



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**Pelo prisma de violência:
percurso pelo universo artístico
de Ivan Búnin**

**Through the prism of violence: an
overview of the artistic universe
of Ivan Bunin**

Autores: Márcia Vinha e Elena Vássina

Edição: RUS Vol. 11. Nº 15

Data: Junho 2020

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

[rus.2020.168012](https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2020.168012)



Pelo prisma de violência: percurso pelo universo artístico de Ivan Búnin

Márcia Vinha*
Elena Vássina**

Resumo: Objetiva-se identificar e analisar a imagem artística da violência criada pelo escritor russo Ivan Búnin, prêmio Nobel de literatura, em três contos. Apoiados nas perspectivas de G. Bataille, H. Arendt, J. Derrida, I. Tiniánov e I. Lotman com relação à violência e à criação da imagem de violência no texto artístico, buscamos compreender a relação entre esta e a escritura, bem como a imagem artística por ela construída. Com o apoio de fatos da vida do escritor e do contexto histórico, buscamos identificar a sistematização da violência.

Abstract: This article aims to identify and analyze the artistic image of violence in three short stories of Russian writer Ivan Búnin, Nobel Prize for literature. Based on the perspectives of G. Bataille, H. Arendt, J. Derrida, Iu. Tiniánov and Iu. Lotman on the violence and on the image of violence in artistic text, we intend to understand the relation between violence, writing and its artistic image. Taking into account historic revolutionary context and writer's life, violence working system is identified.

Palavras-chave: Literatura russa; Ivan Búnin; Imagem artística; Violência; Revolução Russa

Keywords: Russian Literature; Ivan Bunin; Artistic Image; Violence; Russian Revolution

*Doutoranda do Departamento de Estudos Russos e Orientais da Universidade Hebraica de Jerusalém. E-mail: marciavinha@hotmail.com <https://orcid.org/0000-0003-3379-2799>

** Professora da Área de Língua e Literatura Russa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: elenavassina@usp.br <https://orcid.org/0000-0001-8199-5764>

Com este estudo, buscamos compreender como se manifesta, no plano de criação literária e do método, a imagem artística da violência na obra do escritor russo Ivan Búnin (1870-1953).

Uma imagem artística é um fenômeno complexo, que inclui o individual e o geral, o característico e o típico. Qualquer imagem artística é o resultado de um reflexo subjetivo e autoral, que transforma a realidade. Uma imagem artística é um meio, forma, método e resultado da reprodução e compreensão da realidade, transformada criativamente pelo autor.

A estrutura da imagem em sua forma mais geral pode ser expressa da seguinte maneira:

1) O conteúdo objetivo da imagem artística é a realidade histórica em que o autor está inserido, refletida em sua criação, independentemente de como ele se relaciona com este contexto histórico.

2) O conteúdo subjetivo é a recriação artística da realidade feita pelo escritor. Portanto toda imagem literária e/ou artística não é apenas um reflexo da vida, mas, em certo sentido, um prisma peculiar da visão de mundo do autor. A subjetividade é um indício da originalidade e do talento do autor.

Tendo crescido no campo durante a época do empobrecimento dos latifundiários após a emancipação dos servos, o autor é considerado o primeiro a desmitificar a imagem do mujique na literatura russa, a romper com a sua representação clássica como naturalmente bom e dócil. Um retrato da cruel realidade vivida no campo, a novela "A Aldeia" não deixa dúvidas de que a falta de consciência promove a animalização do homem. Contemporâneo de Tolstói e Hitler, o escritor vivenciou momentos trágicos da história humana, em nível coletivo e individual, como na I Guerra Mundial, em que ficava inconformado com a convocação do povo, que, segundo ele, não compreendia ser mero sacrifício.

Durante a Guerra Civil que eclodiu na União Soviética logo depois da Revolução de 1917, Búnin testemunhou o crescimento da brutalidade, motivo de este o ex-tolstoísta afirmar não crer mais na raça humana. Após escapar de uma tentativa de assassinato, quando camponeses da propriedade de sua família tentaram atirá-lo ao fogo, o vencedor do Prêmio Púchkin e membro honorário da Academia de Ciências de Petersburgo viu seu prestígio ser corroído aos poucos, pois a censura soviética se fortalecia, e seus textos gradualmente migravam da lista de obras consagradas para a lista de obras proibidas. Búnin também assistiu a ascensão e queda do nazismo durante a II Guerra Mundial, chegando a passar fome em idade avançada. Contentava-se, porém, com o fato de nunca ter colaborado com os jornais alemães, ao contrário de outros escritores russos de emigração.

A crítica não o designa a uma posição inferior à dos grandes nomes da literatura universal, chegando a ser o primeiro escritor russo a ganhar o Prêmio Nobel em 1933, à época, um apátrida acolhido pela França. Com uma vida praticamente sitiada pela violência, não causa espanto que sua obra a contemple, talvez de passagem, mesmo quando escreve sobre o amor, como é o caso das duas novelas “O processo do tenente Ieláguin” e de “Amor de Mítia”, traduzidas magistralmente por Boris Schnaiderman¹. Enquanto na primeira o leitor se depara com um crime passionai feito a pedido da vítima, na segunda Búnin elabora as aflições amorosas da adolescência, que culminam no suicídio. Convém notar que, tal como Mítia, o escritor cogitou seriamente a possibilidade de pôr fim à própria vida para aplacar as dores de um romance interrompido na juventude, o que revela a proximidade com que Búnin vivenciou o tema explorado. Em diversos períodos da sua obra o assunto é retratado com riqueza de imagens e construções, por vezes imperceptíveis em primeira leitura. Em “Ignat”, por exemplo, contemplamos a violência inconsciente e passionai na aldeia. Já em “Orelhas em laço” nos deparamos com uma narrati-

¹ Búnin, Ivan. O processo do tenente Ieláguin. Trad. De Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2016.

Búnin, Ivan. O amor de Mítia. São Paulo: Editora 34, 2016.

va de cunho filosófico, em que Búnin confronta Dostoiévski ao declarar ser o crime apenas resposta a uma necessidade humana. Em “Fim”, o escritor narra o pavor da guerra civil e da partida de Odessa, de maneira escatológica e com grande força visual, recriando seus últimos momentos em solo natal. Esses três contos, também traduzidos, possibilitam a análise dos métodos empregados pelo escritor para problematizar o assunto e, por esse motivo, constituem o corpus desse estudo.

1. Aproximações teóricas do conceito de violência

Inicialmente vale mencionar que um olhar sobre a imagem da violência na literatura pode ser um desafio, já que, conforme afirma o teórico e escritor francês George Bataille, sabemos da possibilidade de sua existência imanente:

A língua comum recusa a expressão da violência, para a qual ela concede um lugar de algo indevido, culpável. Ela a nega, retira toda a razão de sua existência e toda justificativa. Se, no entanto, ela ocorre, se a violência tem seu lugar, isto significa que em alguma parte cometeu-se um erro. (...)

Entretanto, o silêncio não suprime aquilo que a linguagem não pode afirmar. A violência não é menos irreduzível do que a morte. E se a linguagem oculta a aniquilação universal – a obra serena do tempo – somente a língua sofre, ela é limitada, mas não o tempo nem a violência. (...)

A negação racional da violência, vista como inútil e perigosa, não pode suprimir o que nega e, ainda mais, não pode fazer a negação irracional da morte” (BATAILLE, 1987, pp. 185-186)².

Segundo o estudioso, a palavra é capaz de ocultar a violência, mote da célebre frase: “a violência é silenciosa”. Depreende-se o seguinte questionamento: se a violência não possui linguagem própria, então como defini-la no texto literário? Estamos diante desta tarefa paradoxal, embora bastante instigante.

² Nossa tradução, assim como, doravante, as demais citações em língua estrangeira.

Imagens, sons, leituras, falas e toques podem ser violentos, cada um à sua maneira. Há troca de informações através da linguagem visual, corporal, escrita ou falada. Tratam-se de meios elementares através dos quais o homem tem acesso a um conteúdo violento, inerente à forma de transmissão da mensagem.

A palavra é reveladora e criadora. Partindo deste pressuposto, focalizaremos em dois aspectos: num primeiro momento, identificar a forma de a palavra, como significante, revelar seu significado violento. Em seguida, se faz necessário que compreendamos como ela cria o contexto para a discussão da violência, seja aquela baseada no tema abordado ou instrumento de caracterização das personagens. O referido contexto, mais precisamente, é organizado no todo da obra literária e, exatamente por isso, a compreensão da violência neste âmbito adquire níveis de profundidade analítica: assim se pode compreendê-la tanto à luz da obra como tessitura de vocábulos e também como uma obra em seu todo artístico e, por fim, como o contexto de escrita.

Basta que existamos para logo notarmos a violência como um dos muitos traços constituintes da vida real, ou ainda, da essência humana. Graças à verossimilhança, este traço em particular contribui para delinear, por sua vez, o todo de qualquer obra literária, desde que o olhar se direcione para isso.

Se na realidade a violência pode ser percebida nos mais diversos enfoques do relacionamento humano, seja no modo como uma pessoa percebe a si mesma, na maneira que as relações interpessoais se dão ou ainda num sistema qualquer para com seus cidadãos, na literatura isso ocorre da mesma forma. Constrói-se a narrativa a partir de alguém que desempenha seu papel num ato ou processo violento. Falamos do algoz, da vítima, do observador e até do narrador crítico, todas perspectivas fundamentais para a caracterização da violência enquanto tal.

Aqui ela pode ser encontrada nos respectivos níveis que estruturam uma obra: no nível denotativo e, portanto, basilar da composição criativa, ou seja, na escolha dos vocábulos; e no

nível conotativo, que diz respeito tanto a elementos caracterizadores da obra, quanto à problemática direta da violência.

Fruto do trabalho criterioso do escritor, o texto é sempre resultado de sua perspectiva orquestrada. Sua voz, contudo, é emprestada aos participantes da obra: ao narrador em terceira pessoa, que expõe o andamento do enredo; ao narrador-personagem, que cumpre igual função, gozando ainda da liberdade de participar ativamente das ações; ao personagem que fala e pensa, manifestando-se a partir do discurso direto ou indireto livre. Desta forma, a violência é configurada sempre a partir das perspectivas de cada participante, o que, num nível mais profundo, desnuda sua relatividade característica, determinada e restringida pela análise detida dos componentes verbais, já que - violência depende do ponto de vista.

Mas comecemos a levantar a pergunta: como caracterizar o que é violento? Para Hannah Arendt, a violência consiste em um “instrumento de dominação”³ e, portanto, o violento exige “obediência inquestionável” de um outro em dado contexto, como ocorre num assalto ou, ainda, em conflitos armados internacionais. Para Marilena Chauí, a violência pode ser definida “como qualquer ato de força, violação ou brutalidade, seja ele concreto ou moral, contra alguém, algum sentimento, direito ou objeto”⁴. Num primeiro plano, a definição imediata – além da perspectiva adotada para o relato – é a multiplicidade de facetas através das quais ela pode se manifestar. Para Chauí, ela pode ser concreta ou abstrata. A primeira existe sob forma física, ou seja, está presente em atos concretos de agressão, tais como a agressão corporal, a depredação, a destruição e a transgressão de regras. A segunda se manifesta de forma subjetiva, oculta em estados sutis do uso da força, presente em situações e atitudes: uma circunstância social que oprime, reprime, violenta gradualmente, às vezes até de forma quase imperceptível (CHAUÍ, 1998: 33-34). Tal definição nos traz de encontro a Bataille, pois vemos que a palavra pode ocultar a violência apesar de solidamente instituída, como em

³ Arendt, 1994, p. 32.

⁴ Chauí, 1998, pp. 33-34.

sistemas políticos democráticos, porém estruturados na diferença social e no racismo. Este seria o caso da burocracia, por exemplo, que para Hannah Arendt é um dos “mais claramente tirânico de todos”, pois no “domínio do Ninguém” não há como se atribuir responsabilidade nem identificar o inimigo. Para a filósofa, o caráter instrumental é o que distingue a violência do poder, da autoridade ou da força, palavras que poderiam ser lidas como sinônimos. O instrumento com que ela é exercida – de um soco à silenciosa hipocrisia das elites – a diferencia da articulação de um grupo organizado (poder), da energia de movimentos sociais (força) e do reconhecimento inquestionável que ocorre sem persuasão nem coação (autoridade) (1998: 36-37). Para se materializar, a violência precisa justificar e orientar o fim que almeja; sem isso, ela não pode se efetivar. A partir disso, depreende-se que a justificativa de um combate responsável pelo fim da guerra seria a própria guerra. Se nessa medida prenhe de violência vemos a justificação, um fim com vista ao futuro, não vemos, contudo, uma legitimidade, ou seja, o apelo a um fato passado que ampara o emprego da violência. Por esse motivo, Arendt afirma que “a violência pode ser justificável, mas ela nunca será legítima.” (1998:41).

Partindo dessas considerações, passamos à análise de como a violência é retratada no texto literário e o que as suas variações em diferentes épocas têm a dizer ao leitor contemporâneo.

Por refletir o pensamento humano, o texto literário nos leva a concluir que toda e qualquer forma de violência relatada em texto alude à reflexão do homem de sua época acerca do tema. Salientamos que esta reflexão pode ocorrer a partir dos mais diversos pontos de vista: o da vítima, algoz ou testemunha de um ato violento; a visão de uma condição social mais ou menos favorecida ou de um sistema sócio-econômico-político frente a seus cidadãos, prezando pela sua sobrevivência; o de uma cultura que busca manter-se, e assim por diante.

2. A função da violência no texto literário

Cabe aos estudos literários analisar a forma de representação da violência na obra de um dado escritor e quais papéis ela desempenha como elemento textual. Ambas as esferas interagem e se complementam, resultando na revelação do que caracteriza a violência, seja ela um atributo da natureza humana ou um mecanismo do sistema preponderante sobre a vida de pessoas. Como nosso instrumento de trabalho é a palavra, nosso foco de análise será a *imagem da violência*, que pode ser construída de duas formas:

- *explícita*: faz uso da denotação e ocorre no plano do texto como tal;
- *implícita*: não manifestamente declarado, se dá no plano do texto (pelo recurso da ironia, do sarcasmo, do humor negro, da paródia etc.), dos significados e compreensão da obra (em última análise).

Somente a partir da análise formal da obra literária podemos compreender como é composta a imagem da violência e qual é o papel da violência na obra: se ela é mais um traço *caracterizador* (das personagens, espaço, tempo ou da narrativa) ou se ela é o próprio tema da obra, sendo, portanto, um *elemento da estrutura*.

Como elemento caracterizador, ela pode definir os traços:

- *da personagem*: se a violência, concreta ou moral, for relatada como *um componente da personagem* – como uma personagem que gosta da guerra, é excessivamente dominadora ou está sempre na condição de vítima – trata-se de um atributo da mesma. Nestas condições, os relatos de forma declarada e/ou implícita determinam se estamos diante de um caráter afeito ou desafeito à violência, o que, em última análise, nos revela como o indivíduo a vivencia;
- *do espaço*: se a violência concreta for usada como qualificadora do espaço, como um campo de batalha ou de concentração, uma tormenta de neve ou maremoto. Nestes casos os relatos geralmente são colocados de forma declarada, nunca

implícita, o que traz à tona a percepção da personagem frente a situações de total desfavorecimento da sobrevivência humana;

- *do tempo*: se ela, concreta ou moral, for relatada de forma a atribuir o sentido de tempo marcado pela violência, como os tempos de guerra ou de profunda crise econômica (como a época da Depressão Americana ao final dos anos 1920). Nestas condições, predominam relatos concretos e abstratos, de maneira tal que eles interagem mutuamente;

- *da narrativa*: quando a violência, concreta ou moral, é relatada *no âmbito das ações* – como um assassinato ou uma agressão verbal – trata-se de um elemento caracterizador do enredo.

Se a violência, concreta ou moral, relatada de forma declarada ou implícita, for recorrente, ou seja, caracteriza de maneira bastante presente as personagens, o enredo, a ambientação, chegando a ser foco de discussão crítica de personagens ou narrador, que pode até mesmo abordar o tema abertamente. Neste caso, a violência *deixa de desempenhar apenas uma função atributiva para se tornar o princípio organizador do texto*. Ela é percebida neste papel se penetrar em todas as demais constituintes da narrativa, chegando a caracterizar inclusive o espaço e o tempo, já que a discussão acerca do tema só pode ser empreendida se apoiada em seus diversos componentes. Se a obra em sua totalidade está orientada em torno deste tema, ela desempenha *uma função estrutural*, e, para ser compreendida, exige uma análise em nível microscópico do texto literário, isto é, de sua rede de signos e símbolos.

Como já dito, as personagens, o espaço, o tempo e o enredo da narrativa participam na construção da imagem da violência, sendo que a forma de abordagem da violência determina sua função *atributiva* e/ou *da estrutura* da obra. Esta última possibilita identificar qual é a *dialética da violência* através da percepção do escritor, já que ela se encontra problematizada, revelada, em essência, como inevitável – apesar das consequências dolorosas que ocasiona – como um algoz necessário.

3. A violência como traço cultural

O conto “Ignat”, escrito por Ivan Búnin em 1912, desenvolve-se a partir de um narrador observador que discorre sobre Ignat, um pastor de rebanhos de uma herdade russa do início do século XX. A abordagem realista nos dá a conhecer que o protagonista se apaixona e se casa com uma mulher infiel, Liúbka, que – apesar de sua origem camponesa, igual à dele – gozava de posição social mais elevada, graças à sua condição de filha ilegítima de um senhor de terras. Esta diferença entre os protagonistas determina os pontos de tensão da narrativa, na qual acumulam-se as suspeitas de traição e culmina com o assassinato de um de seus parceiros amorosos e o, suposto, de Liúbka, ambos cometidos por Ignat. Búnin constrói um protagonista naturalmente violento, oprimido pela condição social miserável e pela crescente angústia em relação ao amor de Liúbka: ele chora e fustiga as vacas até chegar à carne, atormentado pela severa pobreza, rouba, embriaga-se, ameaça, mata.

Com a esposa ele morara apenas três meses. Logo depois daquela noite de julho, quando de maneira muito inesperada dera-se uma reviravolta em seu destino, Liubka se sentiu grávida – e nunca mais o abandonou o pensamento ruim de que, só por causa disso, ela se casara com ele. Ela dizia que o amava, arranjou para seu pai, um velho doente, o serviço de vaqueiro no pátio senhorial; vestiu-o e o equipou para o exército, com lágrimas o acompanhou. Ele a espancou severamente, farreando, vangloriando-se de que se tornara recruta, vingando-se dela por causa dos senhores. A gravidez não vingou, por causa das pancadas, que ela aguentou como quem merecesse. Quando o mandaram para Vassilkóv, ela frequentemente lhe enviava dinheiro nas cartas, estas, escrevia com carinho, tratando-o por “senhor”. Mas ele não acreditava em nenhuma palavra dela, vivia angustiado em uma tormenta constante, no ciúme, na invenção dos mais terríveis castigos para as supostas traições. (BÚNIN, 2014: 46-47)

O trecho sumariza a sistematização de uma violência explícita, que, se fosse natural, não ocorreria isolada do sofrimento

que a motivasse e a legitimasse aos olhos do assassino. Ela se estabelece como forma de comunicação com o meio, consiste em uma linguagem que expressa o estado de descontentamento em que o indivíduo se encontra, revela uma relação desarmoniosa com o ambiente que o abriga, caracterizando as personagens e o momento pré-revolucionário. Através da violência o inconsciente Ignat atua no mundo. Como representante da classe social dos camponeses, Ignat é o expoente de uma consciência coletiva – a mesma que, revoltada com suas condições de vida, posteriormente protagoniza a Revolução Russa de 1917. Ele mata *Liubka*, ou seja, amor, em russo, o oponente clássico da violência. O amor figura como estruturador da harmonia, promotor do bem comum e cria a existência cheia de bem-estar: “(...) somente o amor e o arrependimento, que levam à ressurreição, podem originar a ordem e a harmonia” (MELETÍNSKI, 2002: 224). Sua morte simboliza que não há espaço para harmonia no contexto retratado, oferecendo salvo conduto para que a violência substitua o papel, geralmente desempenhado pelo amor. Ao retratar Ignat a matar por amor, Búnin traz aos nossos olhos a lógica inversa, pois o amor justifica a violência.

- É quaresma e nós enchendo a pança... – Depois de calar por instantes, acrescentou com desatenção: - De qualquer jeito a gente vai queimar tudo junto no inferno, mesmo.

- Isso por causa de quê? – perguntou o negociante.

- De tudo. Nosso lugar é no inferno. Os velhos falam que de qualquer jeito mujique não vira santo. Isso é coisa pra bispo, pra arquiandrita (BÚNIN, 2014: 64-63).

A fala de *Liubka* não apenas revela a condição hereditária de subalternidade à qual os camponeses estavam fadados, já que só poderiam ser bispos e arquiandritas pessoas da nobreza ou da aristocracia russas. Sua visão de mundo não enxerga salvação às pessoas de sua classe e os destina ao sofrimento eterno e inevitável, representado pela ideia do inferno. Em outras palavras, se tudo acabará lá mesmo, não há razões para não pecar.

Escrito em 1912, ou seja, cinco anos antes da Revolução Russa, o conto constrói a imagem da violência implícita, já fer-

mentando à época. Ela caracteriza a consciência e o estado de espírito coletivo de revolta, insatisfação e, sobretudo, de falta de perspectivas para o campesinato. Trata-se de um epos prenhe de violência, bastante vivo sob a abordagem aparentemente neutra do realismo. Esse estado geral, coletivo, como a própria história provou, resultaria em um dos conflitos mais violentos da história, a Guerra Civil Russa.

Resta colocar que, no nível da escritura, a violência é retratada através da objetividade, que busca mimetizar a realidade do homem do campo, qualificada pela isenção e distanciamento da narrativa. Embora haja o relato denotativo da violência concreta, a distância narrativa resulta no discurso silencioso de uma violência ainda mais forte que o ato violento em si, como considerava Bataille. Se por um lado essa característica do texto suprime essa violência, por outro, paradoxalmente, acaba por fortalecê-la, já que, aqui, ela pulsa vigorosamente.

4. A paródia agressiva e a violência orgânica

Outro tipo de imagem da violência apresenta-se no conto “Orelhas em laço”, escrito em 1916, que confronta a obra de Fiódor Dostoiévski⁵, *Crime e Castigo*. Aqui nos deparamos, segundo o teórico russo Iúri Tiniánov, (1977: 284-310) com o mais tradicional tipo de hipertextualidade: a paródia, uma elaboração secundária da estrutura do texto de origem, no caso, o conhecido romance, com objetivos jocosos. Neste tipo de inter-relação, ela pode ser o objetivo em si ou pode ser, segundo uma observação profunda de Tiniánov, o caso da “paródia agressiva”. Mas, em ambos os casos, a desautomatização da estrutura original acontece distanciadamente. A “paródia agressiva” é o mais importante meio da força dinâmica da evolução literária.

Sokolôvitch, um nobre que se dizia marinheiro, é um assassino que mata por prazer. Contraopondo-se a Raskôlnikov, pro-

⁵ Vide ELISSÊIEV, N. L. Búnin i Dostoiévski. In: AVERINA, B., RINIKERA, K., STEPANOVA, K. (org.) Ivan Búnin: Pro et Contra. São Petersburgo: Rússki Khristiánski Gumanitárni Institut, 2003. p. 694-699.

tagonista de *Crime e Castigo*, ele defende que os assassinos não matariam impulsionados por uma ideia, mas sim, pelo simples desejo de matar. Esta vontade seria tão visceralmente humana que a própria sociedade a institucionalizaria, daí a sua bandeira: “chega de escrever sobre o crime com castigos, está na hora de escrever sobre o crime sem qualquer castigo” (BÚNIN, 2014: 77). Segundo ele, a satisfação do desejo de matar só acarretaria o sentimento de bem-estar pela sua realização, mas não o “tormento da consciência”, como ocorre com Raskôlnikov. Como demonstra o excerto a seguir, o conto levanta um traço de perversão:

 Todos os livros humanos – todos estes mitos, epos, bilinas, histórias, dramas, romances – todos estão cheios destas mesmas anotações, e quem é que se assusta por causa deles? Cada moleque esquece da vida lendo Kuper, no qual só fazem arrancar escalpos, cada colegial estuda que os tzares assírios forravam as paredes dos muros de suas cidades com a pele de prisioneiros, cada pastor sabe que, na Bíblia, a palavra “matou” é empregada mais de mil vezes e, em grande parte, com a maior vanglória e gratidão ao criador pelo ato perpetrado (BÚNIN, 2014:78).

Cabe aqui mencionar que o conto foi escrito enquanto efervescia o positivismo, forte influência da literatura europeia do final do século XIX com o culto à ciência. Búnin retrata um assassino fisicamente desproporcional, retomando a ideia do atavismo como traço determinante de personalidades violentas e anormais, defendida na época por Lombroso⁶. Embora o progresso científico tenha refutado Lombroso, o conto ainda está entre os mais admiráveis de Búnin pela forma como a narrativa está construída. Hoje podemos ver em Sokolôvitch a metáfora de um sádico.

 Os gorilas de verdade ainda não tinham nem estes tzares assírios, nem os césaes, nem as inquisições, nem o descobrimento da América, nem reis, que assinavam sentenças de morte com um charuto na boca, nem inventores de submarinos, que matam de uma vez alguns milhares de pessoas, nem Robespierres, nem Jacks Estripadores... O que o senhor

⁶ Apenas quatro décadas antes da publicação de *Orelhas em laço*, em 1876, o médico italiano Cesare Lombroso publicou “L’Uomo Delinquente”, defendendo cientificamente a frenologia.

acha, Liêvtchenko – perguntou ele, novamente levantando os olhos severos aos marinheiros – que todos estes senhores se martirizavam com suplícios de Caim ou Raskólnikov? Martirizavam-se todos os assassinos dos tiranos, opressores, inscritos com letras de ouro nas assim chamadas tábuas da história? Os senhores se martirizam quando lêem que os turcos abateram mais cem mil armênios, que os alemães intoxicam poços com bacilos pestilentos, que as trincheiras estão atulhadas de cadáveres putrefeitos, que os aviadores de guerra lançam bombas em Nazaré? Uma Londres ou Paris se martiriza, sendo construída sobre ossos humanos e que floresce na mais furiosa e habitual crueldade em relação ao, assim chamado, próximo? (BÚNIN, 2014: 78-79)

No trecho, o protagonista defende e chega a ironizar que nem mesmo a religião é capaz de conter os impulsos atávicos humanos, vindos dos “gorilas” e chegando à civilização humana. Vemos aqui a violência como instrumento dos progresso e poder, mas também de cunho fisiológico, traço talvez ainda embrionário em “Ignat”, que Búnin parece ter desenvolvido às vésperas da Revolução. No âmbito das explicações biológicas para a violência, encontramos Arendt comparando a agressividade ao impulso sexual, já que ambas permitem a perpetuação da espécie. Aquela, contudo, por ter sido racionalizada e recalçada, teria perdido sua função de autopreservação e se tornado “irracional”, “razão pelas quais os homens podem ser mais bestiais que os animais” (1998: 46).

Criado para cumprir a função de agredir à obra e às ideias de Dostoiévski, o escritor criticava a previsibilidade das obras do romancista. Búnin dizia ser necessário explorar uma nova faceta humana, a que permite o “crime sem nenhum castigo”. Ao interpretar este conto em particular à luz da postura competitiva de Búnin em relação aos clássicos, Iúri Lotman (1997:731) indica ser esta a inovação do escritor:

Não é por acaso que ele atribuiu a Dostoiévski, provavelmente, o único pecado que o autor de *Irmãos Karamázov* não teve – o racionalismo. (...) Exatamente nesta perspectiva que se descobre o Búnin-inovador, que deseja ser continuador da grande tradição clássica na época do Modernismo, mas com o objetivo de reescrever toda esta tradição outra vez. (Lotman, 1997:730-731).

As armas que Búnin usa para defender essas ideias contraditórias são as palavras, sustentando o conto e desferindo golpes contra o romance: “só um Raskólnikov, ao que se verifica, se martiriza, e só unicamente por causa da própria anemia e pela vontade de seu escritor ruim, que enfia Cristo em toda a sua literatura folhetinesca (BÚNIN, 2014: 79)”.

Essa diferença de pontos de vista bastaria para justificar a tentativa de reconstrução da estrutura do texto original, baseada na paródia de Búnin. Entretanto, há que se mencionar que outro elemento, desta vez biográfico, possa ter contribuído para a aversão pelo grande romancista, segundo aponta Bowie:

Mas a essência do ódio exaltado de Búnin contra Dostoiévski pode estar em sua alma de maneira ainda mais profunda, do que qualquer de motivo já mencionado. A essência, no meu ponto de vista, consiste no fato de que, às vezes ele olhava para sua obra e para sua vida e lá via Dostoiévski, ele olhava para o espelho e via nele Fiódor Mikháilovitch, e isso o enfurecia tanto, que ele queria fazer o que muitos personagens de Dostoiévski faziam: cuspir por despeito (BOWIE, 2003: 701).

5. Imagem da violência e contexto histórico

A obra de Búnin enriqueceu-se de novos temas com as mudanças sociais e políticas trazidas pela Revolução Russa de 1917. Se antes o escritor explorava a figura do mujique, a natureza e temas, como o amor e a existência, agora ele discorre amplamente sobre a tensão pré-revolucionária, a transformação da Rússia em União Soviética, e vê neste uma fonte farta, abordada profundamente em diversos escritos. Crítico feroz da forma como as mudanças revolucionárias foram empreendidas, ele emigra para a França, onde passa a residir em Paris e continua sua atividade literária. Búnin passa a publicar em jornais de emigrados russos e conquista cada vez mais êxito pela sua produção, que é editada em russo na Europa e depois amplamente traduzida.

Em 1919, publica-se a obra *Dias Malditos*⁷, considerada um importante documento histórico-literário. Narra-se a Revolução Russa sob forma de diário, escrito a partir dos olhos de um escritor perseguido: o cotidiano dos dias do terror vermelho em Odessa, repletos da brutalidade que marcou o período. Iúri Máltsev a considera como uma categoria complementar dos contos e poesias de Búnin:

Desde os primeiros dias ele também não concebeu a revolução de fevereiro de maneira propriamente estilística. (...) O mundo soviético era-lhe um antimundo organicamente inaceitável, ele não podia escrever sobre ela em sua prosa, cuja matéria artística não reconhecia a antimatéria da existência soviética. É muito interessante comparar com o processo criativo que nós observamos junto aos nossos novos escritores, que também não aceitam o mundo soviético, mas que ao mesmo tempo estão completamente imersos nele, o retratando. Búnin preenche as lacunas de sua prosa na publicística (MÁLTSEV, 2003: 715).

Ante a essa postura do escritor, a censura soviética o proíbe. Na URSS, ele passa a ser visto como uma figura distante, um escritor ultrapassado que se exilara, abandonando a luta pela construção de um novo país, e cai gradativamente no esquecimento. Sobre isso, Maltsev comenta: “recordo que, naquela época, Varlam Chalámov teve sua pena aumentada no campo de concentração por se atrever a denominar Búnin de grande escritor russo” (MÁLTSEV, 2003: 717).

Suas obras somente voltaram a ser editadas em meados de 1960, porém trechos sobre a violência na Revolução foram cortados e muitos escritos foram excluídos de suas coletâneas. Apenas durante a Perestróika e Glasnost, na segunda metade da década de 1980, foi possível sua publicação integral, que chegou à Rússia acompanhada por um ar de revelação.

Vale aqui uma digressão pertinente: devemos notar que a proibição de Búnin constitui um esforço, por parte da censura soviética, de tentar negar a violência em suas próprias instituições. Assim a censura se apresenta como manifestação

⁷ Vide BÚNIN, I. Okaianie Dni. Vospominania. Stati. (Dias Malditos. Recordações. Artigos.). Moscou: Soviétski Pissátel, 1990. No que se refere à literatura de testemunho, o livro é tido como uma obra-prima da época.

exemplar de violência, pois é responsável por negar a existência das palavras na consciência dos cidadãos. Ela responde por ajustar a realidade a um país ideal, muito embora ele seja bastante distinto desta idealização. Neste âmbito, a palavra tem papel fundamental, pois ao nomear seu objeto, garante sua existência. A tentativa de emudecer aquele que fala se traduz em um empenho arbitrário de anular a existência da violência do Estado soviético, particularmente durante a sua formação. Trata-se do poder de elaborar um discurso próprio para justificar e legitimar a crueldade.

O filósofo Jacques Derrida (1973) aponta para a violência contra a palavra como forma de negação e validação da existência do objeto. Citando Claude Lévi-Strauss, ele comenta o fato de, durante o processo de colonização, a proibição de nomes próprios na fala ser vista como necessária para se negar aos índios uma identidade e vestir a do colonizador. A única ferramenta de Lévi-Strauss para identificar os indígenas eram apelidos ou nomes portugueses, cujo uso validava progressivamente o domínio desta cultura.

Mas, acima de tudo, como recusar a prática da escritura em geral a uma sociedade capaz de obliterar o próprio, isto é, a uma sociedade violenta? Pois a escritura, a obliteração do próprio classificado no jogo da diferença, é a violência originária mesma: pura impossibilidade do 'ponto vocativo', impossível pureza do ponto de vocação. [...] A morte da denominação absolutamente própria, reconhecendo numa linguagem o outro como outro puro, invocando-o como o que é, é a morte do idioma puro, reservado ao único. (DERRIDA, 1973: 136)

Tanto a anulação daquilo que é fato e existe, em que consiste a proibição do nome, quanto a tentativa de violar tal proibição são chamadas por Derrida de guerra (DERRIDA, 1973: 140). Estes mesmos elementos compõem o "estado de guerra" em que se deu a Revolução e contra o qual Búnin foi ativo combatente. Paradoxalmente, a obliteração "constitui legibilidade originária daquilo mesmo que ela rasura" (DERRIDA, 1973: 134), o que se oficializou, completamente, setenta décadas depois da proibição de Búnin na URSS, com publicações integrais.

Entre a censura e a liberdade, Búnin elegeu a última, dei-

xando o país, em que a liberdade se restringia cada vez mais. No conto “Fim” ele relata sua partida, em 1921, descrevendo o navio francês, que levava os refugiados. Sob o pano de fundo de disparos de canhão e mortos nas ruas, os bolcheviques tomaram a cidade no mesmo dia, o conto narra uma travessia marítima em meio à terrível nevasca, que colocava em risco a vida dos passageiros. Enfatiza-se a conscientização do que realmente ficava para trás, numa busca incessante de tentar nomear os sentimentos da partida indesejada, de aquilatar o valor do abandonado de forma voluntária, porém inevitável, a partir do que Búnin conclui: “é o fim – da Rússia, e também de tudo, também o fim de toda a minha vida anterior” (BÚNIN, 2014: 108).

A partir do ponto de vista dos emigrados, a Revolução Russa é vista como a violência em mais alto grau: ela impunha aos exilados a distância da pátria, a pulverização da identidade de um povo, o fim de um mundo identificado e harmônico, que deixa de existir a partir do nascimento da URSS. Na percepção da emigração, a perseguição do terror vermelho e a Revolução tinham proporções bíblicas, senão absolutas.

Três quartos das pessoas que se amontoavam no Patras já haviam experimentado uma quantidade inumerável e inverossímil de perdas e desgraças, de perigos mortais, de coincidências absurdas, de martírios de todas as transportes e lutas com todos os impedimentos, os mais extremos sacrifícios da imundície, do cansaço corporal e espiritual. Agora, tendo gasto a última nesga do bem-estar humano, perdido aos poucos uns aos outros, esquecido quaisquer merecimentos do homem, carregando em si, sedentos, a última mala, eles escapavam para este último limite, sob a proteção dos seres felizes, chamados franceses, distantes de todos os seus sofrimentos, e, por isso, orgulhosos em segredo, e estes franceses permitiram-lhes escapar da última morte, naquilo, débil e apertado, que se chamava Patras, e que naquela noite de inverno partiu com toda a sua gentalha ao encontro da noite escura de inverno, em direção ao vazio e à vastidão do mar sombrio e invernal. O que toda esta gentalha devia sentir? Com o que todos estes que se amontoavam no Patras podiam contar, com algo absolutamente enigmático que os esperava em algum lugar, em Istambul, em Chipre, nos Bál-

cãs? Mas, entretanto, cada um deles tinham esperança de algo, vivam de algo, alegravam-se com algo e de forma alguma pensavam naquele terrível percurso marítimo naquela terrível noite de inverno e bastaria este único pensamento sóbrio para pânico total e desespero. Por misericórdia divina, é justamente a sobriedade que falta aos homens nos momentos mais fatais de suas vidas. O homem, nestes momentos, mergulha num embotador salvador (BÚNIN, 2014:100-101).

A violência externa, representada pela Guerra Civil Russa, assume sua proporção interna e reverbera dentro da personagem. Vemos aqui como o homem lida com a violência no contexto histórico, a guerra, aquela que não só possui uma “imprevisibilidade onipotente” (ARENDR, 1998:14) como também infecta as estruturas garantidoras da civilização e cuja cicatriz atravessa gerações.

Com essas proporções, a violência aqui se torna o eixo da narrativa e, portanto, estrutural. O olhar do narrador oscila com o da vítima inconformada e diante da morte iminente, inseridos ambos num contexto de violência física externa, cria efeitos semelhantes aos de uma caixa-acústica a reverberar o pavor de maneira incessante. Tudo repercute tão intensamente dentro e fora das personagens que o leitor é levado a um tempo e espaço de violência, ao tempo da Guerra Civil Russa e das perdas consequentes; ao espaço que é o cenário destas ocorrências e à violência personificada:

Nos vidros negros, os respingos voavam em bâtegas, a neve úmida e branca grudava, o vento soprava e assoviava com força, enquanto sua respiração fria, ora ou outra, sentia-se no ar esfumaçado, quente e fétido do refeitório baixo, o qual, não obstante, orgulhava-se do aconchego, que tão primitivamente anseia o coração humano, ainda recordador dos terrores da vida remota, dos tempos das cavernas, das palafitas” (BÚNIN, 1966: 64).

O conto se organiza de tal maneira que todas as suas ações convergem para a criação da imagem da violência, assim como todas as caracterizações. Elas partem da vítima para o algoz e vice-versa, da condição de impotência, da constatação de mudanças involuntárias e definitivas, de uma incerteza aguda quanto ao futuro. O uso da imagem da arca de Noé ilus-

tra de modo eficaz esta imagem, remetendo-nos ao caos dos primórdios da existência humana, à ideia do fim dos tempos e da humanidade, representada pelo Dilúvio. É o jogo do caos sobre a ordem:

Pelos subúrbios, em torno das estações de trem e nas ruas de gelidez absolutamente espicaçante, em torno dos correios e do banco estatal, onde nas calçadas jaziam já os mortos, e um estalido ora ou outra se elevava, ou uma rajada de espingarda ou uma metralhadora, que disparava às pressas, intermitente.

(...) A maioria gemia, se afligia – com esforço, com gritos de dor, expelia de si toda a alma, deitada no sofá, no chão, ou precipitada, caindo e tropeçando, saía correndo do refeitório. Ora aqui, ora ali, ela jorrava de forma asquerosa em alguém, enquanto os que saíam batiam a porta, e o frio úmido começou a se misturar com o fedor ácido de vômito. Já não era mais possível nem andar, nem ficar em pé, era necessário sair às pressas, sentar era apoiar as costas na poltrona, na parede, e os pés na mesa, nas malas (BÚNIN, 2014: 97,105).

6. Considerações finais

Outro conto construído em bases semelhantes é “O hino vermelho”, escrito em 1920, que consiste em um relato testemunhal. Ao contrário das anteriores, a linguagem utilizada é permeada pela agressividade do narrador e o ódio pelos soldados do exército vermelho. Trata-se de um relato apoiado em um acontecimento verídico, testemunhado por um oficial russo que relata sua história a Búnin, que a coloca no papel.

A pequena história se ambienta numa prisão de guerrilhas em plena Revolução, onde três marinheiros do Exército Vermelho estão aprisionados com oficiais do Exército Branco. Enquanto estes observam; aqueles, presos por assassinato, comem, fumam, cantam e bebem. A construção os define a partir da satisfação exagerada das próprias necessidades fisiológicas, como a fome e a sede:

E, depois de encherem a cara, de se empanurrarem, de fumarem até se empanzinar, soluçando por causa da cheia satisfação, se largam nas tarimbas, e começaram a jogar

cartas sobre um casaco estendido de pele de ovelha branca, obviamente arrancado dos ombros de algum oficial. (BÚNIN, 2000: 368-369).

Fica explícita a relação violenta entre os oficiais brancos e os marinheiros vermelhos, que se comportam de maneira provocadora, mas nem uma única palavra é trocada entre eles, evidência da presença muda da violência. A voz do narrador, contudo, deixa devidamente estabelecida a violência que caracteriza a narrativa. Concluimos a partir de um dos recursos, a trágica ironia do discurso indireto livre, que, ao dar voz à ideologia comunista, caracteriza os marinheiros: “(...) trouxeram até nós, numa noite belíssima, três marinheiros, três ‘combatentes do imperialismo, capitalismo e da contra-revolução’, ou seja, que serviam no regimento de Tarasch do Exército Vermelho” (BÚNIN, 2000: 368). Antes silenciada pela palavra, a violência é revestida por ela para desvelar a voz do autor, o que pode ser percebido pelo tom da narrativa:

Aquilo me lembrou as águias de ouro do brasão, que arrancaram com tamanha fúria por toda a Rússia, dos palácios, dos locais de trabalho, no inolvidável março de dezessete... Lembrei-me das salas palacianas com cornijas de ouro, repletas de sujeira, fumaça, soldados, trabalhadores que, cobiosos, mordiscavam sementinhas de girassol e seguiam tudo com olhos entrefechados, que escutavam com atenção todo o tempo como se fosse sempre a mesma figura desca-beçada que gesticulava com as mãozinhas pequenas no tablado distante, em meio a colunas de mármore... Lembrei-me do salão nu, como um galpão, cheio de pegadas de lama, de cuspes, que servia para as *tcheresvitchaek*⁸ que eu havia visto, onde os *tchekisti*⁹ se reuniam em cadeiras de ouro – não é a toa que o ouro é considerado o símbolo do poder e da força! – e um atrás do outro davam vistos em sentenças de morte “na ordem de instauração da vida do terror vermelho”. (BÚNIN, 2000: 369)

O espaço da prisão e o tempo da Guerra Civil são modelos absolutos para a criação da imagem da violência, que se estende ao quadro geral do processo da Revolução Russa. Tudo está caracterizado pela agressiva relação de afronta, ameaça,

8 Reunião extraordinária dos bolcheviques

9 Participantes do comitê extraordinário

tentativa de destruir tudo o que parece reacionário. Assim, a iconoclastia reflete a tentativa de aniquilar a história, a cultura e a identidade pré-revolucionárias.

Na ausência desta força equilibradora, falta ao homem o que o diferencia dos animais, resultando na violência como única forma possível e compreensível de existência. A satisfação das necessidades fisiológicas, assunto abordado em “Ignat” a partir da satisfação sexual da personagem principal, não são capazes, portanto, de deter uma inclinação natural à violência, que segundo a visão de Ivan Búnin é intrínseca à essência humana. Aqui estamos diante de uma ambientação resultante desta ausência de limites, deste mundo onde prevalece o caos absoluto sem hipótese de ordem (MELETÍNSKI, 2002: 50, 179), muito embora a narrativa esteja circunscrita à cadeia. Assim ela está impregnada desta violência, que desempenha caracteriza o texto e sua estrutura.

Fecha-se aqui a imagem da violência, eleita nestas condições como a única comunicável, num cenário em que as ocorrências se dão à flor da pele. Ela explode com fúria a partir de todos os envolvidos – vítima, algoz e observador – como manifestação do sofrimento daqueles incapazes de suportar as condições a que estão submetidos, estejam estes a buscar a manutenção de um estado de força, mudança ou apenas massacrados pela violência. No contexto-limite da dor, aquilo que domestica a agressividade nata do ser humano é massacrado, restando apenas sua própria reação a isso. Essa é a gênese da linguagem da violência, de acordo com o estudo aqui realizado. Quando todos se encontram sob o poder de algo maior e intransponível, a violência é a única suficientemente forte para dar a conhecer a sua mensagem ao outro e ao meio.

Referências bibliográficas

ARENDDT, H. Sobre a violência. Rio de Janeiro, Relume Dumará: 1994.

BATAILLE, G. Œuvres Complète. Paris: NRF Gallimard, 1987, vol. X. pp. 185-186: Sade et l’homme normal.

BOWIE, R. Dostoiévski i “dostoiévshina” v proizvediéniakh i jízni Búnina (Dostoiévski e o “dostoiévskiano” na obra e vida de Búnin). In: AVERINA, B., RINIKERA, K., STEPANOVA, K. (org.) Ivan Búnin: Pro et Contra. São Petersburgo: Rússki Khristiánski Gumanitárni Institut, 2003. pp. 700-713.

BÚNIN, I. Sobránie Sotchinéni (Obras reunidas). Moscou: Moskóvski rabótchi, 2000, vol. VIII. pp. 368-370: Krásnii Gimn (O hino vermelho).

-----Contos escolhidos. (Tradução, seleção e prefácio Márcia Pileggi Vinha). São Paulo: Amarilys, 2014.

CHAUÍ, M. Ética e violência. Teoria & Debate, Ano 11, no 39, pp. 32-41, out/nov/dez 1998, São Paulo, Fundação Perseu Abramo.

DERRIDA, J. Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 1973. pp. 125-172: A violência da letra: de Lévi-Strauss a Rousseau.

ELISSÊIEV, N. L. Búnin i Dostoiévski. In: AVERINA, B., RINIKERA, K., STEPANOVA, K. (org.) Ivan Búnin: Pro et Contra. São Petersburgo: Rússki Khristiánski Gumanitárni Institut, 2003. pp. 694-699.

LOTMAN, Iu. O rússkoi literatúre. São Petersburgo: Iskústvo-SPB, 1997. pp. 730-742: Dva ústnikh rasskáza Búnina - k probléme “Búnin i Dostoiévski” (Dois contos orais de Búnin – para o problema “Búnin e Dostoiévski”).

MÁLTSEV, Iu. Zabítie publicátsii Búnina (As publicações esquecidas de Búnin). In: AVERINA, B., RINIKERA, K., STEPANOVA, K. (org.) Ivan Búnin: Pro et Contra. São Petersburgo: Rússki Khristiánski Gumanitárni Institut, 2003. pp. 714-730

MELETÍNSKI, E. Os arquétipos literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

TINIÁNOV, Iu. Poétika. Istória literaturi. Kino. Moscou: Iskústvo, 1977. pp. 284-310: O paródii (Sobre a paródia).

Recebido: em 22/03/2020

Aceito: em 13/05/2020

Publicado: em junho de 2020