de seu servo, o servil e ágil malaio, demonstrou para seus anfitriões alguns dos truques que aprendera com os brâmanes indianos. Assim, por exemplo, tendo primeiro se escondido atrás de uma cortina, apareceu de repente sentado no ar com as pernas dobradas embaixo de si, a ponta dos dedos apoiadas levemente sobre um caule de bambu vertical, um feito que impressionou Fábio e assustou Valéria... “Talvez ele pratique magia negra?”, pensou ela. Quando, tocando uma pequena flauta, começou a chamar serpentes de cestos fechados, e quando, com línguas sibilantes, as cabecinhas chatas apareceram debaixo de um pano colorido, Valéria ficou aterrorizada e implorou que Múzio cobrisse imediatamente as criaturas. Durante o jantar, Múzio ofereceu aos amigos um vinho Shiraz em uma garrafa redonda de gargalo longo; possuía buquê e corpo pronunciados, com uma cor dourada e traços esverdeados, e brilhava de modo curioso ao ser servido em pequenas taças de jaspe. Tinha um gosto distinto de todos os vinhos europeus; era doce e apimentado e, ao ser bebido devagar, em pequenos goles, provocava em todos os membros uma sensação de agradável torpor. Múzio fez Fábio e Valéria beberem num pequeno copo, e ele mesmo também bebeu. Sobre sua própria taça, Múzio moveu os dedos e murmurou algo. Valéria percebeu isso; mas como nos gestos e no comportamento geral de Múzio havia algo estranho e incomum, ela simplesmente pensou consigo mesma: “Será que, na Índia, ele adotou alguma religião ou alguns de seus costumes?”. Mais tarde, após um curto silêncio, ela perguntou se ele havia mantido seu interesse pela música

durante suas viagens. Em resposta, Múzio mandou o malaio trazer seu violino indiano. Parecia com os violinos modernos, mas em vez de quatro cordas possuía três, o topo era coberto por um couro de cobra com tons azulados, e o delicado arco tinha uma forma semicircular, além de um diamante na ponta.

Múzio tocou primeiro algumas canções populares melancólicas, segundo suas próprias palavras, estranhas e até selvagens aos ouvidos italianos; o som das cordas metálicas era lamentoso e fraco. Mas quando Múzio começou a canção final, esse mesmo som subitamente se fortaleceu, ressoou sonora e poderosamente; uma melodia apaixonada se derramou dos movimentos largos do arco, derramou-se em curvas maravilhosas, como a própria serpente que cobria o topo do violino; e uma felicidade tão triunfante ardia com tal chama nessa canção, que Fábio e Valéria foram atingidos bem no coração, e lágrimas começaram a correr em suas faces... e Múzio, com a cabeça inclinada, apertando o violino contra ela, com a face pálida e as sobrancelhas franzidas em uma linha reta, parecia ainda mais concentrado e solene – e o diamante na ponta do arco vertia raios brilhantes ao se mover, como se também fora aceso pelo fogo desta maravilhosa canção. Quando Múzio acabou, ainda segurando o violino firmemente entre o queixo e o ombro, deixou cair a mão que segurava o arco. “O que é isso? Que canção tocou para nós?”, exclamou Fábio. Valéria não disse uma palavra, mas parecia que todo o seu ser repetia a pergunta do marido. “Isso? Essa melodia... essa canção, escutei uma vez no Ceilão. Essa canção é considerada pela gente de lá uma canção feliz, de amor satisfeito.” “Toque de novo”, sussurrou Fábio. “Não; não deve ser repetida”, respondeu Múzio, “além disso, já é tarde. A *Signora*² Valéria deve descansar; e também está na minha hora, estou cansado.” Durante todo o dia, Múzio havia tratado Valéria com uma respeitosa simplicidade, como um velho amigo; mas, ao se despedir, segurou-lhe as mãos com firmeza, apertando-lhe os dedos contra sua palma, e olhou-a no rosto tão fixamente que ela, embora não erguesse os olhos, sentiu o olhar do outro em suas mãos enru-

² No original russo, foi usada a forma italiana, *синьора*, o que foi mantido na tradução. (*N. do T.*)

bescidas. Não disse nada a Múzio, mas retirou rapidamente a mão e, quando ele saiu, olhou para a porta pela qual havia ido. Lembrou-se de como, nos anos passados, sentia um pouco de medo dele... e agora estava tomada por confusão. Múzio voltou para seu pavilhão; o casal retirou-se para o quarto.

4

Valéria demorou a pegar no sono; o sangue lhe fora gentil e voluptuosamente agitado, e em sua cabeça havia um leve zumbido... por causa daquele vinho estranho, assim ela supunha, ou talvez por causa das histórias de Múzio, do que tocou no violino... Ao amanhecer adormeceu e teve um sonho estranho.

Sonhou que entrava numa sala espaçosa com uma abóboda baixa... Nunca tinha visto uma sala assim. Todas as paredes eram decoradas com pequenos azulejos azuis e ervas douradas; delicados pilares esculpidos de alabastro suportavam a abóboda de mármore; o próprio teto, assim como os pilares, parecia semitransparente... uma luz pálida e rosada penetrava a sala de todos os lados, iluminando todos os objetos de forma uniforme e misteriosa; almofadas de brocado estavam dispostas sobre um tapete estreito no meio do piso liso como um espelho. Nos cantos, quase imperceptíveis, haviam altos incensários na forma de animais fantásticos; não havia janelas; a porta, um dossel com cortinas de veludo, preta e silenciosa em um recesso na parede. E de repente a cortina suavemente desliza, abrindo-se... e entra Múzio. Ele se inclina, abre os braços para abraçá-la e ri... Suas mãos ásperas envolvem o corpo de Valéria; seus lábios secos queimam-na toda... Ela cai de costas, sobre as almofadas...

Com um lamento de horror, depois de prolongado esforço, Valéria acordou. Ainda sem entender onde estava e o que havia acontecido com ela, sentou-se na cama e olhou em volta... Um tremor percorreu-lhe o corpo todo... Fábio estava deitado ao seu lado. Dormia; mas seu rosto, sob a luz da lua redonda e

brilhante que espiava pela janela, estava pálido como o de um cadáver... e mais triste que a face de um morto. Valéria acordou o marido, que assim que olhou para ela disse: “O que aconteceu com você?”. “Eu tive.... tive um sonho terrível”, sussurrou, ainda tremendo toda.

Mas, nesse momento, da direção do pavilhão vieram uns sons fortes, e ambos – tanto Fábio como Valéria – reconheceram a melodia que Múzio tocara, chamando-a de canção de amor satisfeito, triunfante. Fábio olhou perplexo para Valéria... ela fechou os olhos e virou-se, e ambos, sem respirar, escutaram a canção até o fim. Quando a última nota cessou, a lua foi coberta por nuvens e o quarto de repente escureceu... Ambos deitaram a cabeça no travesseiro, sem dizer uma palavra, e nenhum dos dois percebeu quando o outro adormeceu.

5

Na manhã seguinte, Múzio veio para o desjejum; parecia satisfeito, e cumprimentou Valéria alegremente. Embaraçada, ela lhe respondeu – olhou-o rapidamente nos olhos – e assustou-se com a expressão de satisfação, de felicidade que viu em seu rosto, com seu olhar penetrante e inquisitivo. Múzio estava prestes a começar uma de suas histórias... mas Fábio o interrompeu na primeira palavra.

– Você por acaso teve dificuldade em pegar no sono num lugar estranho? Nós o ouvimos tocar a canção que nos mostrou ontem.

– Sim? Vocês ouviram? – disse Múzio. – Eu realmente a toquei, mas antes dormi e até tive um sonho surpreendente.

Valéria ficou inquieta.

– Que sonho? – perguntou Fábio.

– Sonhei – respondeu Múzio, sem tirar os olhos de Valéria – que estava em uma sala ampla, com teto decorado em estilo oriental. Pilares esculpidos sustentavam o teto, as paredes eram cobertas de azulejos e, embora não houvesse jane-

las nem velas, a sala era preenchida por uma luz cor-de-rosa, como se fosse feita de pedra transparente. Nos cantos haviam incensários chineses, no piso, um tapete estreito coberto por almofadas de brocado. Entrei por uma porta coberta por uma cortina, e de outra porta, diretamente em frente, saiu uma mulher que um dia amei. E me pareceu tão bonita que o antigo amor me inflamou inteiro.

Múzio se deteve com gravidade. Valéria estava sentada imóvel e lentamente empalidecia... sua respiração se aprofundava.

– Então – continuou Múzio –, acordei e toquei a canção.

– Mas quem era essa mulher? – perguntou Fábio.

– Quem era ela? A esposa de um indiano. Eu a conheci em Delhi... Ela já não é mais viva. Morreu.

– E o marido? – perguntou Fábio, mesmo sem saber ele mesmo o motivo.

– O marido também, dizem, morreu. Perdi contato com os dois.

– Que estranho! – exclamou Fábio. – Minha mulher também teve um sonho estranho na noite passada – Múzio olhou fixamente para Valéria –, que não me contou – acrescentou Fábio.

Mas nesse momento Valéria levantou-se e saiu da sala. Imediatamente após o desjejum, Múzio também saiu, anunciando que tinha negócios em Ferrara e que não voltaria antes do fim da tarde.

6

Algumas semanas antes do retorno de Múzio, Fábio havia começado um retrato de sua esposa, pintando-a com os atributos de Santa Cecília. Fábio havia progredido consideravelmente como pintor; o celebrado Luini, pupilo de Leonardo da Vinci, o visitara em Ferrara e, enquanto o ajudava com seus próprios conselhos, também repassava os ensinamentos de seu grande mestre. O retrato estava quase completo; faltava apenas completar o rosto com algumas pinceladas, e Fábio po-

deria orgulhar-se do que tinha feito. Despedindo-se de Múzio, dirigiu-se para seu estúdio, onde geralmente Valéria o esperava; mas não a achou ali; chamou-a, mas ela não respondeu. Fábio foi tomado por uma ansiedade secreta; começou a procurá-la. Dentro de casa não estava; Fábio correu para o jardim – e então, em uma das alamedas mais isoladas, avistou Valéria. Com a cabeça caída sobre o peito, as mãos cruzadas sobre os joelhos, estava sentada em um banco, e atrás dela, destacando-se do verde escuro do cipreste, havia um sátiro de mármore, com o rosto distorcido por um sorriso maldoso e uma flauta encostada em seus lábios pontiagudos. Valéria alegrou-se visivelmente com o aparecimento do marido – respondeu às suas perguntas ansiosas dizendo que estava com uma leve dor de cabeça, mas que isso não era nada e que estava pronta para a sessão. Fábio a levou ao estúdio, sentou-a, pegou o pincel; mas para sua grande irritação não conseguiu terminar seu rosto como desejava. E não porque estava um pouco pálida e parecia cansada.... não; aquela expressão pura e santa que tanto lhe agradava, e que lhe havia inspirado a pintar Valéria como o ícone de Santa Cecília – ele hoje não encontrava. Finalmente jogou o pincel, falou para a esposa que não estava inspirado e que não queria atrapalhar seu descanso, uma vez que sua aparência não estava muito boa, e colocou o cavalete com a pintura do rosto contra a parede. Valéria concordou com ele que deveria descansar e, voltando a se queixar de dor de cabeça, retirou-se para o quarto.

Fábio permaneceu no estúdio. Sentia-se estranho, não compreendia sua confusão. A chegada de Múzio à sua casa em uma visita que ele mesmo, Fábio, havia sugerido, o constrangia. E não porque estivesse com ciúmes – era impossível ter ciúmes de Valéria! –, mas simplesmente porque não reconhecia em seu amigo seu antigo companheiro. Tudo de estranho, desconhecido e novo que Múzio trouxera consigo das pátrias distantes fora incorporado ao seu corpo e sangue – todos esses truques de mágica, canções, vinhos estranhos, o malaio mudo, até a própria fragrância picante que emanava das roupas, cabelo e hálito de Múzio – tudo isso incutia em Fábio um sentimento de desconfiança, talvez até de temor. E por que

motivo o malaio, enquanto servia a mesa, olhava para ele, Fábio, com uma atenção tão desagradável? É verdade, podia ser que entendesse italiano. Múzio havia dito que, tendo pagado com sua língua, esse malaio havia feito um grande sacrifício – e obtido com isso uma grande força. Que força era essa? E como podia obtê-la pelo sacrifício de sua língua? Tudo isso era muito estranho! Muito incompreensível! Fábio foi ver a esposa no quarto; estava deitada na cama, vestida – mas não dormia. Ao ouvir seus passos estremeceu, e depois ficou feliz em vê-lo, como no jardim. Fábio sentou a seu lado na cama, segurou nas mãos de Valéria e, após um breve silêncio, perguntou: que sonho singular foi esse que a assustou tanto durante a noite? E foi similar ao sonho que Múzio descreveu? Valéria enrubescou e disse apressadamente: “Oh não! Não! Eu vi... um monstro que queria me despedaçar”. “Um monstro? Com a forma de um homem?”, perguntou Fábio. “Não, com a forma de uma criatura bestial... uma fera!” Valéria virou-se e escondeu o rosto enrubescido no travesseiro. Fábio continuou a segurar as mãos da esposa por um tempo, então levou-as lentamente aos lábios, e saiu.

Ambos passaram o dia infelizes. Parecia que algo de sinistro pairava sobre suas cabeças... mas não conseguiam dizer o que era. Queriam estar juntos, como se algum perigo os espreitasse; mas o que podiam dizer um ao outro – isso não sabiam. Fábio tentou mais uma vez trabalhar em seu retrato ou ler Ariosto, cujo poema havia recentemente chegado a Ferrara, ganhando fama por toda a Itália; mas não obteve sucesso... No final da tarde, por volta da hora do jantar, Múzio retornou.

7

Múzio parecia calmo e satisfeito, mas não falou nada; tudo que fez foi perguntar a Fábio sobre antigos conhecidos, sobre a expedição alemã, sobre o imperador Carlos; falou sobre seu desejo de visitar Roma para ver o novo papa. Novamente ofereceu a Valéria o vinho Shiraz e, em resposta à sua recusa,

murmurou, como que para si mesmo: “Agora já não é necessário”. Voltando com a esposa para o quarto, Fábio logo pegou no sono... e, ao acordar uma hora mais tarde, teve a certeza de que não dividia a cama com ninguém: Valéria não estava com ele. Levantou-se rapidamente e, no mesmo instante, viu a esposa, de camisola, entrar no quarto vindo do jardim. A lua brilhava, embora pouco antes tivesse chovido. De olhos fechados e com uma expressão de horror secreto no rosto imóvel, Valéria aproximou-se da cama e, apalpando o caminho com as mãos estendidas, deitou-se rapidamente e em silêncio. Fábio dirigiu-se a ela com uma pergunta, mas não obteve resposta – parecia dormir. Tocou-a e sentiu os pingos de chuva em sua camisola e em seu cabelo, e nas solas de seus pés descalços havia grãos de areia. Então levantou e correu para o jardim pela porta entreaberta. O luar banhava tudo com um brilho áspero. Fábio olhou em volta e viu na areia do caminho traços de dois pares de pés – um deles descalço, que levava a um arbusto de jasmims entre o pavilhão e a casa. Parou atônito e subitamente ouviu ressoar novamente o som daquela canção que havia escutado na noite anterior. Estremeceu e correu para o pavilhão... Múzio estava de pé no meio do salão e tocava o violino. Fábio atirou-se na direção dele.

– Você estava no jardim, você saiu, suas roupas estão molhadas da chuva?

– Não... não sei... parece... não saí... – Múzio respondeu pausadamente, surpreso pela chegada de Fábio e sua agitação.

Fábio o pegou pela mão.

– E porque estava tocando essa melodia de novo? Com certeza não tornou a ter o mesmo sonho?

Múzio olhou para Fábio com o mesmo olhar de surpresa e calou-se.

– Responda!

A lua nasceu como um escudo redondo.

Como uma cobra, o rio brilha...

Meu amigo está acordado, meu inimigo dorme –

A águia agarra a galinha....

Ajudem! –

Murmurou Múzio, como que cantando, em transe.

Fábio deu alguns passos para trás, olhou para Múzio, pensou... e voltou para casa, para o quarto.

Com a cabeça apoiada no ombro e os braços estendidos sem força, Valéria dormia um sono pesado. Não conseguiu acordá-la imediatamente, mas, assim que o viu, ela se jogou sobre o seu ombro e o abraçou convulsivamente; seu corpo todo tremia.

– O que há com você, minha querida, o que você tem? – perguntou Fábio, tentando acalmá-la. Mas Valéria continuou a segurá-lo.

– Oh, que sonhos terríveis eu tive – sussurrou, pressionando a face contra a dele. Fábio queria que ela se explicasse... mas ela simplesmente estremeceu.

O vidro das janelas começava a brilhar com os raios da manhã quando ela finalmente pegou no sono em seus braços.

8

No dia seguinte, Múzio desapareceu de manhã, e Valéria anunciou ao marido que pretendia visitar o monastério local, onde vivia seu guia espiritual, um frade velho e conservador por quem tinha uma devoção sem limites. Em resposta às perguntas de Fábio, disse que desejava aliviar a alma confessando-se, uma alma pesada devido às terríveis impressões dos últimos dias. Ao olhar para o rosto magro de Valéria, ouvir sua voz cansada, Fábio aprovou sua intenção, acreditando que o venerado abade Lorenzo poderia lhe oferecer bons conselhos, dispersar suas dúvidas... Sob a proteção de quatro criados Valéria se dirigiu ao monastério, enquanto Fábio permaneceu em casa e, até o retorno da esposa, vagou pelo jardim tentando entender o que havia acontecido com ela, com um sentimento constante de medo, de ira, e a dor das incertezas e da desconfiança... Mais de uma vez olhou para o pavilhão, mas Múzio

não havia retornado, e o malaio olhava para Fábio como uma estátua, a cabeça inclinada servilmente, e de longe – pelo menos foi o que pareceu a Fábio – parecia ter um sorriso secreto no rosto bronzeado. Enquanto isso Valéria, em sua confissão, contou tudo a seu guia espiritual, não com vergonha, mas com terror. O abade a ouviu atentamente, abençoou-a, absolveu-a de seus pecados involuntários, enquanto pensava consigo mesmo: “Bruxaria, feitiços demoníacos... Isso não pode ficar assim...”, e acompanhou Valéria de volta à vila, para finalmente acalmá-la e confortá-la. Assim que viu o abade, Fábio ficou extremamente alarmado; mas o experiente velho frade já havia decidido como se comportar. Vendo-se sozinho com Fábio, não falou, evidentemente, nada do que lhe fora revelado no confessionário, mas o aconselhou a, assim que surgisse uma oportunidade, livrar sua casa do hóspede que, com suas histórias, canções e comportamento, havia trazido tamanho transtorno à imaginação de Valéria. Além disso, na opinião do velho, antes Múzio não era de todo convencido em suas crenças, e, tendo passado tanto tempo em países não-iluminados pela luz do Cristianismo, poderia ter trazido de volta a contaminação de falsas doutrinas e poderia até ter se aventurado nos mistérios da magia, e embora a amizade de longa-data apresentasse seus direitos, o bom-senso e o cuidado apontavam para a necessidade da separação! Fábio concordou inteiramente com o respeitável frade e Valéria até se alegrou quando o marido a informou do conselho do velho. Acompanhado dos bons votos de ambos, abastecido de presentes caros para o monastério e para os pobres, frade Lorenzo voltou para casa.

Fábio decidiu falar com Múzio imediatamente após o jantar; mas seu estranho hóspede não retornou para o jantar. Adiou a conversa para o dia seguinte, e ambos se retiraram para o quarto.

Valéria logo adormeceu, mas Fábio não conseguia dormir. No silêncio da noite podia imaginar mais vividamente tudo o que havia visto e sentido; e ficava ainda mais insistente em fazer para si mesmo perguntas, para as quais antes não tinha achado respostas. Por acaso Múzio praticava magia negra – haveria ele envenenado Valéria? Ela estava doente... mas que doença era? Enquanto ele, com as mãos na cabeça e sem conseguir conter a respiração ardente, entregava-se a pensamentos penosos, a lua tornava a nascer no céu sem nuvens; e junto com seus raios, através dos painéis semitransparentes das janelas, vindo da direção do pavilhão – ou era a imaginação de Fábio? –, dispersou-se um sopro de ar, similar a um leve odor.... Então ele ouviu um impertinente sussurro apaixonado, e no mesmo momento percebeu que Valéria começou a se mexer fracamente. Despertou no mesmo instante e viu: ela se levantava da cama, baixando lentamente um pé, depois o outro e, como uma lunática, olhando para a frente com olhos sem vida, as mãos estendidas. Moveu-se em direção à porta do jardim! Fábio saiu instantaneamente pela outra porta do quarto e, correndo ágil em volta do canto da casa, bateu a porta que levava ao jardim.... Mal conseguiu agarrar o cadeado quando sentiu que alguém tentava abrir a porta por dentro, jogava-se contra ela, empurrando mais e mais... Depois ressoaram gemidos trêmulos...

“Mas com certeza Múzio não voltou da cidade”, foi o pensamento que lhe passou pela cabeça, e ele correu em direção ao pavilhão...

O que ele de fato vê?

Vindo em sua direção, no caminho fortemente iluminado pelos raios da lua, também como um lunático, também com os braços estendidos e um olhar sem vida, estava Múzio. Fábio correu em sua direção, mas Múzio continuou andando, sem notá-lo, ritmicamente, dando um passo depois do outro, e seu rosto imóvel, iluminado pela luz da lua, esboçava um sorriso como o do malaio. Fábio queria gritar seu nome, mas neste momento ouviu: atrás de si, em sua casa, uma janela batendo... Olhou para trás....

De fato, a janela do quarto se abrira de cima a baixo, e, com um pé já na soleira, estava Valéria... suas mãos pareciam procurar Múzio... seu corpo estava todo estendido em sua direção.

Subitamente, uma raiva indescritível tomou conta do peito de Fábio, como uma torrente. “Maldito bruxo!”, gritou freneticamente. E, agarrando Múzio pela garganta com uma mão, com a outra pegou a lâmina no cinto e enfiou até o punho em seu flanco.

Múzio soltou um grito estridente e, pressionando a palma da mão contra o ferimento, correu, cambaleante, de volta para o pavilhão... Mas, no mesmo instante em que Fábio esfaqueou Múzio, Valéria proferiu o mesmo grito estridente e caiu no chão como que cortada por uma foice.

Fábio lançou-se em sua direção, levantou-a, carregou-a para a cama, falou com ela...

Por um longo tempo ficou deitada sem se mexer; mas finalmente abriu os olhos, suspirou profundamente, ofegante e feliz, como alguém que acaba de ser salva da morte, avistou o marido e, envolvendo-lhe o pescoço com as mãos, apertou-se contra seu peito. “Você, você, é você”, murmurou. Pouco a pouco suas mãos relaxaram, atirou a cabeça para trás e sussurrou com um sorriso beatífico: “Graças a Deus, tudo acabou... Mas como estou cansada!”, e então caiu num sono profundo e tranquilo.

10

Fábio caiu ao lado dela na cama e, sem tirar os olhos de seu rosto pálido, que, apesar de magro, já tinha um aspecto de satisfação, começou a pensar sobre o que havia acontecido... e sobre o que deveria fazer agora. Como lidar com isso? Se tivesse matado Múzio – e lembrando como a lâmina penetrou profundamente, não podia duvidar que o tivesse –, se tivesse matado Múzio, isso não poderia ser escondido! Teria que informar o duque e os juízes.... Mas como poderia explicar, como relatar um acontecimento tão inexplicável? Ele, Fábio, havia

matado, em sua própria casa, seu parente, seu melhor amigo! As pessoas iriam perguntar: por quê? Por qual motivo? Mas e se Múzio não tivesse morrido? Fábio não podia mais permanecer na ignorância e, depois de se certificar de que Valéria ainda dormia, levantou-se com cuidado da cama, saiu da casa e dirigiu-se ao pavilhão. Dentro, tudo estava quieto: apenas numa janela se via luz. Com o coração apertado, abriu a porta de fora (na qual haviam traços de dedos ensanguentados; a areia do caminho estava enegrecida por gotas de sangue), cruzou a primeira sala escura e parou na soleira da porta, completamente estupefato.

No centro da sala, sobre um tapete persa, com uma almofada de brocado embaixo da cabeça e coberto por um grande xale vermelho com desenhos negros, estava deitado Múzio, com todos os membros esticados. O rosto, amarelo como cera, os olhos fechados, as pálpebras azuis, estava virado para o teto, sem respiração visível: parecia morto. A seus pés, também envolto em um xale vermelho, estava ajoelhado o malaio. Segurava nas mãos um ramo de uma planta desconhecida, parecido com uma samambaia, e, inclinando-se levemente para a frente, olhava fixamente para seu senhor. Uma pequena tocha, presa no chão, queimava com uma luz verde, e era a única fonte de luz no cômodo. Sua chama não se movimentava e não havia fumaça. O malaio não se mexeu com a entrada de Fábio, simplesmente levantou o olhar – e depois fixou-o novamente em Múzio. De tempos em tempos levantava e abaixava o ramo, balançando-o no ar, e seus lábios mudos lentamente se abriam e moviam-se, como se pronunciassem palavras silenciosas. No chão, entre o malaio e Múzio, estava a lâmina com que Fábio havia golpeado o amigo; o malaio bateu o ramo uma vez na lâmina coberta de sangue. Um minuto se passou... e outro. Fábio aproximou-se do malaio e, inclinando-se para perto dele, proferiu a meia voz: “Está morto?”. O malaio abaixou a cabeça e, tirando uma mão de baixo do xale, apontou imperativamente para a porta. Fábio tentou repetir sua pergunta, mas a mão imperativa repetiu o gesto e Fábio saiu, indignado e maravilhado, mas obediente.

Achou Valéria dormindo como a tinha deixado, com uma

expressão ainda mais satisfeita no rosto. Não se despiu, mas sentou-se na janela, apoiou-se nas mãos e tornou a se entregar a seus pensamentos. O sol nascente encontrou-o na mesma posição. Valéria ainda dormia.

11

Fábio queria esperar que Valéria acordasse e ir para Ferrara, quando de repente alguém bateu levemente na porta do quarto. Fábio saiu e viu à sua frente seu velho mordomo Antônio.

– *Signor* – começou o velho –, o malaio acabou de anunciar que o *signor* Múzio está se sentindo mal e deseja mudar-se com todas as suas coisas para a cidade; e portanto pede ao senhor que mande criados para ajudá-lo a fazer as malas, e na hora do jantar mande cavalos de carga e de sela e alguns condutores. O senhor permite?

– O malaio anunciou isto para você? – perguntou Fábio. – Como? Ele é mudo!

– Aqui, *signor*, o papel no qual escreveu tudo em nossa língua, e muito corretamente.

– E Múzio, você disse, está doente?

– Sim, muito doente, e é impossível vê-lo.

– Não chamaram um médico?

– Não. O malaio não permitiu.

– E o malaio escreveu isso para você?

– Sim, ele escreveu.

Fábio ficou em silêncio.

– Bem, dê as ordens – disse Fábio finalmente.

Antônio se retirou.

Fábio olhou atônito na direção de seu criado. “Então ele não morreu?”, pensou consigo mesmo... e não sabia se ficava feliz ou lastimava. Estava doente? Mas poucas horas antes havia visto um corpo!

Fábio retornou para o lado de Valéria. Ela havia acordado e

levantado a cabeça. Marido e mulher trocaram um olhar longo e significativo. “Ele ainda está aqui?”, Valéria de repente perguntou. Fábio estremeceu. “Como... ainda aqui? Você não quer dizer...” “Ele foi embora?”, continuou ela. Fábio retirou um peso do coração. “Ainda não; mas irá hoje.” “E eu nunca, nunca mais o verei?” “Nunca.” “E não terei mais esses sonhos?” “Não.” Valéria tornou a suspirar alegremente; um sorriso beatífico apareceu-lhe nos lábios. Estendeu ambas as mãos para o marido. “E nós nunca falaremos sobre ele, nunca, está ouvindo, meu amado? E eu não sairei do quarto até que ele tenha ido embora. E você, mande-me as minhas criadas.... Mas espere: leve essa coisa!”, e indicou na cômoda o colar de pérolas que Múzio lhe havia presenteado. “Leve isto e jogue em nosso poço mais profundo! Me abrace – Sou sua Valéria – e não torne a vir aqui até que ele tenha ido embora.” Fábio pegou o colar – as pérolas pareciam ter perdido o brilho – e atendeu ao comando de sua mulher. Então vagou sem destino pelo jardim, olhando ocasionalmente para o pavilhão, ao redor do qual já havia começado a algazarra da mudança. Servos levavam baús e carregavam os cavalos, mas o malaio não estava entre eles. Uma vontade irresistível levou Fábio a olhar novamente o que estava acontecendo dentro do pavilhão. Lembrou que na parte de trás havia uma porta secreta pela qual era possível acessar o cômodo em que Múzio estava deitado naquela manhã. Aproximou-se da porta, achou-a destrancada e, partindo as dobras de uma pesada cortina, olhou inseguro para dentro.

12

Múzio não estava mais deitado no tapete. Vestido com roupas de viagem, estava sentado em uma poltrona, mas parecia um cadáver, com a mesma aparência da primeira visita de Fábio. Tinha a cabeça aparentemente petrificada, apoiada no encosto da cadeira, e as mãos esticadas, amarelas e imóveis, apoiadas sobre os joelhos. O peito não se movia. Em volta da poltrona, no chão com ervas secas espalhadas, estavam dispostas várias xícaras rasas cheias de um líquido escuro que

exalava um odor forte, quase sufocante, um odor de almíscar. Em volta de cada xícara estavam enroladas pequenas cobras de cobre, com olhos dourados, que ocasionalmente brilhavam; e bem na frente de Múzio, a apenas dois passos de distância, estava a figura esguia do malaio, vestindo um manto de brocado, longo e ricamente estampado, atado à cintura com uma cauda de tigre, e usando um chapéu alto na forma de uma tiara com chifres na cabeça. Mas ele não estava parado; curvava-se o tempo todo em reverência e parecia rezar, levantava-se a toda a sua altura e até ficava na ponta dos pés; não parava de estender os braços ritmicamente ou de movê-los com insistência na direção de Múzio, e parecia comandá-lo ou ameaçá-lo, franzia as sobrancelhas e batia os pés. Todos esses movimentos, pelo visto, custavam para ele um grande esforço, e até causavam dor: sua respiração estava pesada, e o suor escorria de seu rosto. De repente parou e, enchendo os pulmões de ar, franzindo as sobrancelhas, juntou as mãos com um grande esforço, trouxe-as junto ao corpo exatamente como se segurasse rédeas... e então, para horror indescritível de Fábio, a cabeça de Múzio lentamente afastou-se do encosto da cadeira e seguiu os movimentos do malaio... O malaio deixou cair as mãos e a cabeça de Múzio voltou bruscamente para a posição anterior; o malaio repetiu seus movimentos e a cabeça obediente os seguiu. O líquido escuro nas xícaras começou a ferver; as próprias xícaras começaram a tilintar delicadamente, e as pequenas cobras de cobre começaram a fazer um movimento ondular em torno de cada uma delas. Então o malaio deu um passo à frente e, levantando as sobrancelhas e arregalando os olhos, balançou a cabeça na direção de Múzio... e as pálpebras do cadáver começaram a tremer, abriram-se de modo desigual e debaixo delas apareceram pupilas opacas como chumbo. O rosto do malaio brilhou com uma felicidade e orgulho triunfantes, uma felicidade quase maldosa; abriu os lábios amplamente e, das profundezas de sua garganta, deixou escapar um prolongado uivo... Os lábios de Múzio também partiram-se e um gemido fraco tremeluziu neles em resposta ao som inumano...

Mas Fábio não podia mais suportar aquilo: sentia que esta-

va testemunhando feitiços demoníacos! Também gritou e lançou-se correndo para casa sem olhar para trás, murmurando orações e fazendo o sinal da cruz.

13

Três horas depois, Antônio veio com a informação de que tudo estava pronto; todas as coisas estavam empacotadas, e o *signor* Múzio se preparava para partir. Sem dizer uma palavra a seu criado, Fábio saiu para o terraço, de onde podia avistar o pavilhão. Vários cavalos de carga amontoavam-se perto dele; na entrada estava um poderoso garanhão murzelo, com uma sela larga apropriada para duas pessoas. Lá também estavam criados de cabeças descobertas e guias armados. A porta do pavilhão abriu-se e o malaio apareceu, usando suas roupas normais, e carregando Múzio. Tinha o rosto cadavérico e os braços pendendo a seu lado como os de um morto, mas movia as pernas... sim! Movendo as pernas e, sentado no cavalo, manteve-se reto e apalpou em busca das rédeas. O malaio pôs as próprias pernas nos estribos, saltou para a sela atrás dele, pôs um braço em volta de sua cintura e então toda a caravana começou a se mover. Os cavalos iam a passo de caminhada, e quando passaram em frente da casa, Fábio teve a impressão de que dois pontos brancos apareceram por um instante no rosto de Múzio... Seria possível que ele tivesse voltado os olhos para Fábio? Apenas o malaio curvou-se para ele – maliciosamente, como de costume.

Valéria viu tudo isso? As persianas de suas janelas estavam fechadas... mas é possível que estivesse atrás delas.

14

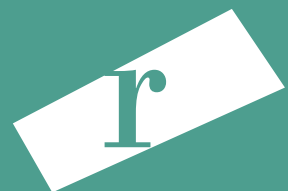
Na hora do jantar ela se sentou à mesa muito quieta e afetuosa; entretanto, ainda reclamava de cansaço. Mas não havia nela um traço sequer de ansiedade, nem da antiga admiração constante e guarda secreta; e quando, no dia posterior à partida de Múzio, Fábio voltou a trabalhar em seu retrato, achou de novo em seu rosto aquela expressão pura, cujo eclipse momentâneo o havia deixado tão confuso, e seu pincel correu pela tela com leveza e fidelidade.

O jovem casal retomou a vida antiga. Múzio desapareceu para eles, como se nunca tivesse existido. E Fábio e Valéria concordavam em não pronunciar uma palavra sequer sobre ele e não perguntar sobre seu eventual destino. Em todo caso, isso permaneceu um mistério para todos. Múzio literalmente desapareceu, como se a terra o tivesse engolido. Houve uma vez em que Fábio sentiu que deveria contar a Valéria o que havia acontecido naquela fatídica noite, mas é provável que ela tenha adivinhado a sua intenção e segurou a respiração, franzindo os olhos como se antecipasse um golpe... Fábio compreendeu, e não desfechou esse golpe.

Num certo dia lindo de outono, Fábio completava seu retrato de Santa Cecília; Valéria estava sentada diante do órgão e os dedos corriam pelas teclas... De repente, contra a sua vontade, sob suas mãos começou a ressoar aquela canção de amor triunfante que Múzio havia tocado – e nesse momento, pela primeira vez desde seu casamento, sentiu dentro de si os primeiros sinais trêmulos de uma nova vida prestes a nascer... Valéria estremeceu e parou de tocar...

O que significava aquilo? Poderia ser...

Neste ponto o manuscrito terminou.



Dezembro de 2018
São Paulo