



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

Chalámov e Tchékhev: a distância certa para narrar

Shalamov and Chekhov: the right distance to narrate

Autor: Joaquim Ferreira Mendes Neto
Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Edição: RUS Vol. 13. Nº 22
Publicação: Agosto de 2022
Recebido: 24/05/2022
Aceito: 30/06/2022

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2022.198166>

MENDES NETO, Joaquim Ferreira.
Chalámov e Tchekhov: a distância certa para narrar.
RUS, São Paulo, v. 13, n. 22, 2022, pp. 206-221



Chalámov e Tchekhov: a distância certa para narrar

Joaquim Ferreira Mendes Neto*

Resumo: Os *Contos de Kolimá* são considerados a obra máxima de Varlam Chalámov. Partindo de diálogos do escritor com *A ilha de Sacalina*, de Anton Tchekhov, e da leitura de Chalámov da prosa do século XIX, este artigo procura discutir alguns elementos formais do seu texto literário, tendo em vista a proposta de uma nova prosa do autor, a única possível para representar a experiência nos campos stalinistas. Na segunda parte, analisa-se duas narrativas, de Tchekhov e de Chalámov, com o foco nos narradores de seus contos e seus pontos de vista sobre as personagens. Além disso, busca-se mostrar, por meio da análise, que a experiência de Chalámov como testemunha do Gulag modifica estruturas narrativas em nome da representação literária.

Abstract: The *Tales of Kolyma* are considered Varlam Shalamov's greatest work. Based on the writer's dialogue with Anton Chekhov's *Sakhalin Island* and on Shalamov's reading of 19th century prose, this article discusses some formal elements of Shalamov's literary text with a view to presenting the new prose of the author, as the only possible way to represent the experience of the Stalinist camps. In the second part, two narratives, by Chekhov and Chalamov, are analyzed, focusing on the narrators of their stories and their points of view on the characters. In addition, the analysis seeks to show how Shalamov's experience as a witness to the Gulag modifies narrative structures in the name of literary representation.

Palavras-chave: *Contos de Kolimá*; Literatura do Gulag; Crítica humanista; Nova prosa

Keywords: *Tales of Kolyma*; Gulag literature; Humanist criticism; New prose

Varlam Chalámov: diálogo, tradição e a nova prosa

S

em dúvida, os *blatares*¹ são uma das grandes preocupações dos prisioneiros políticos no Gulag. Os estudos de Varlam Chalámov (1907-1982) nos *Ensaios sobre o mundo do crime* provam a insistência do autor em retratar esse grupo social como o conheceu em Kolimá. Em “A propósito de um equívoco da literatura”, o autor recorre a nomes da literatura mundial e russa para concluir que “o mundo do crime permanece, desde os tempos de Gutemberg até nossos dias, um livro fechado a sete selos, tanto para autores, quanto para leitores”.² Para Chalámov, todos os escritores “que abordaram esse seriíssimo tema trataram-no levemente”,³ sob uma espécie de sedução pelo discurso desse grupo. Para descrevê-lo, Chalámov mobiliza uma discussão que vai além da representação do mundo do crime na literatura russa.

Seu diálogo inicial é com *Os miseráveis*, de Victor Hugo, romance com preocupações sociais, mas que acabou contribuindo com a visão romântica do mundo do crime; “o apelido ‘Jean Valjean’”, escreve Chalámov, “existe até hoje entre os bandidos”.⁴ Já em “Na fé”, conto que abre esse conflito no primeiro ciclo de Kolimá, o baralho, “confeccionado com singular rapidez por mestres nesse negócio”, é feito “a partir de

* Mestrando no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Graduado em Letras com habilitação em Russo pela mesma instituição. Pesquisa: “Sob as leis do diabo: ‘escola negativa’ e a formação pelo mal em Contos de Kolimá, de Varlam Chalámov”, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). <http://lattes.cnpq.br/1647071140137521>; <https://orcid.org/0000-0003-1019-1376>; micromegas@hotmail.com

1 *Blatares*: presos comuns que seguem as leis da bandidagem no Gulag.

2 CHALÁMOV, Varlam. *Ensaios sobre o mundo do crime*. São Paulo: Editora 34, 2016a, p. 14.

3 CHALÁMOV, 2016a, p. 14.

4 CHALÁMOV, 2016a, p. 7

um volumezinho de Victor Hugo”.⁵ O motivo do jogo de cartas, evocado pela frase de abertura de “A dama de espadas” e agora o principal passatempo dos *blatares* na prisão, aparece como um símbolo que rebaixa o século de Aleksandr Púchkin e caracteriza o universo social da bandidagem. Outro grande nome da literatura do século XIX, Nikolai Gógol, tem a silhueta grafada em uma cigarreira que é objeto de aposta nas jogatinas. Como moeda de troca dos jogos *blatares* estará um suéter de lã roubado do corpo esfaqueado do companheiro de trabalho do narrador, repetindo à maneira de Kolimá parte da trama de “O capote”. O jogo não só simboliza vida e morte nas relações entre os *fráieres* e os *blatares* como também revela a característica teatral dos criminosos comuns, que, segundo Chalámov, “brincam de guerra, encenam espetáculos de guerra, mas derramam sangue de verdade”.⁶

Depois de Hugo, Chalámov conclui que Dostoiévski também não conheceu criminosos como os do Gulag. O mundo do crime do *katorga* retratado por ele soa inverossímil ao escritor soviético: “Os personagens encarcerados de *Recordações da casa dos mortos*”, diz ele, “são pessoas tão ocasionais no crime quanto o próprio Aleksandr Petróvitch Goriantchikov”.⁷ Anton Tchekhov teria se deparado com esse grupo quando esteve na Ilha de Sacalina, extremo oriente siberiano, mas ele não pôde “mais que abrir os braços, sorrir tristonho e apontar esse mundo com um gesto doce, mas insistente. Também ele o conheceu por Hugo”.⁸ De fato, a presença de Púchkin e Gógol na abertura da epopeia de Chalámov parece dialogar com as primeiras impressões de Tchekhov durante sua viagem. Quando está próximo da ilha de Sacalina, o autor relata o encontro com contrabandistas orgulhosos, com histórias sobre assassina- tos; “o tempo todo me parecia”, escreve ele, “que nosso modo de vida russo é completamente estranho aos habitantes do Amur, que Púchkin e Gógol são incompreensíveis ali e, por isso, são

5 CHALÁMOV, Varlam. *Contos de Kolimá*. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 26.

6 CHALÁMOV, Varlam. *A ressurreição do Lariço*. São Paulo: Editora 34, 2016b, p. 112.

7 CHALÁMOV, 2016a, p. 9.

8 CHALÁMOV, 2016a, p. 11.

desnecessários”.⁹ Parte da atmosfera do espaço dos forçados já contaminava o olhar de Tchekhov naquele momento. No início de julho de 1890, a bordo do navio, Tchekhov inicia assim seu relato de viagem:

Aqui, o rio Amur é muito largo, o mar fica só a 27 verstas; o local é majestoso e bonito, mas as lembranças do passado dessa região, os relatos dos companheiros sobre o inverno atroz e sobre os não menos atroz costumes locais, a proximidade dos trabalhos forçados e o próprio aspecto da cidade desolada, deserta, tiram completamente a vontade de admirar a paisagem.¹⁰

Escrito entre 1891 e 1894, o início de *A ilha de Sacalina* revela a contradição do espaço por Tchekhov, que rapidamente contamina a paisagem exuberante do extremo oriente com a memória do local que abriga aqueles que foram varridos do continente. Tchekhov não foi a Sacalina nas condições de Chalámov, mas como um pesquisador, para chamar a atenção para a vida oculta daqueles cujo destino só se conhecia de ouvia falar. Mas sua viagem também transformou sua prosa; “depois de Sacalina”, diz Chalámov, Tchekhov “não escreveu um único conto engraçado”.¹¹ A ilha de Sacalina daria ao período soviético a dicotomia “ilha” e “continente” ou “ilha” e “Terra Grande”, um famoso par de topônimos para se referir a regiões do Gulag. Em *A ressurreição do lariço*, Chalámov explica a sua origem:

[...] as partes centrais da Rússia eram chamadas de “continente”, apesar de Kolimá não ser uma ilha, mas uma região da península de Tchukotchka: o linguajar de Sacalina, o despacho de pessoas em barcos, uma viagem marítima que durava dias, tudo isso criava a ilusão de uma ilha. Só que, psicologicamente, estava longe de parecer uma ilusão. Kolimá era uma ilha. Saindo de lá, retornávamos ao “continente”, a “Terra Grande”.¹²

9 TCHEKHOV, ANTON. *A ilha de Sacalina*. São Paulo: Todavia, 2018, p. 17.

10 Ibid. p. 15.

11 CHALÁMOV, Varlam. *Cadernos de anotações III*. Disponível em: <https://shalamov.ru/library/23/18.html> Acesso em outubro de 2021. Tradução nossa.

12 CHALÁMOV, 2016b, p. 253.

Chalámov não aprofunda seu diálogo com Tchekhov nos *Contos*. Depois de Kolimá, o escritor soviético está em busca de uma estética para contar a sua experiência, uma nova prosa que desse conta da vida nos campos stalinistas, mas, além da *Ilha de Sacalina*, existem outros pontos que aproximam os dois autores. Apesar da preferência pela prosa profética de Dostoiévski, ao fim da pena, Chalámov lê e relê a obra de Tchekhov “em profundidade, dando especial ênfase não apenas à sua viagem a Sacalina (o que, em essência, é compreensível), mas também à forma de suas histórias”.¹³ Na primeira metade da década de 1950, o pós-kolimano busca entender as motivações da viagem do escritor, seus aspectos éticos, mas é também nesse período que Chalámov escreve seus primeiros contos: “De noite”, “Apóstolo Paulo”, “O encantador de serpentes”. Nesse período troca cartas com Boris Pasternak (em parte o responsável pelo reingresso do escritor nos círculos literários soviéticos), nas quais Chalámov já revela traços do que viria a ser sua “nova prosa”. Entre a luta contra os excessos do conto e o elogio à obra memorialista de Aleksandr Herzen, Chalámov escreve:

[...] a forma desses contos, os nossos e os traduzidos, que conheci por toda a minha vida, não me parece ideal. E eu não gostaria de escrever histórias como Tchekhov, como Henry, como Hemingway. A prosa do conto deve ser seca e rigorosa, com um uso muito cuidadoso de metáforas, sem qualquer desvio. O movimento do conto deve ser rápido.¹⁴

Para Chalámov, a leitura atenta da tradição revelava principalmente o que devia ser deixado de lado para compor seus contos. Já em “Sobre minha prosa”, parte de uma carta de Chalámov a Irina Sirotínskaia, o escritor declara que sua prosa representa “uma luta consciente e bem-sucedida com aquilo que se chama de gênero conto”; se nunca pensou em escrever romances, “por dezenas de anos”¹⁵ essa forma simples sempre esteve em seu horizonte artístico. Na mesma carta, tratada

13 ESSIPOV, Valéri. «Не так мне хотелось бы писать рассказы, как Чехов...». Disponível em: <https://shalamov.ru/en/research/422/#n5>. Acesso em janeiro de 2022. Tradução nossa.

14 Ibid.

15 CHALÁMOV, 2016b, p. 299.

pela crítica como um de seus manifestos, ao definir sua prosa, Chalámov usa uma metáfora muscular, “cada conto meu”, diz ele, “é uma bofetada no stalinismo”.¹⁶

Em 1971, dois anos antes de terminar os ciclos de Kolimá e tendo já definido seu modelo estético, as anotações sobre Tchekhov nos seus cadernos revelam uma rejeição da representação totalizante do mundo: “Tchekhov foi um grande inovador, que mudou a literatura de seu tempo, enquanto um escritor como Tolstói destruía as tradições literárias e ingenuamente tentava mudar o próprio tempo, a vida – a eterna doença da literatura russa”.¹⁷

Tchekhov é mais citado, em seus cadernos, do que qualquer outro autor russo.¹⁸ O excerto trata de um aspecto fundamental para Chalámov: a prosa do século XIX não daria conta da experiência do seu século, tampouco o humanismo de Tolstói teria impedido as tragédias do seu povo no século XX. Para Chalámov, *Doutor Jivago*, de Boris Pasternak, seria o último grande romance nos moldes da prosa oitocentista, e por isso já enformaria em si contradições no modo de representar a realidade.

Ainda assim, por mais que construa a sua poética com base na negação da representação do século anterior, a prosa de Chalámov está muito ligada e é comumente associada à tradição realista do século XIX, retomando o gênero dos grandes contistas russos, mas intrinsecamente relacionada com a experiência pessoal e histórica do século XX. A nova prosa que Chalámov propõe, que é ao mesmo tempo pessoal e coletiva, segundo Elena Volkova, encerra, “antes de tudo, o conflito entre a autenticidade do que viu e experimentou e as possibilidades e o direito de implementá-lo”.¹⁹ Essa questão parece estar presente mesmo no tratamento dos gêneros literários. Ao contrário do ensaio (*ôtcherk*) de Tchekhov sobre a ilha de

16 CHALÁMOV, 2016b, p. 298.

17 CHALÁMOV, Varlam. *Cadernos de anotações III*. Disponível em: <https://shalamov.ru/library/23/18.html>. Acesso em outubro de 2021. Tradução nossa.

18 Ibid.

19 VOLKOVA, Elena. *Эстетика прозаических текстов В. Шаламова*. Disponível em: <https://shalamov.ru/research/104/2.html>. Acesso em outubro de 2021. Tradução nossa.

Sacalina, Chalámov constrói seus contos num “espiralado de temáticas”,²⁰ como apontou Irina Sirotínskaia, que repetem motivos e fragmentam a experiência em Kolimá, pensando no leitor do seu século. Também está nesse espiralado a mistura de gêneros literários, como o ensaio (*ôtcherk*), gênero épico menor, que dá título ao quarto ciclo e é usado para o estudo etnográfico do mundo do crime no Gulag, mas que aparece também durante os contos.

Sobre o tema e os limites para contá-lo, o próprio autor deixa explícito que há contos como “Pela neve”, sem trama ou ação próprias dos contos tradicionais, algo próximo de um conselho de Tchekhov ao seu irmão mais velho, Aleksandr Tchekhov, que diz muito sobre seus próprios contos: “Pega alguma coisa da vida, de todos os dias, sem trama e sem final”.²¹ Muito diferente do modelo causal, da unidade de efeito preconizada por Edgar Allan Poe na *Filosofia da composição*, de 1846, a proposta de Chalámov para cada conto é também descrever o cotidiano, sem alarde mesmo diante da morte de um companheiro, mas que por isso causa estranhamento no leitor. À semelhança dos contos de Tchekhov, de maneira geral, em Chalámov o tom é baixo, e não há mudança alguma mesmo diante de um corriqueiro espancamento; o tom está de acordo com o espaço pervertido aos moldes de uma épica do homem reduzido a condições sub-humanas. A “coisa que estala”²² nos contos de Chalámov, como diz Cortázar sobre o estranhamento do cotidiano representado por Katherine Mansfield e Tchekhov, é a aceitação passiva e natural por todos diante da harmonia diabólica do campo, a qual é impossível ir contra.

O leitor se torna parte fundamental das preocupações do autor. Chalámov se considera herdeiro das experiências modernistas de início do século, o som e sentido simbolistas, a diluição dos limites entre gêneros literários.²³ Já o conteúdo,

20 CHALÁMOV, 2015, p. 11.

21 TCHEKHOV, Anton. *Sem trama e sem final: 99 conselhos de escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 41.

22 CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 153.

23 SILVA, Andrea Zeppini Menezes da. *O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de*

o que se torna importante para a nova prosa e para o novo leitor é a sensação física dos acontecimentos, a precisão determinada pela experiência do artista. A leitura de Chalámov da experiência em declínio dos autores de ficção em seu século é semelhante à de Walter Benjamin no ensaio “O narrador”, de 1936. Segundo Chalámov, “a pouca experiência pessoal do autor não pode ser disfarçada pela arte”,²⁴ o que faz com que o artista invente conflitos artificiais para um leitor que não encontrará correspondência a partir de suas próprias experiências. Daí surge a questão fundamental para a sua nova proposta: sua prosa foi “sofrida como documento”.²⁵

O tema do mal atravessa todos os contos de Chalámov, do início ao fim dos ciclos, e, de forma reducionista, está em cada ponto final de sua epopeia. A sentença “lembrar do mal antes do bem” não só distancia Chalámov, como ele diz, da literatura humanista do século XIX como revela o substrato filosófico por trás de cada conto; a sua literatura pergunta, diante dos episódios narrados, *o que é o homem?* para o leitor. Para alcançar tais fins, Chalámov rejeita alguns dos preceitos básicos da tradição literária; como a construção de um passado para as personagens e descrições detalhadas tanto da psicologia quanto do espaço, o que, para ele, “torna-se um obstáculo à compreensão da ideia do autor”.²⁶ A personagem esférica, complexa, é deixada de lado em nome da economia da forma e da veiculação do conteúdo. O leitor contemporâneo não mais “necessita de um retrato exterior detalhado, não necessita do desenvolvimento tradicional do enredo”.²⁷ A seguir, trata-se de um desses aspectos de forma comparativa.

Varlam Chalámov. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

24 CHALÁMOV, Varlam. *O artista da pá*. São Paulo: Editora 34, 2016c, p. 389.

25 CHALÁMOV, 2016c, p. 408.

26 CHALÁMOV, 2016c, p. 391.

27 CHALÁMOV, 2016c, p. 392.

Contar, mostrar: a distância certa para narrar

Nas correspondências de Tchekhov há discussões que atravessaram a literatura e estão sempre sendo renovadas pela crítica e pelos escritores. Uma delas, que surge através do contato do escritor com Maria V. Kisseliova, nasce da insatisfação da escritora com a representação do lado sujo da vida no conto “O limo” (*tina*), sugerindo, inclusive, que o conto não poderia ter sido avalizado pelos editores. Em resposta, Tchekhov escreve uma longa carta, na qual expõe pensamentos fundamentais para a representação realista da vida na literatura. Entre os vários comentários acerca da arte da narrativa como descrição que emerge da realidade está a função do escritor diante do material a ser transformado:

O escritor não é confeiteiro, nem maquiador, nem animador de espetáculo. Ele é uma pessoa empenhada, contratada pelo seu sentimento de dever pela sua consciência. Quem entra na dança tem que dançar; por mais horrível que seja, ele é obrigado a combater o seu asco, sujar a própria imaginação com a imundície da vida... Ele é como um simples repórter. O que você diria se um repórter, por repulsa ou desejo de proporcionar satisfação aos seus leitores, descrevesse apenas prefeitos honestos, damas sublimes e ferroviários virtuosos?²⁸

Na resposta de Tchekhov subjaz o modo de representar a realidade, algo que sempre se impõe ao artista. Em um texto de 1923, Liev Vigótski evoca essa questão; o problema do artista que pinta belos quadros para decorar “paredes das salas ricas, cria conforto e suaviza a alma com enredos inocentes”, e o artista cuja obra “soa como o golpe do martelo, tira o sono, se faz sentir por trás da surdez temporária”.²⁹ Mesmo sendo os dois contos de que vamos tratar desta segunda categoria artística, ainda assim, há graus e modos diferentes de repre-

28 ANGELIDES, Sophia. “Carta 6”. In: A. P. Tchekhov: *Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 58.

29 MARQUES, Priscila (org.). “O grande escritor popular – pelo aniversário de Serafimóvitch”. In: *Liev S. Vigotski: escritos sobre arte*. Bauru: Mireveja, 2022, p. 110.

sentação. Para deixar mais clara essa questão, propõe-se uma leitura da posição dos narradores nos contos “Enfermaria n°6”, de Tchekhov, e “O engenheiro Kisseliov”, de Chalámov.

Em “Enfermaria n°6”, depois de um plano aberto em que o narrador intruso apresenta os limites exteriores da enfermaria, o leitor é convidado a conhecer suas dependências. Acompanhamos o narrador de modo quase cinematográfico, para toparmos com a personagem Nikita, um divisor entre o mundo exterior e o dos internos. Partindo de uma descrição física, temos acesso aos pensamentos de Nikita:

Tem o rosto severo, macilento, sobrancelhas caídas, que imprimem a esse rosto uma expressão de cão pastor da estepe [...] Pertence ao número das pessoas ingênuas, positivas, eficientes e embotadas, que amam a ordem acima de tudo no mundo e, por isso, estão convencidas de que devem bater nos demais. Ele bate no rosto, no peito, nas costas, em qualquer parte, e está certo de que, de outro modo, não haveria ordem ali.³⁰

Neste excerto temos acesso ao que governa as ações de Nikita na enfermaria. Pelo uso do discurso indireto livre, sabemos que Nikita “ama a ordem acima de tudo no mundo”, uma justificativa (do próprio Nikita ou do narrador?) dos espancamentos promovidos para manter essa ordem. O narrador apresentar ao leitor a sua consciência simplista e causal, a mesma causalidade que será tema das conversas entre médico e paciente mais adiante no conto. Mesmo diante do espancamento promovido por Nikita o narrador não se distancia dele, pondo diante do leitor seus pensamentos íntimos. Mais adiante, temos a personagem em ação, quando Nikita bate em um mujique de “rosto embotado” (*тупой*), que não tem quaisquer condições de resposta.

Nikita, que arruma a sua cama, bate nele terrivelmente, dando o máximo impulso e sem poupar os punhos; e o que há de terrível não é o fato de se bater nele – uma pessoa pode acostumar-se a isso – mas o de que esse animal embotado não responde aos golpes quer com um som, quer com um movimento, quer com uma expressão dos olhos, mas apenas se balança ligeiramente, como um barril pesado.³¹

30 TCHEKHOV, Anton. *O beijo e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2014, p.183-184.

31 TCHEKHOV, 2014, p. 194.

Nikita se irrita, pois o “animal embotado” – palavras dele – não responde aos golpes. O discurso indireto livre tão presente nas histórias de Tchekhov, uma técnica que faz com que saibamos da vida interior de um cocheiro no conto “Angústia”, das crianças diante do cruel cão Nero em “O acontecimento”; em Tchekhov, o uso do dessa categoria tornou-se muito sofisticado, como aponta o crítico James Wood, um passo importante para o modernismo do início do século XX.³² A recepção do conto “Enfermaria n°6” como um “profundo realismo da psicologia das personagens”³³ está diretamente relacionada com esse narrador íntimo da mente humana, parte do que o crítico Andrew Durkin argumenta como uma nova percepção da consciência humana motivada pela construção não previsível do texto de Tchekhov.³⁴

Em Chalamov, torna-se também importante a distância do narrador, de que forma são enfocadas as limitadas ações dos forçados em nome da sobrevivência; de que forma o espaço, personagem mais presente nos ciclos, divide a vida dos condenados em antes e depois de Kolimá. Mas para representar os violentos *blatares* e chefes de brigada, o narrador de Chalamov assume outro ponde vista. No conto “O engenheiro Kisseliov”, o narrador revela na primeira linha: “Nunca entendi o coração do engenheiro Kisseliov”. Quando vai descrever o engenheiro, que era um dos poucos chefes que liam Púchkin, Liérmontov, Niekrássov, ele diz:

Espancando pessoalmente os presos, Kisseliov dava o exemplo a seus capatazes, seus chefes de brigada, sua escolta. Depois do trabalho, Kisseliov não conseguia sossegar: ele andava de barracão em barracão, à procura de uma pessoa que ele pudesse ofender, socar, espancar impunemente. Havia duzentas dessas pessoas à disposição de Kisseliov. Essa obscura e sádica sede de homicídios vivia no coração de Kisseliov e, em meio ao despotismo e à arbitrariedade do Extremo Norte, ela teve vazão, pôde desenvolver-se, crescer.³⁵

32 WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac e Naify, p. 2012.

33 Ibid. p. 262.

34 DURKIN, Andrew R. Chekhov’s narrative technique. in: CLYMAN, Toby W. *A Chekhov companion*. Westport: Greenwood, 1985.

35 CHALÁMOV, 2016c, p. 99.

Note-se que o narrador não penetra na mente de Kisseliov, pois já admitiu que seria impossível conhecer seu coração, suas motivações. No decorrer do conto, sabemos que Kisseliov representa a categoria de prisioneiros intelectuais que sucumbem ao campo. Por viverem em contato direto com a arbitrariedade do cotidiano, com as leis e a moral *blatar*, com os espancamentos à vista de todos, a moral da bandidagem penetrou na consciência de Kisseliov como uma forma corruptiva de sobrevivência no mundo às avessas de Kolimá. No excerto supracitado temos um exemplo da descrição distanciada do narrador de Chalámov. Diferente de Tchekhov, o autor soviético, mesmo tendo vivido na carne os espancamentos de muitos como Kisseliov, mantém-se distante das motivações psicológicas da sua personagem. O narrador de Chalámov, assim como faz Tchekhov, parece buscar uma descrição de Kisseliov por meio de suas ações, mas as distâncias dos narradores entregam ao leitor experiências muito diferentes. Mais adiante, sabemos que o método de Kisseliov causava embaraço até nos prisioneiros há muito embotados (*притупить*) pelo sofrimento dos campos, o mesmo sentimento de apatia do mujique de Tchekhov.

Seria possível argumentar que uma literatura de memórias apenas transitava entre o narrador testemunha e o protagonista, e penetrar na consciência de Kisseliov diante disso seria inverossímil, comprometendo a proposta estética desse gênero. Mas dessa forma a ideia de representar um acontecimento coletivo não teria a força que Chalámov desejava. O autor não se restringe a um narrador testemunha (*"I" as witness*), ao contrário do que poderia ser a prosa documental de um sobrevivente. Seu ângulo de visão limitado dá lugar à mistura consciente das categorias narrativas, ao envolvimento mais imediato do leitor com a experiência narrada, que varia de acordo com a necessidade de cada conto. No conto "De noite", ouvimos a voz de um homem que era médico antes do campo e agora carrega pedras, marcando a cisão que o Gulag causa na vida do prisioneiro.

O tempo em que fora médico parecia muito distante. Aquele tempo existira realmente? Com frequência, o mundo

além das montanhas, além dos mares, parecia-lhe uma espécie de sonho, de invenção. Real era o minuto, a hora, o dia, desde a alvorada até o toque de recolher; além desse ponto ele não planejava e não encontrava forças dentro de si para planejar.³⁶

Chalámov não fala dele mesmo neste conto em terceira pessoa, mas, por estranho que pareça, fala também de si. A experiência do médico, cuja vida foi dividida e agora deve ser reduzida a uma forma instintiva e humilhada de existência, não era apenas dele. O discurso indireto livre no conto “De noite”, bem como a proximidade do narrador com sua personagem, revela a voz coletiva daqueles que não podiam se rebelar contra a máquina do Estado, e aparece enformada nas próprias estruturas narrativas que compõem os *Contos*.

Para o narrador dos *Contos de Kolimá* é impossível aproximar-se de um mundo como o dos *blatares*, dos chefes de brigada e oficiais que espancavam os exaustos e famintos condenados sem enfatizar o que o autor considera como uma obrigação daqueles que testemunharam as suas ações no Gulag, ou seja, tratar literariamente esse grupo social de um modo literal e cru, assim como eram suas ações dentro do Gulag. Em carta a Soljenítsin, Chalámov escreve que em *Um dia na vida de Ivan Deníssovitch* não há representação dos *blatares* no campo, e chama a atenção do escritor para o tratamento correto e urgente do mundo do crime.³⁷ Esse grupo deveria ser tratado com a seriedade que o autor sugere a Soljenítsin, pois promoviam uma corrupção moral na vida de todos os prisioneiros do campo, como é o caso de Kisseliov.

Reunir a experiência coletiva de outras testemunhas para transformá-la na nova prosa não preservou Chalámov das críticas dos seus contemporâneos, que liam seus contos no formato de *samizdat*.³⁸ Quando questionado sobre a veracidade

36 CHALÁMOV, 2015, p. 35.

37 CHALÁMOV, 2016a.

38 *Samizdat*: autopublicação clandestina no período soviético. Segundo Marshall Berman, gerou “uma cultura que é a um só tempo mais irreal e mais real que a cultura oficial propagada pelo Partido e pelo Estado”. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 332.

de “Xerez”, conto lido pelo autor em uma universidade e que narra a morte do poeta Óssip Mandelstam em um campo de trânsito, Chalámov escreve que tem “a autenticidade do documento”, isto é, “o conto ‘Xerez’ não é um conto sobre Mandelstam. Ele simplesmente foi escrito por causa de Mandelstam, mas é um conto sobre mim mesmo”.³⁹ Note-se que é uma prosa que configura desdobramentos contemporâneos do gênero da autobiografia. Neste sentido, a literatura de Chalámov apresenta uma tensão constante entre o real e a ficção, algo muito presente na literatura de hoje e que poderia muito ser classificado, como aponta Leyla Perrone-Moisés, como uma literatura exigente, ou seja, a literatura de autores que aprenderam o modernismo e reconstroem sua obra não presos a ele, mas a partir dele, inclusive mesclando “todos os gêneros livremente”.⁴⁰ Tratar sua prosa apenas como documento é reduzir suas possibilidades como literatura e locução da experiência. Ao mesmo tempo, tratá-la apenas como literatura seria surripiar da história dos campos a voz de muitas testemunhas.

Referências bibliográficas

- ANGELIDES, Sophia. “Carta 6”. In: *A. P. Tchekhov: Cartas para uma poética*. São Paulo: Edusp, 1995.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- BEZERRA, Paulo. “Posfácio”. In: LESKOV, Nikolai. *Lady Mabeth do distrito de Mzensk*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- CHALÁMOV, Varlam. *Cadernos de anotações III*. Disponível em: <https://shalamov.ru/library/23/18.html> Acesso em outubro de 2021.
- CHALÁMOV, Varlam. *Contos de Kolimá*. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 26.

39 CHALÁMOV, 2016b, p. 301.

40 PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 238.

- CHALÁMOV, Varlam. *Ensaios sobre o mundo do crime*. São Paulo: Editora 34, 2016a.
- CHALÁMOV, Varlam. *A ressurreição do Lariço*. São Paulo: Editora 34, 2016b.
- CHALÁMOV, Varlam. *O artista da pá*. São Paulo: Editora 34, 2016c.
- CHALÁMOV, Varlam. *A luva ou KR-2*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DURKIN, Andrew R. Chekhov's narrative technique. in: CLYMAN, Toby W. *A Chekhov companion*. Westport: Greenwood, 1985.
- ESSIPOV, Valéri. «*He так мне хотелось бы писать рассказы, как Чехов...*». Disponível em: <https://shalamov.ru/en/research/422/#n5> Acesso em janeiro de 2022.
- MARQUES, Priscila (org.). O grande escritor popular – pelo aniversário de Serafimóvitch. In: *Liev S. Vigotski: escritos sobre arte*. Bauru: Mireveja, 2022.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SILVA, Andrea Zeppini Menezes da. *O Plutão que veio do inferno: sobre a prosa de Varlam Chalámov*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.
- TCHEKHOV, Anton. “Carta 19”. in: TCHEKHOV, Anton. *Cartas a Suvórin (1886-1891)* (Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade). São Paulo: Edusp, 2002.
- TCHEKHOV, Anton. *A ilha de Sacalina*. São Paulo: Todavia, 2018.
- TCHEKHOV, Anton. *O beijo e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- TCHEKHOV, Anton. *Sem trama e sem final: 99 conselhos de escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 41.
- VOLKOVA, Elena. *Эстетика прозаических текстов В.*

Шаламова. Disponível em: <https://shalamov.ru/research/104/2.html> Acesso em outubro de 2021.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac e Naify, p. 2012.